

## DOSSIER: LIVING SHAKESPEARE

TESTO: JESUS,  
di Babilonia Teatri

teatromondo  
VILNIUS  
MACEDONIA  
SUD AMERICA  
FRANCIA

BANDI PREMIO HYSTRIO 2016

nati ieri / critiche / biblioteca / società teatrale

Drammaturgia



Cabaret di Caroline Baglioni

Gemiano Pignatelli

Nel 2013, sono stata selezionata per partecipare allo stage di drammaturgia tenuto da Antonio Latella e Federico Bellini al Teatro Valle Occupato. Il...

Libri



Antologia teatrale a cura di A. Lezza, C. Lucia, A. Acanfora

Emanuela Ferrautò

Raccolta di testi, si potrebbe pensare. Raccolta "per i testi" è, invece, la definizione corretta. Il filo conduttore di ANTOLOGIA TEATRALE,...

Recensioni



Desaparecidos#43

Emanuela Ferrautò

Incontrati nel 2013, presso lo stesso teatro napoletano,



Sugnu o non sugnu

Marcello Giordano

Un semplice gioco teatrale, frutto, però, di una accurata ricerca, un



I tre moschettieri terza puntata

Maria Dolores Pesce

Ecco la terza puntata di questa saga, mi si passi



Puck e l'allodola

Maria Dolores Pesce

È il bel contributo drammaturgico di Alberto Gozzi al ciclo di



Costellazioni

Argelia Villa

Cento scene in settantacinque minuti, una scenografia sospesa

Articoli e interviste



Intervista a Walter Cerrotta

Argelia Villa

Walter Cerrotta, caprese, si è



Il vizio

Mario



Il teatro "scena attraverso

scena attraverso



Parole imbrogliate

Maria Dolores Pesce

È stata una breve ma anche gustosa lezione-collaborazione



Il teatro di scena

Massimo De Rosa

Intervista a

Il teatro di scena

Mario

Atti unici: Manco l'ovaiola e La stanza delle donne



Manco l'ovaiola - La stanza delle donne

La tua

Chi c'è su

Abbiam

onlin

**sfoglia  
dramma.it  
e scopri:**

la libreria di testi  
teatrali di autori  
contemporanei

gli articoli, le recensioni, i  
saggi e le monografie sul  
teatro e la drammaturgia

la comunità degli autori

la presentazioni di libri sul  
teatro, le rubriche, le notizie  
dal mondo teatrale

video promo degli spettacoli,  
gli archivi di traduttori, di siti  
teatrali, i concorsi per  
drammaturghi...

e tanto altro...

**dramma.it on line dal 15 settembre 2000**

2 vetrina

**Luc Bondy, un teatro con radici europee** — di Giuseppe Montemagno**Lenz, la normalità della follia** — di Laura Bevione**Archistar per i nuovi teatri di Francia** — di Francesca Serrazanetti**Carolina Rosi: «Andiamo avanti nel nome di De Filippo»** — di Giulio Baffi**Estate a Radicondoli compie 30 anni** — di Francesco Tei

10 premio hystrio

**I bandi 2016**

12 teatromondo

**Vilnius: l'inferno secondo Ivaškevičius** — di Stefano Moretti**Balcani, Dukovski e Popovski sull'eterno conflitto** — di Franco Ungaro**Da Tampico a Montevideo con il Teatro Para el Fin del Mundo** — di Nicola Pianzola

18 nati ieri

**I protagonisti della giovane scena/48: Punta Corsara** — di Alessandro Toppi

20 humour

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

21 dossier

**Living Shakespeare** — a cura di Laura Bevione e Laura Caretti, con interventi di Carlo Cecchi, Oskaras Koršunovas, Roberto Canziani, Giuseppe Liotta, Francesca Montanino, Roberto Rizzente, Emanuela Martini, Giuseppe Montemagno, Sandro Avanzo, Diego Vincenti, Susanne Franco, Michela Lucenti, Mario Bianchi, Gianfranco Pedullà, Aneta Mancewicz, Mariacristina Cavecchi, Masolino D'Amico, Laura Santini, Margherita Laera, Marco Bernardi, Valerio Binasco, Ferdinando Bruni, Andrea De Rosa, Jurij Ferrini, Antonio Latella, Roberto Latini, Gabriele Lavia, Valter Malosti, Armando Punzo, Serena Sinigaglia e Gabriele Vacis

56 danza

**Sieni, Naharin, Di Cicco, Zappalà, Pellisari: quando il corpo è tormento ed estasi** — di Carmelo A. Zapparrata, Paolo Ruffini, Gianni Poli e Fausto Malcovati

58 lirica

**I due Foscari, La Cenerentola, Il Trovatore e Newsies: recensioni fra opera e musical** — di Fausto Malcovati, Giuseppe Montemagno e Sandro Avanzo

60 critiche

**Tutte le recensioni della seconda parte della stagione**

92 testi

**Jesus** — di Enrico Castellani/Babilonia Teatri

101 exit

**Addio a Paolo Poli, Egisto Marcucci, Adriana Innocenti, Marise Flach, Riccardo Garrone, Umberto Bellissimo, Monica Samassa e Aldo Ralli** — di Pierfrancesco Giannangeli, Ilaria Angelone, Roberto Rizzente, Fabrizio Sebastian Caleffi e Chiara Viviani

104 biblioteca

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

108 la società teatrale

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

# Luc Bondy, un teatro con radici europee

Di origini ebraiche mitteleuropee, Luc Bondy è stato tra i protagonisti della ricostruzione culturale post-bellica. Direttore dei teatri di Francoforte e Berlino, quindi dell'Odéon di Parigi, ha legato il suo nome ad autori come Büchner, Genet, Botho Strauss e Schnitzler.

di Giuseppe Montemagno



**A**mava le sollecitazioni, le mille tentazioni del palcoscenico vuoto. Nulla doveva essere pronto, all'inizio delle prove: a stento la scelta degli interpreti, il paesaggio di volti scelti per delineare l'orizzonte della scena. Due giorni prima della fine di novembre del 2015 Luc Bondy se n'è andato lacerato dal tarlo di *Othello*, che avrebbe dovuto vedere la luce all'Odéon di Parigi – il teatro di cui era direttore dal 2012 – a gennaio: certo in omaggio al genio di Shakespeare, ma fors'anche come estrema declinazione di quell'estetica del dubbio che lo ha spinto a sondare e interrogare il comportamento umano, quello esibito sulla scena, quello dissimulato nella vita. Al suo posto è stato ripreso *Tartuffe* di Molière, allestito con vibrante successo nel 2014, ultimo anello di una trilogia immaginaria che lo aveva portato a rileggere inattese genealogie della drammaturgia europea,

laceranti analisi di famiglie in crisi, gerarchie sociali sovvertite dall'improvviso arrivo di un *outsider*: prima con *Il ritorno a casa* di Pinter – ripreso in simultanea con Peter Stein – e poi con *Le false confidenze* di Marivaux, complice la luminosa, algida Dorante di Isabelle Huppert.

Del teatro europeo Bondy è stato interprete privilegiato in maniera quasi inevitabile. Spirito nomade ed *émigré* per destino acquisito, era nato infatti nella neutrale Zurigo, nel luglio del 1948, da una famiglia ebrea originaria della Mitteleuropa: il nonno Fritz, sodale di Kafka, aveva diretto il teatro di Praga, mentre il padre François, giornalista, era amico di Gombrowicz e di Ionesco, di Emil Cioran come di Marguerite Duras, di quel pantheon di intellettuali che nella Parigi del Dopoguerra contribuirono alla ricostruzione – culturale, prima ancora che materiale – della vecchia Europa. Non finisce gli studi, fre-

quenta la scuola di teatro di Jacques Lecoq insieme con Marthaler e Mnouchkine; quindi si trasferisce ad Amburgo, nel 1969, e in Germania si ferma, praticamente un quarto di secolo, finché nel 1994 viene eletto membro della prestigiosa Accademia delle arti di Berlino. Gli incarichi ufficiali (alla Städtische Bühne di Francoforte, dal 1974 al 1976, quindi la condirezione della Schaubühne di Berlino, dal 1985, subito dopo Stein, e la direzione delle Wiener Festwochen, dal 2002 al 2013) sono eco fedele dei successi mietuti con le regie di spettacoli di Büchner (*Leonce und Lena*, 1972) e Horváth (*La fede, la carità, la speranza*, 1974), Genet (*Les Bonnes*, 1972) e Ionesco (le prime *Sedie*, nello stesso anno), ma anche di Edward Bond (*Il mare*, 1973, e *Il matrimonio del papa*, 1975) e soprattutto di Rainer Werner Fassbinder, che già nel 1972 gli affida la sua *Libertà a Brema*, con cui attira l'interesse della stampa internazionale.

### L'Austria felix e il melodramma

A Berlino vive gli anni, fecondi di significative esperienze teatrali, che porteranno a una nuova Europa, senza frontiere. La Schaubühne diventa un collettivo-simbolo di questo dibattito, grazie alla presenza di attori di chiara fama (da Angela Winkler a Otto Sander e Bruno Ganz) e di un vivaio di artisti nel pieno della loro effervescenza creativa: su tutti Botho Strauss, *dramaturg* della compagnia, di cui mette in scena per la prima volta *Kalldewey* (1982), *La guida* (1986), *Il tempo e la stanza* (1989), *Coro finale* (1992), *L'equilibrio* (1993), *Fantasia del destino* (2000) e *Stupro* (2005). Ma nel frattempo Bondy ritorna in Francia: nel 1984 Patrice Chéreau lo invita agli Amandiers di Nanterre per una storica ripresa di *Terra straniera* di Arthur Schnitzler, con Michel Piccoli e Bulle Ogier, destinati a diventare suoi interpreti di riferimento. Dagli appunti di regia emerge il quadro di un'Austria felix sul viale del tramonto, una sorta di guida alla scoperta della Vienna che è stata e sarà per sempre: «A volte, fanno finta di mentire»; «Frédéric non si allontana, fugge»; «la moda non faceva che servire la tendenza generale del tempo, la cui preoccupazione principale era nascondere, dissimulare».

Lettore bulimico, scrittore dalla penna accattivante (*Dites-moi qui je suis pour vous*, 1999, *Mes dibbouks*, 2006, *À ma fenêtre*, 2009, e *Toronto*, 2014), Bondy accumula autori (Beckett e Handke, Yasmina Reza e Martin Crimp) ed esperienze di natura eterogenea: fino a cedere all'irresistibile richiamo del mondo del melodramma, che con alterne fortune lo vede impegnato alla regia, da *Lulu* e *Wozzeck* di Berg (1977 e 1981), fino a *Charlotte Salomon*, creazione di Marc-André Dalbavie (Salisburgo, 2014), passando almeno per *Così fan tutte* (Bruxelles, 1984), *Salome* (Salisburgo, 1992), *Don Carlos*, nella versione originale francese (Parigi, 1996), *The Turn of the Screw* e *Hercules* (Aix-en-Provence, 2001 e 2004). Ma il suo nome rimane legato soprattutto alla folgorante collaborazione come librettista di Philippe Boesmans, per il quale recupera l'amato Schnitzler (*Reigen*, 1993) come la malinconia di Shakespeare (*Wintermärchen*, 1999), le geometrie dell'amore di Strindberg (*Julie*, 2005) e la visione grottesca della vita di Gombrowicz (*Yvonne, princesse de Bourgogne*, 2009).

Ed è forse proprio nell'opera che meglio traspare il metodo di lavoro di Bondy: sempre in cerca delle strategie del sentimento tanto da «rompere – annotava Jacques Lonchamp

su *Le Monde* nel 1984 – il ritmo musicale dei recitativi, che rallenta, dettaglia, lavora a oltranza, ostruisce di silenzi.» Nelle glaciali, geometriche architetture che disegnano per lui i coniugi Herrmann, Peduzzi o Wonder, spira il desiderio di cogliere la tinta, l'atmosfera di un testo e di trasmetterne il senso ultimo allo spettatore contemporaneo. Per questo non lo interessa la ricostruzione storica, ma la ricerca del punto di non ritorno, del momento di crisi in cui il destino dei personaggi si evolve in maniera ineluttabile, cambia per sempre, segna in maniera indelebile relazioni umane e snodi narrativi. Spirito camaleontico, ha rappresentato e interpretato il teatro dell'Europa, il suo passato, capace di irrigare il fecondo terreno del presente, e i suoi silenzi, vibranti di dubbi irrisolti. Come Julius, il protagonista del *Tempo e la stanza*, Bondy tutto ha annotato sul taccuino della sua scena: fugaci passaggi e ritorni ricorrenti, porte che sbattono e scandiscono un tempo circolare. La sua stanza è stata il palcoscenico del mondo, di cui ha alimentato la memoria e fotografato folgoranti istantanee. Peter Stein ha scritto dell'amico e collega che è stato «una specie di uccello del

paradiso del teatro tedesco, con delle penne dai colori francesi»: un po' araba fenice, rinata dalle ceneri della ricostruzione, e un po' nottola di Minerva, sguardo incisivo e penetrante sul cristallino crepuscolo dei nostri giorni. ★

In apertura, una scena di *Tartuffe*; in questa pagina, un ritratto di Luc Bondy.



### PARIGI

#### Molière e la famiglia modello di *Tartuffe* una partita a scacchi con le convenzioni

**TARTUFFE**, di Molière. Regia di Luc Bondy. Scene di Richard Peduzzi. Costumi di Eva Dessecker. Luci di Dominique Bruguière. Con Micha Lescot, Samuel Labarthe, Christian Cohendy, Audrey Fleurot, Chantal Neuwirth, Victoire Du Bois, Laurent Gréville, Nathalie Kousnetzoff, Yannik Landrein, Sylvain Levitte, Yasmine Nadifi, Fred Ulysse, Pierre Yvon. Prod. Odéon-Théâtre de l'Europe, PARIGI.

Se non fosse per le acide reprimende di Madame Pernelle, inchiodata a una sedia a rotelle, il quadretto sarebbe perfetto: una famiglia allargata, in cui anche la prima colazione diventa occasione di rapide schermaglie, accese discussioni, sfoghi personali.

È oggi - o forse ieri, probabilmente domani - che Bondy colloca la famiglia protagonista del *Tartuffe*: in un *living* con il pavimento a scacchiera, le pareti decorate con trofei di caccia e altarini votivi, ma soprattutto ampi drappaggi, vellutati velari che dissimulano una galleria, al piano superiore, e un ingresso nascosto. Eppure tutto sembra accadere a vista, in un gioco di simmetrie mai così lucidamente illustrato: tra l'impulsività manesca di Damis e la passività sconsolata di Mariane, germani in cerca di fortuna grazie al matrimonio; tra la sensuale, irresistibile intelligenza di Elmire (Fleurot) e la gioviale umanità di Dorine (un'eccellente Neuwirth); tra il libero arbitrio di Cléante e la tronfia dabbenaggine di Orgon. Tra le maglie di questa rete familiare, apparentemente salde, s'insinua però il Tartuffe di Micha Lescot: quasi in sordina, a piedi nudi, la zazzera di capelli impomatati, gli occhietti da intellettuale con la spocchia di chi è il vero padrone della situazione. È lui l'autentica cartina di tornasole, capace di rivelare quanto per troppo tempo è stato insabbiato: il desiderio represso di Elmire, accompagnato dal canto d'amore di Isotta, come il mistero della cassetta di Argas, custodita da Orgon, che, nascosto sotto la tovaglia del tavolo da pranzo, squarcerà il velo della verità.

Passata la tempesta, Bondy chiude su un finale inquieto, nel segno di una superiore, malinconica ironia mozartiana: la famiglia ritorna a tavola per il pranzo, mentre qualcuno canticchia *Plaisir d'amour*, non un semplice *evergreen* ma quasi una confessione liberatoria. Tutti intorno a Orgon: che ha avuto bisogno di vedere per credere, ma che adesso sa che non sempre bisogna credere a ciò che si vede. Soprattutto a teatro... **Giuseppe Montemagno**



## La normalità della follia, nel teatro "sensibile" dei Lenz

Da trent'anni, a Parma, lavora una compagnia riservata e operosa, ideatrice di progetti innovativi su autori classici, organizzatrice di un festival internazionale e protagonista di un'inedita esperienza laboratoriale con disabili intellettivi.

di Laura Bevione

**U**n'area industriale poco lontana dalla stazione di Parma, locali tramutati in atelier e negozi di innovativo *design*: accanto a uno di questi l'insegna "Lenz". Salita una scala ci si trova all'interno di uno spazio candido ma niente affatto asettico: due sale, gli uffici *open space*, i camerini, il laboratorio, il magazzino. È il quartier generale di Lenz Fondazione, nata nel novembre 2014 dalla fusione fra l'associazione culturale Lenz Rifrazioni – fondata nel 1986 – e Natura Dèi Teatri, festival internazionale di creazioni contempo-

ranee organizzato dalla stessa associazione a partire dal 1996. Complicazioni meramente burocratiche e formali a celare una realtà solida e ben coesa, frutto dell'ingegno artistico e della passione teatrale di Francesco Pititto e Maria Federica Maestri, il primo responsabile per traduzione, riscrittura, drammaturgia, imago-turgia, la seconda per la regia dei loro spettacoli. Lavori sovente articolati in progetti monografici pluriennali dedicati a singoli autori, con una spiccata predilezione per il romanticismo tedesco, da Büchner a Kleist, ma anche Dostoevskij, Grimm, Virgi-

lio, D'Annunzio, Manzoni – e di quest'ultimo vale la pena ricordare i recenti allestimenti de *I Promessi Sposi* (2013) e di *Adelchi* (2014), capaci di spazzare via con vigore la polvere depositata da certi paludati approcci accademici, anche grazie all'apporto dei cosiddetti "attori sensibili", ex lungodegenti psichici e persone con disabilità intellettiva, protagonisti di un percorso laboratoriale, davvero unico per intensità e generosità, condotto da anni da Maestri con sensibilità e dedizione rare e profonde, in collaborazione con il Dipartimento assistenziale integrato di salute mentale di-

pendenze patologiche dell'Ausl di Parma. Fra di essi meritano una citazione almeno la giovane Carlotta Spaggiari – struggente Ermenegarda nell'*Adelchi* – e la “veterana” Barbara Voghera, magnetica protagonista del folgorante monologo *Hamlet Solo*, spettacolo frutto delle molteplici riscritture della tragedia di Shakespeare messe in scena dalla compagnia fra il 1999 e il 2014.

### Spazi per il Furioso

L'originale abilità nel rileggere i cosiddetti classici della letteratura rimanendone rigidamente fedeli e, anzi, contribuendo a riportarne in luce bellezza del dettato e profondità e contemporaneità del contenuto, è stata recentemente applicata da Pititto e Maestri all'*Orlando Furioso*, con l'ideazione di un progetto biennale strutturato in otto episodi. I primi due – *La fuga* e *L'isola* – sono andati in scena nel giugno 2015 in un luogo particolare, una cascina isolata nella pianura a pochi chilometri da Parma tramutata in museo etnografico dal suo ultimo abitante, Ettore Guatelli, che, fra *horror vacui* e antropologico desiderio di raccogliere infinite testimonianze del lavoro e delle abitudini contadine, costruì, a partire dal Secondo Dopoguerra, una collezione eterogenea e immensa che oramai colma ogni singolo centimetro di ogni stanza dell'abitazione avita. Una quantità e una varietà di oggetti tali da togliere il fiato e generare un leggero senso di vertigine: effetti che la compagnia ha drammaturgicamente sfruttato per amplificare, per esempio, l'angoscia di Angelica in fuga dai paladini ovvero l'inardito ipnotismo della Maga Alcina, parte affidata a Delfina Rivieri, la più anziana dei bravissimi attori “sensibili”. E, per accrescere ulteriormente il claustrofobico sentimento di fine, l'ultima scena mostra Alcina distesa sul letto che fu di Guatelli stesso, accanto a lei due giovani cavalieri, angeli della morte. La ricerca di un luogo teatrale niente affatto neutro bensì in grado di accrescere e ulteriormente criticizzare il raffinato lavoro drammaturgico compiuto da Pititto e Maestri ha condotto i due ad allestire il terzo e il quarto episodio del loro *Furioso* – rispettivamente *L'uomo* e *Il palazzo*, andati in scena nel novembre 2015 – all'interno di un padiglione da poco dismesso nell'ampio com-

plesso ospedaliero di Parma. In quelle camere asettiche è stato ricostruito l'altrettanto labirintico palazzo di Atlante: l'ospedale, come la magione fitta di incantesimi creata dal Mago ariostesco, è spazio della costrizione e dell'estraneità, in cui l'uomo si sente prigioniero e incapace di riconoscersi, alienato a se stesso. La compagnia veicola tale contenuto dei versi di Ariosto costruendo *tableaux vivants* raffinati ed evocativi, che derivano la propria forza dalla genuina e strenua espressività degli interpreti e dal minuzioso e suggestivo amalgama di musica e immagini. A giugno il debutto degli ultimi quattro episodi del progetto: *L'illusione*, *La follia*, *La morte* e *La Luna*.

### Il Re Lear inesistente

Il linguaggio drammaturgico intellettualmente approfondito ed emozionalmente irresistibile coniato da Pititto e Maestri è stato efficacemente declinato anche per realizzare una sfida davvero ardita, ossia mettere in scena un'opera che non esiste o, meglio, è esistita soltanto nella mente di Giuseppe Verdi il quale, pur in possesso del libretto scritto da Antonio Somma, non compose mai la musica. È il *Re Lear*, tragedia che il musicista rincorse per anni, studiandola e desiderandola, senza mai riuscire a realizzarla. Un'opera-chimera o, forse, un'ossessione. Una meta spostata ognora più avanti fino a non raggiungerla mai. In occasione dell'edizione 2015 del Festival Verdi a Lenz hanno, però, tradotto questa chimera-ossessione in una concentrata installazione visivo-musicale, sostanziando in immagini e suoni fortemente iconici ed evocativi quei pensieri e quelle suggestioni che imprigionarono per anni il talento verdiano. Un'installazione duplice, allestita in due spazi distinti e autonomi, non conseguenti, tanto che il pubblico, per sorteggio, è invitato a iniziare il proprio percorso di fruizione dell'opera dall'uno ovvero dall'altro e il trasferimento dall'una all'altra sala non diviene tanto un intervallo quanto un passaggio, assorto e sinuoso, da un paesaggio mentale a un altro. La tragedia shakespeariana è scarnificata, ricondotta ai suoi immortali nuclei tematici, primo fra tutti la follia e, poi, sincerità e finzione, brama di potere e umana fragilità. Temi che i Lenz suggeriscono inventando quelle

che essi stessi definiscono «immagini acustiche»: quadri di raffinata eleganza formale e acuta pregnanza, abitati da alcuni degli “attori sensibili”, dalla performer Valentina Barbarini – presenza costante negli spettacoli della compagnia – e da alcuni cantanti allievi del Conservatorio Arrigo Boito di Parma; e dalla musica composta dall'inglese Robin Rimbaud aka Scanner, cui è stato affidato l'arduo compito di comporre non tanto quella partitura che mai Verdi scrisse, quanto quel corrispettivo sonoro capace di dare profondità alle immagini create sui due palcoscenici da Pititto e Maestri. Visioni mirate a restituire la verità di quelle diverse rappresentazioni della follia contenute sia nella tragedia di Shakespeare che nel libretto: «Alla follia letteraria in progress di Lear, a quella necessaria – drammaturgicamente – del Fool/Mica, alla finta follia di Edgar si aggiunge una “confidenza alla follia vera” che accompagna lo spettatore nel suo percorso visivo, uditivo ed emozionale». Shakespeare e il tema della follia ritornano nel nuovo progetto di Lenz, realizzato con gli ospiti degli ex Ospedali psichiatrici giudiziari ora accolti nella residenza per l'esecuzione delle misure di sicurezza sanitaria di Mezzani, in provincia di Parma. Maestri e Pititto hanno pensato con loro un'originale rilettura del *Macbeth*, germinata da un'acuta osservazione: «I loro volti e le loro voci diventano il *transfert* visivo ed emozionale della figura tragica di Macbeth e la questione della follia e delle visioni di Lady Macbeth materia vivente, atto violento rimembrato e rielaborato, allucinazione rimessa a fuoco». Lo spettacolo, che avrà come protagonista l'attrice Sandra Soncini, debutterà a giugno e sicuramente varrà la pena viaggiare fino a Parma per vederlo: sì, perché Lenz Fondazione non compie tournée né scambi con altre realtà teatrali italiane bensì rivendica una stanzialità che è coerente e testarda volontà di perseverare in una ricerca artistica, estetica e umana che dal rapporto con lo spazio di Lenz, con i differenti enti territoriali e, soprattutto, con i performer “sensibili”, trae la propria granitica e visionaria unicità. ★

In apertura, una scena di *L'Orlando Furioso* (foto: Francesco Pititto).

# I nuovi teatri di Francia, *living room* al centro della città-casa

Sembrano progettati sull'idea del *public engagement* i nuovi spazi sorti negli ultimi anni fra Parigi, Lione, Poitier e Aix-en-Provence. Archistar e studi specializzati dialogano con gli artisti per realizzare ambienti che favoriscano l'inclusione degli spettatori.

di Francesca Serrazanetti



**M**onumenti storici o affascinanti recuperi di spazi industriali, le sale parigine basterebbero da sole a comporre una mappa di mete imprescindibili del teatro e dell'architettura francesi. Alcune sono state consacrate dai nomi che le hanno abitate, altre sono custodite in cattedrali dell'architettura neoclassica. Si pensi al Théâtre des Bouffes du Nord – salvato dalla demolizione da Peter Brook che nel 1974 lo scelse come sede della sua com-

pagnia mantenendone la suggestiva atmosfera "diroccata" – o alla Cartoucherie – l'ex fabbrica d'armi e polvere da sparo trasformata in teatro (o meglio, in cinque teatri) dopo che Ariane Mnouchkine nel 1970 vi stabilì il suo Théâtre du Soleil. O, ancora, alle sale storiche come la Comédie Française (dal 1799 nel cuore del Palais Royal), l'austero Odéon (1782), il Théâtre du Châtelet (1862) o l'opulentissima Opéra realizzata in Stile Secondo Impero dall'architetto Charles Garnier tra il 1861 e

il 1875. Ma fuori dalla capitale si sono susseguiti, in anni recenti, diversi progetti che hanno dotato le città francesi di nuovi spazi per lo spettacolo, costruiti *ex novo* o riadattando edifici esistenti.

Quanto a interventi sul costruito, è ormai stato storicizzato l'importante progetto dell'archistar francese **Jean Nouvel** per l'**Opera di Lione**, completato nel 1993 a seguito della vittoria del concorso bandito otto anni prima. Del teatro neoclassico, costruito nel 1831 e or-

mai inadeguato a soddisfare le esigenze di un programma più ambizioso, Nouvel mantenne solo le facciate e il foyer d'ingresso. Per il resto il volume venne svuotato e scavato in nuovi livelli ipogei, fino a triplicare la superficie preesistente. Il vecchio fronte ad archi fu sormontato da una grande volta di ferro e vetro destinata a ospitare gli spazi per il corpo di ballo, ad avvolgere la torre scenica, e a illuminarsi di un'eccentrica luce rossa diventando, di notte, visibile lanterna urbana. Anche negli interni il contrasto tra le preesistenze neoclassiche e i nuovi innesti crea effetti sorprendenti: a regnare sono le esigenze tecniche della macchina scenica e la volontà di far emergere la presenza di questa storica e rinata officina dello spettacolo come cuore pulsante della città.

### Nuovi spazi flessibili

Nei progetti di spazi realizzati *ex novo*, le linee guida sembrano sempre essere votate alla polifunzionalità e alla flessibilità, alla riconoscibilità urbana e alla creazione di luoghi capaci di attrarre pubblici differenziati. Importanti edifici esito di grandi concorsi pubblici – di cui in queste pagine citiamo solo alcuni casi esemplari – spesso sorgono nell'ambito di più ampi piani di rigenerazione urbana. A partire dai sobborghi parigini come **Montreuil**, dove dal 1993 l'architetto portoghese Alvaro Siza ha guidato un piano di recupero di tutto il centro comunale, con il fulcro proprio nel **Nouveau Théâtre**. L'edificio era destinato a dare una nuova sede al Théâtre Jeunes Spectateurs, nel 2000 reinventatosi come teatro nazionale per tutti i pubblici, pur mantenendo una parte della stagione per bambini e ragazzi. Progettato dall'architetto **Dominique Coulon**, il Nouveau Théâtre de Montreuil (inaugurato nel 2007) si compone di volumi in cemento a vista che creano sezioni spaziali inaspettate, con tagli di luce, masse sospese, colorazioni accese e materiali eterogenei. È uno spazio altamente funzionale che ospita la sala principale da 357 posti, una sala prove, una *hall* di ingresso, un ristorante e una caffetteria. Un punto di riferimento urbano in un teatro che produce, ospita e fa circolare nuovi linguaggi legati al teatro di prosa, alla danza, al circo e alla musica.

Anche ad **Aix-en-Provence**, nel sud della Francia, un importante piano urbanistico ha ripensato un'intera area della città, sotto la guida dell'architetto catalano **Oriol Bohigas**: in questo contesto è nata una vera e propria cittadella della cultura, che include due edifici

per lo spettacolo che hanno generato sinergie interessanti. È nato così il **Grand Théâtre de Provence**, dedicato a musica, opera e danza progettato da **Vittorio Gregotti** a partire dal 2003 – poco dopo la conclusione dei lavori al Teatro degli Arcimboldi a Milano – e inaugurato nel 2007. Composto da un sistema di volumi curvi sovrapposti (concepiti per risolvere una significativa differenza di quota) l'edificio, interamente rivestito in pietra, crea una successione di terrazze pensate come possibili scene teatrali all'aperto, praticabili dal pubblico, che portano fino alla copertura della torre scenica, grande piazza affacciata sulla città. La sala interna, per 1.380 spettatori, è generata dalla figura del cerchio e, a differenza degli Arcimboldi, ha una disposizione all'italiana, con una platea compatta abbracciata ai livelli superiori delle gallerie ricavate nello spessore del muro. La torsione dei volumi curvi ha il doppio fine di raccordare l'edificio alla complessità dell'impianto urbano e dare forma all'eccezionalità di un'attrezzatura pubblica aperta alla città, capace di generare senso di appartenenza e di accogliere la comunità degli spettatori.

### Catalizzatori sociali

Una comunità che trova un altro importante punto di riferimento sul lato opposto della strada, dove sorge il **Centre Chorégraphique National** (Ccn) voluto e diretto dal coreografo Angelin Preljocaj. Chiamato anche **Pavillon Noir** per l'aspetto conferitogli dall'architetto francese di origini algerine **Rudy Ricciotti**, l'edificio è esito di una stretta collaborazione tra progettista e coreografo, che ha portato a uno spazio "fatto su misura" per la compagnia. Il centro ospita quattro sale prove, collocate ai piani superiori "fuori terra", e la sala di spettacolo (per 386 posti) situata nel seminterrato. La sala ipogea, buia e isolata dall'esterno, contrasta con la trasparenza dei livelli superiori, generati da un'armatura di ferro e cemento che avvolge una pelle di vetro. Il programma funzionale derivava da un'idea molto precisa dello spazio necessario alla ricerca coreografica: uno spazio poroso capace di connettere la creazione artistica con l'ambiente urbano, un'architettura fortemente riconoscibile dal punto di vista linguistico, che non penalizzi però la funzionalità degli interni. La scelta di portare la struttura all'esterno dell'involucro vetrato, unico filtro tra la strada e lo spazio di ricerca dedicato alla danza, consente di liberare le sale di prova e laboratorio

e di mostrare il corpo in movimento, in una perfetta fusione tra l'architettura e l'attività che si svolge al suo interno.

L'attenzione data ai nuovi luoghi per lo spettacolo è testimoniata da molti altri interventi sorti in città francesi, che puntano a creare spazi pubblici capaci di mettere a sistema le esigenze artistiche e la necessità di un forte legame con la dimensione urbana. Va in questa direzione il teatro **Le Quai di Angers di AS Architecture Studio** (inaugurato nel 2007, sede del Centre dramatique National des Pays de la Loire e del Centre national de danse contemporaine di Angers), con il suo grande "forum" di ingresso che introduce alle due sale e agli spazi didattici e di prova. Particolarmente interessante è poi il **Tap (Théâtre Auditorium Poitiers)**, progettato dall'architetto portoghese **Joao Luis Carrillo da Graça** e composto da due volumi luminosi che ancora una volta rivelano il teatro come catalizzatore sociale e punto di riferimento per il centro cittadino. I due parallelepipedi di luce – caratterizzati da un doppio involucro in cemento e vetro opaco – corrispondono alle due sale (da 1.100 e 700 posti), sospese sopra gli ambienti del piano terra. L'edificio accoglie spazi di lavoro e di ritrovo, unendo le elevate prestazioni tecniche delle sale – con una programmazione aperta ai più diversi linguaggi performativi, che nella stagione in corso ospita artisti quali Thomas Ostermeier, William Forsythe, Tino Sehgal – ad ampi spazi destinati a formazione e incontri, volti a favorire il dialogo tra artisti e pubblico.

*Quel public engagement o audience development* tanto invocati in questi anni come obiettivi delle attività culturali anche in Italia, sembrano trovare in questi progetti francesi uno spazio concreto di azione, per attrarre nuovi pubblici e favorire la socializzazione, facendo vivere il teatro come una delle più importanti "stanze" urbane. ★

In apertura, il **Pavillon Noir di Aix-en-Provence**, progetto di **Rudy Ricciotti** (foto: **Philippe Ruault**).

### Per saperne di più

opera-lyon.com  
nouveau-theatre-montreuil.com  
lestheatres.net  
preljocaj.org  
lequai-angers.eu  
tap-poitiers.com

# Andiamo avanti nel nome di De Filippo

Carolina Rosi ha raccolto l'eredità della Elledieffe, la compagnia fondata da Luca De Filippo. Le collaborazioni con Carlo Cecchi, Nicola Piovani, Enzo Moscato e Carlo Cerciello, il supporto ai giovani, il lavoro in carcere sono fra i suoi progetti futuri.

di Giulio Baffi

**P**reparare la nuova stagione mentre si è in scena con *Non ti pago*, lo spettacolo che diverte gli spettatori ogni sera, e ogni sera lascia un segno di malinconia negli attori che scandiscono il tempo delle battute. Perché il tempo è quello costruito meticolosamente da Luca De Filippo. Perché la compagnia è la Elledieffe, creata dal popolare attore quando, raccogliendo l'eredità di suo padre Eduardo, diventò "capocomico". Ora a essere alla guida è Carolina Rosi che di Luca è stata la moglie e la compagna inseparabile per più di venticinque anni. «Mai avrei pensato di dover portare avanti così il suo pensiero e i suoi progetti» dice ora Carolina, attrice di talento, donna dolce e volitiva insieme, abituata ad affrontare i problemi che la vita le ha tenuto in serbo, innamorata di quel suo uomo, di un po' di anni più grande eppure sempre pronto al sorriso, tanto per rompere il peso del lavoro affrontato insieme. «Bisogna dare un segno forte, rilanciare alto, tanto per fare capire anche a chi non ci è amico che la compagnia creata da Luca De Filippo non si ferma, anzi che nel suo segno porterà avanti i suoi progetti, dando attenzione ai giovani, mettendosi a disposizione di chi ha molto talento e poche occasioni per realizzare i propri progetti in un momento tanto difficile per il teatro italiano» dice. Così si continuerà a lavorare a pieno ritmo,

e il prossimo anno ci saranno parecchie novità, con progetti condivisi e forti. Come un nuovo allestimento di *Questi fantasmi* con la regia di Marco Tullio Giordana «che da sempre ama il repertorio di Eduardo e di Luca era amico e spettatore attento dei suoi spettacoli». Mettere in scena Eduardo e allo stesso tempo gestirne il peso, Carolina Rosi se ne assume la responsabilità: «Bisogna rispondere alle richieste di rappresentazione che ci giungono da tutto il mondo, sono scelte importanti e non certo solo per il valore venale dei diritti – dice e aggiunge – naturalmente lascio tutti i proventi ai figli di Luca, Matteo, Tommaso e Luisa che sono per me come figli e sono giovani e mi stanno vicini sempre». E assicura che sarà particolarmente attenta «alle proposte di messinscena che verranno da giovani formazioni e ai progetti di giovani che vorranno dare originali e rispettose letture delle commedie di Eduardo assicurando loro l'aiuto concreto di una produzione solida come la nostra». Responsabilità e condivisione, degli affetti e dei valori grandi che Luca De Filippo le ha lasciato, «e ha lasciato alla nostra compagnia, che rimane solida, naturalmente senza obbligare chi vuole tentare altre strade; ma intanto saremo in scena anche con la ripresa del *Non ti pago* che anche il prossimo anno andrà in giro per i teatri italiani».

Così la Elledieffe punterà alto, a una vera "mol-

tiplicazione" di titoli e di collaborazioni, producendo spettacoli con attori amici, come sarà per *Uomo e galantuomo* che Luca aveva in mente di mettere in scena, o per *Ogni anno punto e a capo*, «che ho chiesto a Carlo Cecchi di interpretare», o con autori che con Luca hanno condiviso in passato altre avventure e successi «come Nicola Piovani che trarrà una commedia musicale da *Gli esami non finiscono mai*, realizzando così un sogno di cui altre volte aveva parlato con Luca». Uno "sguardo speciale" la Elledieffe diretta da Carolina Rosi lo darà certamente agli artisti "napoletani", quelli che Luca amava ascoltare e comprendere, condividendone la fatica. «Così produrremo il *Bordello di mare con città*, testo bellissimo e difficile di Enzo Moscato che Carlo Cerciello metterà in scena in coproduzione con il Teatro Bellini di Napoli». Un altro momento di grande attenzione la Elledieffe darà a uno dei progetti "speciali" a cui Luca De Filippo è stato particolarmente attento, portando ancora in giro la produzione di *Hai appena applaudito un criminale* di e con Daniela Marazita, messo in scena da Alessandro Minati, «tratto dall'omonimo libro con cui Daniela ha raccontato l'esperienza del lavoro teatrale in carcere con uomini condannati per gravissimi reati eppure coinvolti in modo positivo nel percorso di costruzione di uno spettacolo». Preziosa, necessaria testimonianza del significato profondo e civile del teatro e Carolina Rosi ricorda anche che «grazie al laboratorio condotto da Daniela Marazita, quattro detenuti, autori di altrettanti monologhi, hanno ricevuto la menzione speciale della giuria del Premio nazionale di drammaturgia civile "Giuseppe Bertolucci" 2015» e che questo spettacolo è un'occasione importante «per riprendere il filo del discorso con un mondo di esclusione, avviato a suo tempo da Eduardo De Filippo con i ragazzi del carcere minorile di Nisida». Così un altro degli impegni del silenzioso e tenace lavoro di Luca De Filippo sarà realizzato dalla "sua" compagnia, artisti, tecnici, amici, che dalla sua morte improvvisa hanno saputo trovare il vigore per affermare con forza la vita del teatro. ★



Carolina Rosi e Luca De Filippo.

# Radicondoli, compie 30 anni l'officina della nuova drammaturgia

Massimo Luconi, direttore del Festival Estate a Radicondoli, racconta come rilanciare una manifestazione lontana dal “nuovo teatro”, ma più attenta ai linguaggi di confine, al teatro di parola, al territorio e ai suoi abitanti.

di Francesco Tei

**I**l Radicondoli Festival, meglio noto come Estate a Radicondoli, compie nel 2016 trent'anni. Un traguardo felicemente raggiunto muovendosi, nell'arco di questo lungo periodo, in diverse direzioni artistiche, con serietà, oculatezza e modestia. Dal 2011 al timone del festival (la gestione e l'organizzazione sono sempre e comunque dell'associazione locale Radicondoli Arte) c'è, come direttore artistico, Massimo Luconi: regista, operatore culturale, più volte alla guida del Teatro Metastasio di Prato, ex assessore di Prato. Luconi fu anche, trent'anni fa, al fianco del primo direttore artistico del Radicondoli Festival, Giancarlo Calamai (altro pratese, oggi cerimoniere del Comune), nel momento della creazione di questo festival in una località suggestiva ma appartata, fuori dagli itinerari turistici anche nel cuore di una regione frequentatissima: una località per lo più sconosciuta agli stessi toscani. «L'idea di un festival a Radicondoli – spiega Luconi – venne a Calamai dalla scoperta di uno spazio affascinante come il Convento dell'Osservanza». In realtà il Convento – che ospita oggi una scuola internazionale di perfezionamento musicale – è stato, poi, raramente utilizzato dal festival: si spera di recuperarlo e riutilizzarlo quest'anno, proprio in occasione del trentennale, come palcoscenico di qualche evento.

Parlare di Radicondoli è parlare, inevitabilmente, di Nico Garrone: il critico romano, scomparso sette anni fa, ha curato, con il sostegno irrinunciabile di Anna Giannelli, la direzione di questo festival dal 1997 al 2008, facendogli compiere il salto di qualità decisivo e soprattutto rendendolo conosciuto a livello nazionale. Lui, innamorato della Toscana, diventò un radicondolesse non solo onorario.

Caratteristica di questa manifestazione è la partecipazione degli abitanti del luogo, che sentono il festival come proprio e lo seguono fedelmente, non solo come spettatori (il dato di 100 abbonati su un totale di 1.000 abitanti è comunque significativo). Attraverso l'associazione Radicondoli Arte, è la gente del paese a mandare concretamente avanti



Una veduta di Radicondoli  
(foto: Marco Ramerini)

il festival e in tanti partecipano direttamente alla sua realizzazione. Massimo Luconi si sta anche muovendo nella direzione di sostituire il ricorso al volontariato con i frutti di una vera e propria formazione professionale: giovani del luogo trovano spazio come operatori con compiti organizzativi o tecnici, andando a comporre uno staff via via più professionale (e retribuito). In altri festival l'atteggiamento degli abitanti del luogo è, invece, di sostanziale indifferenza, se non di freddezza o addirittura aperta ostilità. Aperti e intelligenti, i radicondolesi hanno invece capito il valore di una manifestazione che ha reso noto il nome del loro piccolo paese.

«In realtà – precisa Luconi – negli ultimi anni prima del mio arrivo il rapporto tra festival e comunità era un po' peggiorato. Ho lavorato in questo senso, allora, anche rinunciando all'accentramento di tutti gli eventi in cartellone nella piazza centrale, occupata da una ingombrante tribuna, per ritornare a quel decentramento in tutto il territorio che era una delle caratteristiche iniziali della manifestazione, portando gli spettacoli anche in luoghi da scoprire: come il bosco, che l'estate scorsa ha ospitato il “trekking poetico” di Laura Marinoni, di grande successo». La Marinoni, appunto, Franco Branciaroli, Massimo Popolizio, Luca Lazzareschi, Elisabetta Pozzi, Arianna Scommegna, Renato Carpen-

tieri, Graziano Piazza: nomi in cartellone delle ultime edizioni del festival che mostrano in Radicondoli una delle poche vetrine non consacrate al “nuovo teatro” o alla ricerca: Luconi ne parla come di «un'officina dedicata alla nuova drammaturgia, ai linguaggi di confine, anche, e comunque all'importanza assolutamente centrale dell'attore». Questo, prosegue, vista «la perdita di energia del teatro di ricerca, e quindi il ritorno al teatro di parola». Un cambiamento che «è nell'aria; e quindi noi proseguiamo su questa strada». Il festival è sostenuto solo dal Comune, che vi investe parte dei proventi delle centrali geotermiche Enel presenti nel suo territorio: non ha finanziamenti né regionali né statali, e il budget è quindi limitatissimo (60.000 euro nel 2015). Questo costringe a dar vita a un cartellone composto di «studi, idee di spettacolo, eventi *site specific*». Tra questi, anche lavori centrati sul rapporto tra parola teatrale e musica, secondo una linea cara da sempre al Luconi regista.

Quest'anno, il festival si svolgerà negli ultimi dieci giorni di luglio (a lungo, invece, si prediligevano i primi giorni di agosto). Nel programma, ancora in via di definizione, l'idea forte di continuare con i “trekking poetici”, «percorsi fra natura, letteratura e recitazione» con la presenza di attori giovani e meno giovani di alto livello. ★



# premio HYSTRIO 26<sup>a</sup> edizione

## Premio Hystrio alla Vocazione Bando di concorso 2016

Il **Premio alla Vocazione** per giovani attori, giunto alla ventiseiesima edizione, si svolgerà dal 16 al 18 giugno 2016 a Milano, al Teatro Elfo Puccini. Il Premio è destinato a **giovani attori entro i 30 anni** (l'ultimo anno di nascita considerato valido per l'ammissione è il 1986): 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 direttori di Teatri Stabili, pubblici e privati, e registi. Il Premio consiste in **due borse di studio da euro 1000** riservate ai vincitori del concorso (una per la sezione maschile e una per quella femminile). Il concorso sarà in due fasi: **1)** una **pre-selezione** (a Milano e a Roma), a cui dovranno partecipare tutti i candidati iscritti, scegliendo una delle due sedi indicate; **2)** una **selezione finale a Milano**, a cui hanno accesso coloro che hanno superato la pre-selezione. La **scadenza per l'iscrizione**, unica per tutti i candidati, è fissata al **13 aprile 2016**.

Coloro che supereranno questa prima fase, avranno accesso alla **finale**, che si terrà a **Milano** nei giorni **16-17-18 giugno 2016**.

### **IL BANDO PER LA PRE-SELEZIONE (nel mese di maggio 2016, a Roma e a Milano)**

Le pre-selezioni avranno luogo, dal 5 al 7 maggio a Roma, presso il Teatro Argot e dal 16 al 18 maggio a Milano, presso la Scuola di Teatri Possibili. Le **domande di iscrizione** dovranno pervenire alla direzione di *Hystrio* (via Olona 17, 20123 Milano, tel. 02.400.73.256, fax 02.45.409.483, premio@hystrio.it) **entro il 13 aprile 2016**.

Possono essere inviate per posta oppure online ([www.hystrio.it](http://www.hystrio.it), [www.premiohystrio.org](http://www.premiohystrio.org)), corredate dai seguenti allegati: **a)** breve curriculum; **b)** eventuale attestato di frequenza o certificato di diploma della scuola frequentata (anche in fotocopia); **c)** foto; **d)** foto-

copia di un documento d'identità; **e)** indicazione di titolo e autore dei due brani e di una poesia o canzone da presentare all'audizione. **ATTENZIONE!** diversamente dalle precedenti edizioni, la scelta dei 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 modulo, corredato dei materiali di cui sopra. In alternativa si accetta anche l'iscrizione via posta. La **quota d'iscrizione**, che comprende un **abbonamento annuale alla rivista *Hystrio***, è di **euro 40** 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:** [www.hystrio.it](http://www.hystrio.it), [www.premiohystrio.org](http://www.premiohystrio.org) oppure segreteria del Premio Hystrio presso la redazione di *Hystrio*-trimestrale di teatro e spettacolo, tel. 02.400.73.256, fax 02.45.40.94.83, premio@hystrio.it.

# HY premio HYSTRIO



**Sostieni il Premio Hystrio!**

**IBAN IT66Z0760101600000040692204  
intestato a Hystrio-Associazione  
per la diffusione della cultura teatrale  
(causale: Premio Hystrio 2016)**

# È la guerra il male più grande, l'inferno secondo Ivaškevičius

A Vilnius è in scena da settembre 2015, generando dibattiti duri a ogni levata del sipario. *Il grande male*, regia di Árpád Schilling, è una dura requisitoria contro la mania di potere che genera conflitti, manipola la realtà e le coscienze, minando le sicurezze degli europei.

di Stefano Moretti



*Il grande male*  
(foto: D. Matvejev)

Il male, quello profondo e assoluto, che cova dentro ognuno di noi, è come l'herpes. Si nasconde nel nostro corpo, apparentemente scompare, ma torna fuori ogni volta che i nostri sistemi di difesa si abbassano. Questa metafora, usata dal protagonista Masara, è al centro dell'ultimo lavoro di Marius Ivaškevičius, *Il grande male*. Sarà un testo sulle malattie, si chiederà il lettore, ambientato in una clinica o in ospedale. Niente affatto. La nuova commedia di Ivaškevičius (che il lettori di *Hystrio* hanno già conosciuto nel dossier dedicato alla Lituania, n. 1.2014) parla di guerra. Nello specifico, l'opera – in scena al Teatro Nazionale di Vilnius dal settembre 2015 con la regia dell'ungherese Árpád Schilling e ora in repertorio – parla delle storture, politiche e men-

tali, che precedono e accompagnano i conflitti dell'età contemporanea, dove la propaganda trasforma anche i cittadini più miti in violenti, fanatici nazionalisti. Dopo il debutto un lunghissimo dibattito è nato tra la compagnia e il pubblico e a ogni replica si riaccende violentissimo sui giornali e in rete.

Il testo – e lo spettacolo – nascono come risposta alla reazione terrorizzata che in Lituania si è scatenata in seguito alla crisi ucraina e al ruolo giocato in essa da Vladimir Putin. Temendo un'invasione russa, la Lituania ha annunciato la reintroduzione della leva obbligatoria e rafforzato le difese sui propri confini. Per Ivaškevičius «la propaganda russa ha raggiunto il suo scopo: ci ha provocati, ci ha indotti all'isteria e noi, coi nostri piccoli pugni tesi in avanti, stiamo già

aspettando questa guerra», con un animo esacerbato al punto che ogni protesta viene accolta come tradimento, ogni voce di dissenso come un'offesa da zittire con violenza. «L'arte – dice Ivaškevičius – non ha altra arma che l'immaginazione e in queste condizioni il dovere dell'artista è quello di creare un'apocalisse nelle nostre teste, in modo che possiamo vederla, averne esperienza e non volerla mai più ripetere. Mi fa male quello che accade in Russia, dove un popolo, per unirsi attorno al suo leader autoritario e contro una minaccia immaginaria, si è trasformato in un ammasso di zombie ciechi, fanatici e pronti a morire per la patria. Ma la cosa ancor più spaventosa è che oggi anche in Lituania ci vuole più coraggio a dire "io sono contro la guerra" che a dire "io sono a favore"».

### Putin, Mefistofele e il virus

*Il grande male* vuole dirci che bisogna temere la guerra e non la morte, che l'Europa rischia di schiantarsi contro il muro del fanatismo e dell'intolleranza. Per "ricreare l'apocalisse" nelle menti degli spettatori, regista e autore hanno lavorato con gli attori giocando su diversi piani di verità e finzione, mescolando le biografie degli interpreti a personaggi simbolici, intrecciando eventi realmente accaduti con situazioni grottesche e *splatter*. All'inizio vediamo una famiglia ucraina discutere perché il figlio passa le sue giornate con i *videogames* di guerra. Spari lontani ci avvertono che altrove la guerra non è solo un gioco. Il conflitto irrompe sulla scena sotto le sembianze del corpo di una donna che precipita dal soffitto. È una passeggera del volo Amsterdam-Kuala Lumpur, abbattuto dai ribelli filorussi nel luglio del 2014. Subito dopo, due soldati evacuano la famiglia per girare un video nel quale insinuano che l'abbattimento dell'aereo non sia reale, ma creato ad arte dalle forze Nato. Per quanto assurda, la scena riprende un video realmente messo in rete dalle forze ribelli di Donbas. Reale è anche la scena successiva: ad Amsterdam, il governo e i familiari piangono le vittime del disastro. Poco lontano due naziskin bloccano una ragazza russa e, scambiandola per la figlia di Putin, all'epoca residente in Olanda, la picchiano e le scrivono sul petto «Fuck Tupin». L'effetto di realtà rimbalza in platea quando all'improvviso il celebre attore Valentinas Masalskis inizia a inveire pesantemente contro i colleghi in scena. Li insulta dicendo che «queste frociate piaceranno forse a Bruxelles, dove ve le hanno commissionate», ma certo non a spettatori adulti e sani di mente. Sul palco si scatena il putiferio, per un attimo il pubblico non capisce se gli attori stanno fingendo oppure no. Un'altra attrice, di origine ucraina, si alza dalla platea: in lacrime, racconta del fratello in guerra e chiede al pubblico e ai giovani lituani di prendere le armi e intervenire. Buio. L'azione torna sulla scena completamente trasfigurata: siamo all'Inferno, il vecchio attore Masalskis si rivela essere un Mefistofele terribile e dilettesco, chiamato Masara, mentre l'attrice ucraina è in realtà un demone che gode nel trascinare gli umani in guerre fratricide. In questo inferno, che ricorda un po' Bulgakov e un po' Tarantino e che il regista ha deciso di illuminare con un solo proiettore, gli spettatori tremano e ridono, di fronte a violenze atroci compiute al suono di esilaranti *hit*

sovietiche. Cos'è dunque questo male, che riappare come un *herpes*, di cui si ride e si trema? Non è certo solo Putin. «Potevamo ritrarre questo Tupin come un demone, dicendo che è lui il responsabile di tutti i problemi del mondo, ma non sarebbe stato vero. Perché Putin, in sé, è solo un prodotto» dice Schilling. Per questo, consapevoli che l'uso della paura e dell'odio non conosce latitudini, abbiamo invitato Ivaškevičius a Bologna, per lavorare – grazie al sostegno di Ert e dell'ambasciata lituana – con un gruppo di attori (Luca Carboni, Annalisa Salis, Giulia Valenti e chi scrive), con la drammaturga Sonia Antinori e la studiosa lituana Toma Gudelyte. Le domande sono sta-

te più delle risposte. Rivolgendone anche alle persone che abbiamo incontrato in quei giorni, ci siamo accorti che il nostro è davvero un mondo volutamente distratto e buio, in cui è difficile sapere se quel che vediamo è reale o costruito ad arte. L'urgenza, la profondità e la bellezza del *Grande male* si è imposta quindi anche a migliaia di chilometri di distanza da Vilnius e dall'Ucraina, facendoci desiderare di vederlo un giorno in scena anche in Italia, dove parlerebbe – nella sua irriducibile ma solo apparente estraneità – di guerre, paure e falsificazioni che a prima vista non sembrano nostre ma che, nostro malgrado, purtroppo lo sono. ★

### BASILEA

## Edipo e Giocasta secondo Latella coppia borghese divisa fra Ragione e Mistero

**ÖDIPUS**, da Sofocle. Adattamento di Antonio Latella e Federico Bellini. Regia di Antonio Latella. Scene e costumi di Simona D'Amico e Simone Mannino. Musiche di Franco Visioli. Con Michele Andrei, Barbara Horvath, Martin Hug, Matteo Pennese, Thomas Reisinger, Michael Wächter, Simon Zagermann. Prod. Theater Basel, BASILEA.

Siamo nel pieno di un dramma borghese. Giocasta ed Edipo sono una coppia in camera da letto. Lui si addormenta mentre lei gli legge un brano da *L'importanza di chiamarsi Ernesto* di Wilde, che, sibillino, racconta di identità perdute e ritrovate. Fuori impazza la peste e il popolo è in fermento. Edipo nel sonno ha un incubo ricorrente: sogna il suo abbandono da neonato e brandelli del suo destino. È quel che si materializza nell'altra metà dello spazio scenico, completamente spoglio se non per una parete di grandi ventilatori. Lì appare un pastore nudo con una carrozzella contenente un infante, che viene abbandonato piangente.

Ecco il primo scontro tra tempo del mito, degli dei e degli archetipi e tempo degli uomini, di lingue che non si sanno più comprendere, di amore borghese ormai in via di disfacimento. È tra questi due poli che Antonio Latella rilegge la tragedia di Sofocle in uno spettacolo ad alta temperatura emotiva e di grande lucidità di analisi. Abbandona la recitazione frontale e corale dei suoi ultimi lavori a favore di un forte impianto naturalistico e dialogico, sorretto da interpreti di notevole caratura, ma continuamente messo alla prova da forti incursioni simboliche.

Giocasta, che insieme a Edipo sembra uscita da un film di Antonioni o da un *prequel* di *Orgia* di Pasolini, assume un ruolo centrale: forse sapeva tutto fin dall'inizio, fondando quindi il suo amore per il figlio sulla menzogna, retaggio di una condizione borghese portata a occultare i lati più oscuri e arcaici della natura umana. Ma il mito continua a spingere per rompere quello schema. Primo segnale è l'incursione di Tiresia che, maltrattato da Edipo, comincia a chiarire il mistero, ma in greco antico, lingua che solo lui, Giocasta e il maggiordomo comprendono. Sarà quest'ultimo, moderna versione del servitore, a vuotare il sacco, scatenando una tempesta di vento, altro elemento del mito arcaico che insidia il dramma borghese, come poi anche la pioggia torrenziale e la terra che esce da tutti i mobili quasi seppellendoli. E poi c'è il mantello di campanelli che Giocasta prima nasconde e poi indossa e il rituale finale del pastore che, a sua volta, indossa e fa risuonare campane e campanacci di varie dimensioni. Anche Edipo, accecatosi con le dita della madre, torna a "vedere", reimparando dal maggiordomo la lingua antica delle sue origini. Gli archetipi mitici hanno vinto, almeno finché non saranno di nuovo logorati dal tempo, in un eterno oscillare tra Ragione e Mistero. **Claudia Cannella**

Barbara Horvath e Michael Wächter  
in *Ödipus* (foto: Sandra Then)



# L'Europa a confronto con i Balcani, uno sguardo lucido sull'eterno conflitto

Dejan Dukovski e Aleksandar Popovski, autore il primo, regista il secondo, entrambi macedoni, sono fra i più attenti e lucidi testimoni della trasformazione del loro territorio, che passa e continua a passare dalla guerra, e dallo scontro di valori con l'Occidente.

di Franco Ungaro

**S**i può perdere ore intere a navigare sul web, un testo in italiano di Dejan Dukovski non lo si trova. Di lui, sulla Treccani, è riportato solo nome, cognome e anno di nascita e in teatro c'è traccia solo di una messinscena del *Dracula* curata da Sandro Mabellini per il Teatro Litta di Milano nel 2010, con annessa intervista di Franco Quadri. Nulla più. Anch'io ho incrociato Dejan Dukovski (1969) colpevolmente tardi e ricordo i miei rossori di vergogna quando, nel giugno del 2008, confessai la mia ignoranza a Dojna Papp, una delle intellettuali rumene più prestigiose che mi aveva invitato al piccolo festival teatrale di Braila, città rumena e danubiana, città zingara per eccellenza. Dojna rimase sorpresa non poco dal fatto che io non sapessi ancora niente di Dejan Dukovski, anche perché conosceva il mio in-

teresse per il teatro balcanico. Rimase più che sorpresa quando confessai di non sapere assolutamente nulla de *La polveriera*, né del testo teatrale con il quale il giovane drammaturgo macedone si era fatto conoscere in Europa e nel mondo, né dell'omonimo bellissimo film ispirato da quel testo. A sera, nel Teatro Maria Filotti di Braila, un mondo di *drop out* e disadattati, una catena di violenze verbali e fisiche, una rappresentazione impietosa di cinismo e volgarità, una esplosione di conflitti sociali e disturbi mentali surriscaldarono il palcoscenico, con scene di ordinaria e grottesca follia metropolitana.

Qualche mese dopo, nel caffè buio e maleodorante del Teatro Nazionale Albanese di Skopje, incrocio, senza sapere ancora chi fosse, Dominique Dolmieu; con una mano svuotava bicchierini di *rakja*, con l'altra liberava

nuvole di fumo dal narghilè. Di nuovo i discorsi ricominciarono a seguire strane traiettorie, scivolando ancora su Dejan Dukovski, Goran Paskaljevic e *La polveriera*. Dominique è un grande conoscitore della letteratura e della drammaturgia balcanica, caucasica e orientale, regista e direttore della Maison d'Europe et d'Orient a Parigi. Un minuscolo e appartato spazio indipendente che è teatro, caffè, residenza e con l'etichetta L'Espace d'un Instant pubblica testi di autori soprattutto balcanici. Quando vado a trovarlo a Parigi, dalle parti della Gare de Lyon, a felice memoria delle comuni bevute macedoni, me ne regala due di libri con i testi teatrali di Dejan Dukovski, tradotti in francese. Sono gelosamente conservati nel mio scaffale "balcanico", *Baril de poudre*, *Balkans' not dead*, *L'autre côté* e *Quel est l'enfoiré qui a commencé le premier?*



### Nei buchi neri del presente

Dukovski ci ha raccontato a suo modo la guerra nei Balcani, senza retorica e manierismi, con lucidità e acutezza, costruendo un suo linguaggio perfettamente aderente alla vita dei personaggi e alle loro pulsioni ed emozioni. Tra le pagine ci sono tutti i temi e i nodi che sono diventati veri e propri stilemi della drammaturgia europea contemporanea. Indagano con profondità e provocazione dialettica i buchi neri e le mostruosità del presente che pervadono tanto i meccanismi del potere quanto la quotidianità, l'alto e il basso delle nostre esistenze. Dualismi e contraddizioni che si riflettono e riproducono nella contraddizione madre fra il potere dispotico, perfetto, vero dell'Europa e dell'Occidente da un lato e la forza selvaggia, bestiale, libidinosa, disordinata dei Balcani, l'Europa come detentrica di valori e i Balcani come naufragio dei valori. La scrittura di Dukovski gioca e si dibatte fra queste polarità, i suoi personaggi sono portatori di un caos interiore estremo, avviluppati nel disordine, prigionieri del lato maledetto dell'esistenza, distruttori di valori e di luoghi comuni. Sette anni dopo la Storia si ridà appuntamento da quelle parti e la Macedonia è diventata in questi mesi corridoio obbligato di accesso all'Europa per profughi e migranti provenienti dalla Siria, dall'Iraq, all'Afghanistan. La Macedonia e i Balcani tornano a essere sensori delle contraddizioni dell'Europa, svaniscono nuovamente miti e valori in un nuovo girotondo dove si inseguono e si scontrano barbarie e civiltà. Il tema della violenza e dei conflitti, così caro a Dukovski, riemerge in tutta la sua drammaticità; i suoi testi, al pari di quelli dei tragici greci, di Shakespeare o dei grandi della letteratura sovietica, svelano ai nostri occhi imprevedibili capacità profetiche e potenza d'impatto sulla società.

«Alcune volte – dice Dukovski – la vita reale può imitare il teatro. Io sono sempre in cerca di idee che creano azioni drammatiche, sentimenti drammatici. Cerco situazioni di possibili conflitti che vengono dai personaggi. Il teatro si basa sul conflitto, sulle disarmonie, sul caos. Nessuno vuol vedere un film o uno spettacolo con personaggi che vivono in completa armonia, senza problemi».

### Vogliamo dire la verità

La scorsa estate, su una terrazza che si affaccia sul lago di Ohrid, festeggiamo la conclusione del Festival che si tiene nella più bella delle città macedoni, con il suo centro storico

impresiosito da antiche case ottomane, chiese e giardini che sovrastano il lago più pulito d'Europa. Dejan Dukovski è lì, si materializza nella sua eleganza disordinata, *sniker* ai piedi, abito nero luccicante, chioma foltissima e marcatamente *casual*, ragazza bellissima al suo fianco e bicchiere di *rakja* che ripara dalla brezza gelida proveniente dalle montagne. Su quella terrazza c'è pure Aleksandar Popovski, stesso anno di nascita, stesse frequentazioni nell'Accademia delle Arti di Skopje, con Goran Stefanovski e Slobodan Unkovski come mentori comuni, identiche scarpe di ginnastica e, soprattutto, stesso sorriso arguto e stesso *humour*.

Popovski qualche opportunità in più di farsi conoscere in Italia l'ha avuta, lo scorso 2 e 3 marzo al No'hma di Milano ha presentato *The Empire Builders* di Boris Vian, ritirando il Premio Internazionale Il Teatro Nudo dalle mani di Livia Pomodoro. Prima era già passato dall'Italia nel 2002 con *Divo Meso (Carne selvaggia)* di Goran Stefanovski (al Csa di Udine) e nel 2006 con una sua regia del *Don Giovanni*, presentata al Teatro India di Roma. Col Csa di Udine produsse anche nel 2003 *La morte di Danton* di Büchner, con attori italiani, fra i quali spiccava l'estro del nostro Roberto Latini, e ricordo pure la bella intervista di Andrea Porcheddu. Le immagini più vivide risalgono al settembre del 2012 quando, ai Cantieri Koreja di Lecce, invitai il suo spettacolo *La vita del signor de Molière* di Bulgakov. Un delizioso e spumeggiante gioco teatrale con brani di commedie dello stesso Molière (dal *Tartufo* a *Don Juan*), versi dalle poesie di *Cyrano de Bergerac*, suggestioni dalla vita reale di Bulgakov, fino al sorprendente finale con gli attori scatenati in un tripudio rock di chitarre, batterie e armonica, a eseguire *Heroes* di David Bowie con un indimenticabile Nikola Ristanovski, uno dei migliori giovani attori in Europa.

È su quella terrazza di Ohrid che incontro per la prima volta Popovski, con turbamenti e ossessioni negli occhi del sorprendente *Figurae Veneris Historiae* di Goran Stefanovski, presentato qualche sera prima al festival di Ohrid. Mi racconta del suo desiderio di recuperare un vecchio cinema della città dove creare uno spazio per l'arte contemporanea, per «gli artisti che dedicano le loro vite a se stessi e a Dioniso», uno spazio per tutti quelli che pensano liberamente e vogliono creare un'arte moderna e autentica. Si tratta di Kino Kultura (Cinema Cultura), un bel progetto nel quale saremo direttamente coinvolti insieme al Teatro di



Messina, anche grazie a un finanziamento del Balkan Art&Culture Fund.

Dietro gli occhiali da liceale secchione, il volto di Alexandar Popovski svela una sincerità di sguardo impressionante alla ricerca di verità e profondità. Le piaghe del momento in Macedonia sono rappresentate dalla volgarità, dal primitivismo, dal culto del passato così diffuso tra gli artisti macedoni. «I teatri nazionali e la politica culturale del governo – dice – usano il passato e i temi storici per nascondere ciò che sta accadendo oggi. Tutti si occupano del “volo delle farfalle” e nessuno racconta il presente».

Popovski ha già pronta la risposta quando gli chiedo delle sue affinità artistiche con Dukovski. «Vieni a Novi Sad in ottobre – mi dice – per vedere il nostro ultimo lavoro: *The walking ghost*, scritto da Dejan, racconta del modo in cui un intellettuale cerca di affrontare il primitivismo e la brutale società capitalista. Sono affascinato da quanto poco la verità influenza le società. Nessuno è sconvolto più, nessuno si vergogna, eccitato o ispirato dalla verità. Tutti sanno chi è l'assassino, ma formalmente e legalmente trovano il modo di travisare i fatti». ★ (collaborazione di Valeriya Kilibekova)

In apertura, una scena di *La vita del signor de Molière* (foto: Kire Galevski); in questa pagina, Dejan Dukovski e Aleksandar Popovski.

# Sulla strada da Tampico a Montevideo un teatro per la fine del mondo

Tra pick-up come carri armati e fabbriche sventrate e trasformate in palcoscenico, c'è ancora spazio per ricordare i *desaparecidos* e per resistere al degrado: con il Teatro Para el Fin del Mundo, festival itinerante tra Messico e Argentina.

di Nicola Pianzola



**S**trade semideserte incendiate dal caldo umido soffocante, percorse solo da giganteschi pick-up dai cristalli oscurati, dove le stazioni di servizio, che si alternano ai minimarket della catena Oxxo, costituiscono la principale architettura urbana, dove ogni sera, all'imbrunire, insieme all'oscurità cala un tacito coprifuoco. Tutto lascerebbe pensare al set cinematografico di una pellicola americana sul narcotraffico, ma qui a Tampico, una delle città più violente di tutto il Messico, nulla è finzione, nemmeno il teatro.

È in questo contesto di degrado e alto rischio che ha inizio, nel 2012, il Festival Internaziona-

le Teatro Para el Fin del Mundo. Come ci racconta il suo direttore artistico Angel Hernandez, Tfm nasce con l'intento di contrastare i fenomeni di violenza occupando spazi abbandonati e facendoli rivivere con eventi teatrali e performativi creati o adattati alle strutture in disuso disseminate nelle ex zone industriali e nella periferia della città. A Tampico sono molti gli edifici e le fabbriche, abbandonati in differenti periodi storici: prima per il passaggio da un'economia incentrata sui prodotti ittici locali all'industria del petrolio, poi a causa del controllo della criminalità organizzata e dei narcotrafficcanti.

Così, oggi, in questa incantevole laguna proli-

ferano i coccodrilli, mentre molti dei suoi abitanti fuggono alla ricerca di un futuro migliore negli Stati Uniti. Dopo aver ascoltato le storie di alcuni collaboratori del festival, comprendiamo chi ha fatto questa scelta. Tutti questi ragazzi hanno in famiglia almeno un caso di sparizione forzata e molti di loro sono stati arrestati e tenuti in cella per settimane solo perché manifestavano pacificamente. Tutto ciò ci viene raccontato con una pacatezza disarmante, mentre attraversiamo strade dove sono state compiute atrocità sconvolgenti. A soli due isolati dalla casa in cui siamo ospitati, sono stati assassinati alcuni giornalisti, i cui cadaveri sono poi stati trascinati e lasciati in strada.

### Nel ventre del Boeing

Non possiamo che ammirare i volontari che collaborano alla realizzazione del festival. C'è chi lavora come autista nelle linee urbane, si alza alle cinque di mattina e, dopo aver guidato per otto ore, accompagna gli artisti in auto. È in questo scenario, dove l'arte sembra essere superflua per la lotta alla sopravvivenza quotidiana, che il teatro esprime tutta la propria necessità, tenendo insieme una comunità che non accetta di essere sottomessa a un sistema di potere corrotto e a una strategia del terrore che ostacolano ogni progetto culturale. Ed è proprio da uno di questi progetti lasciati incompiuti, un parco tematico nella laguna del Carpintero, dove giace un Boeing 727 in stato di abbandono, che inizia la nostra avventura nel circuito di Tfm, un viaggio che ci porterà da Tampico a Montevideo e Buenos Aires. Il festival, infatti, quest'anno, grazie alla collaborazione di alcuni collettivi artistici che hanno preso parte alla manifestazione negli anni precedenti, esce dai confini messicani per sbarcare, con due prime edizioni, anche in Uruguay e in Argentina.

E così, in un'afosa mattina di novembre, ci ritroviamo di fronte al primo aereo decollato da Tampico, un gigante del cielo sconfitto dall'incuria, dentro la cui fusoliera sventrata dai sedili, le giovani coppie di ragazzi che escono da scuola si danno appuntamento per trovare un po' di intimità.

Con queste ali ferite, prende il volo un nuovo processo di creazione artistica che sviluppiamo *ad hoc* per il festival, nell'ambito del nostro progetto di ricerca Magalopolis. Sono stati gli organizzatori stessi di Tfm a farci capire che presentare il nostro nuovo spettacolo *Desaparecidos#43*, sulla vicenda dei 43 studenti di Ayotzinapa scomparsi nel 2014 in Messico, sarebbe stato troppo rischioso, e ci hanno consigliato di creare una nuova performance attraverso un workshop nei suggestivi spazi dell'aeromobile. Non possiamo che accettare i consigli di chi, purtroppo, ha perso tre compagni di lavoro, tutt'oggi fra gli scomparsi. Il primo giorno di workshop, veniamo interrotti da un pick-up blindato pieno

di poliziotti in assetto da "guerra", con giubbotti anti proiettile e mitragliette puntate. Un altro collettivo artistico viene invece sgomberato dallo spazio di lavoro da un gruppo di poliziotti con un carro armato! È da subito chiaro che qui un teatro sperimentale e politico, che si riappropria degli spazi di espressione e che accende i riflettori su questa città tabù, non è visto di buon occhio. Non ci perdiamo d'animo, lavoriamo per giorni nella carlinga polverosa e infuocata dal sole e finalmente, nel buio della laguna, il Boeing si accende di un'installazione luminosa diventando il nostro palcoscenico e, allo stesso tempo, il mezzo che ci fa sorvolare le innumerevoli città presenti nei nostri ricordi, componendo una Megalopoli immaginaria che, per un attimo, prende il posto di Tampico. Mentre nella città continua a regnare la paura e la gente di notte è rinchiusa in casa, la nostra performance viene vista da famiglie e da giovani, che fanno parte di quella comunità che non si arrende.

### Fra anarchici e operai

Il viaggio si trasforma presto da immaginario a reale e atterriamo a Montevideo, una città solare, dove spicca il Cerro, un quartiere popolare su una collina, fondato da anarchici italiani, e dove gli abitanti possono passare anche un anno senza attraversare il ponte che li collega al centro della città. In questo contesto è sorto il parco tecnologico industriale della città dove, in una ex fabbrica dal tetto sfondato e dalle pareti squarciate, ricostruiamo un teatro in occasione della presentazione del nostro spettacolo *Made in Ilva* al festival Tfm Montevideo. Non solo i tecnici e i volontari del festival, a poco a poco, tutti quelli che lavorano nelle vicinanze, pompieri, operai, ci aiutano in questa utopica opera. Qui il pubblico è dei più vari: abitanti di un quartiere popolare, rappresentanti delle istituzioni, artisti e teatranti del vivace panorama culturale di questa capitale nel sud del pianeta. Susana Souto, direttrice del festival, è riuscita a portare l'attenzione e il sostegno della municipalità sulla prima edi-

zione di un festival internazionale che si pone come una valida alternativa ai canali della cultura più istituzionale. In questo clima più disteso possiamo azzardare una tappa del nostro *Desaparecidos#43*, dato che l'Uruguay, in virtù della sua storia, è stato da subito molto partecipe in questa vicenda, con azioni di protesta e manifestazioni per destare l'attenzione mondiale su questo caso. Dirigiamo un workshop con un gruppo di 30 persone dai 17 ai 47 anni e dove l'emotività dei giovani studenti coetanei dei *desaparecidos* messicani si unisce ai commoventi ricordi degli adulti che hanno vissuto in prima persona gli scontri con la polizia, quando le sparizioni forzate erano all'ordine del giorno anche in Uruguay. Sulle note dei canti, che ricordano le moltissime persone scomparse, navighiamo verso Buenos Aires dove il festival invade gli spazi dell'Impa, la Fabbrica, avamposto culturale della città, ricco di storia. Qui, durante la crisi, i lavoratori hanno occupato lo stabilimento e hanno continuato a produrre alluminio, e oggi i rumori delle macchine fanno da sottofondo agli eventi culturali che accadono nei quattro piani di questa maestosa costruzione. È la fine del nostro "recorrido" nel Tfm, salutiamo i nostri compagni di viaggio, quei gruppi che abbiamo conosciuto a Tampico e abbiamo ritrovato a Montevideo e Buenos Aires. Un festival itinerante, come noi, un grido soffocato che da Tampico echeggia in tutto il Sud America e che, grazie alla collaborazione di chi vorrà unirsi a questa esperienza, potrà attraversare altri luoghi, nazioni, continenti, fino a dove dovrebbe spingersi il teatro: fino alla fine del mondo. ★

In apertura, un momento del progetto Megalopolis a Tampico, in Messico (foto: Tfm/Tampico).

### Per saperne di più

Sulla tournée in Sud America della Compagnia Instabili Vaganti e sul progetto Megalopolis si veda [www.instabilivaganti.com](http://www.instabilivaganti.com)

# Oltre la tradizione, Punta Corsara e lo specchio distorto della farsa

**I protagonisti della giovane scena/48** - Nata dall'esperienza formativa della non-scuola di Marco Martinelli, la compagnia si è plasmata su una prassi che mette insieme Petito, Molière e la scrittura originale, lo sguardo serio dei classici e il sorriso amaro della satira.

di **Alessandro Toppi**

Il rapporto con il territorio, utero dal quale si viene e luogo di partenza del viaggio; «gli spiriti guida» – come li chiama Emanuele Valenti – che sono ora insegnanti effettivamente incontrati in uno spazio teatrale, ora, invece, maestri ideali, esempi conosciuti leggendo libri, ascoltando racconti; la tradizione, inconscio identitario inevitabile ma anche risorsa, trampolino di lancio, bagaglio linguistico, umorale e artigianale. Ancora:

l'interesse per la drammaturgia europea; l'eterogeneità anagrafica degli aderenti al gruppo; la povertà delle tasche («abbiamo fondato l'associazione con zero euro sul conto» ricorda Marina Dammacco); la mancanza di una sede nella quale ideare e provare; il complicato dialogo con le istituzioni locali. Ci sono – nella vicenda di Punta Corsara – i tratti distinguibili della ricerca teatrale napoletana che, dagli anni Settanta in poi, appare negli scantina-

ti del centro storico o nelle sale periferiche, lì dove sorgono rari avamposti creativi tra infilate di casermoni popolari. Testimonianza di una vitalità forte delle sue stesse mancanze – tra disagio strutturale e urgenza creativa – l'esperienza di Punta Corsara va letta dunque nella sua specificità, non dimenticando tuttavia che questa specificità è la riproposta diversa e attuale di un percorso che richiama la stagione delle cantine sperimentali, in cui convergenze politiche, coincidenze sociali ed esigenze culturali determinarono la nascita di una compagnia, l'affermazione di una poetica.

## In principio fu Arrevuoto

La fine è il principio. Un ossimoro è l'inizio di questa storia che parte dalle difficoltà crescenti di Arrevuoto, idea di Roberta Carlotto che lei stessa cura con Maurizio Braucci, nell'ambito delle attività realizzate dalla Fondazione Campania dei Festival e di Punta Corsara, il progetto triennale condotto dal Teatro delle Albe e da Marco Martinelli, secondo i dettami della "non-scuola", che ha tentato di fondere pratica teatrale e pedagogia all'Auditorium di Scampia. «Venni – scrive Martinelli – come un italiano cui il Nord non bastava, come un regista che voleva misurarsi con la turbolenza dionisiaca degli adolescenti napoletani» e ancora «Arrevuoto è stato questo per me. E Punta Corsara ne è stata la diretta conseguenza». Tra laboratori sociali e incontri con le scuole, decine di ragazzi sono quindi avviati ai mestieri dell'arte mentre appaiono allestimenti-saggio (*Pace!* da Aristofane, *Ubu sotto tiro* da Alfred Jarry, *L'immaginario malato* da Molière) e spettacoli (*Fatto di cronaca* di Raffaele Viviani a Scampia, regia di Arturo Cirillo, nel 2009; *L'oro di Scampia*, di Virgilio Sieni, nel 2010) all'interno di programmazioni stagionali che offrono espressioni plurime del teatro italiano, ora in forma di messinscena per il pubblico, ora come seminari intensivi per gli allievi (Motus, Manfredini, La Ruina e Morganti, Latini, Punzo, Paolini). È in questo contesto che Emanuele Valenti medita sul proprio ruolo teatrale («Martinelli mi ha fatto comprendere la bellezza del lavoro di regia»), che Marina Dammacco prosegue la propria formazione da *dramaturg*,



unendo competenze amministrative e vocazione artistica, che iniziano o rafforzano il percorso attoriale Christian Giroso, Valeria Pollice, Gianni Vastarella e Tonino Stornaiuolo, Carmine Paternoster, Giovanni Del Monte, Giuseppina Cervizzi. «Ci conoscemmo lì – ricorda Valenti – e comprendemmo l'esigenza di mettere assieme le nostre differenti biografie». Punta Corsara diventa – da progetto – un'associazione nel 2011, con la direzione di Valenti e Dammacco, e diventa compagnia mentre i maestri tornano al Nord, gli assessori tacciono e l'Auditorium, destinato nelle intenzioni a essere uno "Stabile di periferia", si svuota riducendosi a ciò che è tutt'oggi: un'imponente carcassa in balia dell'inerzia burocratica municipale. «Volevamo andare oltre, senza perdere la nostra identità». Le parole con cui Mauro Abate descrive la Napoli off posteduardiana – quando i gruppi allora attivi legarono Viviani a Brecht, Scarpetta al dadaismo, la sceneggiata all'Odin – danno il senso alle frasi di Valenti: «Tentiamo di parlare di noi tramite il filtro di due tradizioni, quella europea e quella napoletana, mettendo in dialogo questi passati differenti ma che hanno insospettiti elementi in comune».

### La trasgressione della risata

Blok, Shakespeare o Molière convivono con le guarattelle, la maschera di Pulcinella, i lazzi di Felice Sciosciammocca mentre è riconoscibile – elemento basico d'ogni spettacolo di Punta Corsara – la crudeltà comica di Petito. È la farsa, infatti, il terreno sul quale si sta edificando la poetica della compagnia che – della farsa – riprende le caratteristiche distintive: la demistificazione del linguaggio, che genera fraintendimenti e percosse per cui i personaggi della trama, inevitabilmente, *abuscano* (le prendono); la riflessione sull'ipocrisia umana, che smaschera e svislisce ogni apparente superiorità morale; la coscienza della propria diversità, che diventa il principio critico e trasgressivo della satira e il gioco giocato della teatralità, la stratificazione linguistica, la messa in scena del sottoproletariato marginale, che costeggia la città senza appartenervi e che migra dal territorio extraurbano al centro della metropoli offrendo il proprio sguardo straniato, imponendo la propria presenza disturbante. Nascono in questo modo drammaturgie che fondono alte citazioni letterarie, evidenti allusioni ai maestri teatrali del Novecento e gag dialogiche dialettali, basate sulla degradazione del vernacolo, la sgrammaticatura della sintassi, le

sonorità onomatopoeiche; nascono in questo modo i campionamenti visivi – partiture geometriche in uno spazio scenico sgombro o arredato degli oggetti bastevoli perché il pubblico sia indotto all'immaginazione – che uniscono frontalità dell'esecuzione gestuale, grottesco mimico, velocità d'esecuzione da sketch e montaggio in sequenza; nascono in questo modo *Il signor di Pourceaugnac*, *Il convegno*, *Petitoblok* e *Hamlet Travestie* ovvero i rimaneggiamenti demistificatori di opere serissime, così come Petito fece inventandosi *'na bella Elena* o *il Don Fausto*. E se il pubblico ride perché i corpi girano in tondo inseguendosi, prima di cadere per uno sgambetto, mentre la critica annota sul taccuino l'entra-ed-esce continuo dalle quinte, la recita nella recita, l'uso della scenografia modulare o i momenti di assenza della quarta parete resta alla fine degli spettacoli di Punta Corsara il senso profondo di un discorso che è ridanciano nella forma ma agro e corrosivo nelle finalità politiche: mostrare, attraverso il ridicolo del proprio baraccone, la dimensione barbarica della società contemporanea, nella quale l'individuo è sempre più affetto dalla malattia della solitudine e giace incompreso, tra l'atavica fame di illusioni e l'incapacità di agire concretamente – per sé e per gli altri – rimettendo in sesto il mondo. «Stiamo provando ad attraversare la tradizione agendola dall'interno, trasfigurandola e dunque tradendola perché – modificata – funzioni come specchio distorto del presente» dice Emanuele Valenti, prima che Marina

Dammacco aggiunga: «Adesso le sfide sono dare continuità alla nostra presenza in palcoscenico, ampliare la compagnia inserendo gli attori che gravitano instabilmente attorno a essa, prendere parte a sinergiche iniziative in grado di riformare dal basso il panorama teatrale, peggiorato dalla pseudo-riforma del Fus». C'è dunque un futuro immediato, costituito dalle prime repliche di *Io, mia moglie e il miracolo*, in aprile all'India di Roma; c'è un futuro seguente ovvero la produzione da realizzare, nel 2017, col Bellini di Napoli; c'è un futuro ulteriore: contribuire alla rivendicazione di nuove opportunità e di un nuovo assetto per il sistema teatrale nostrano. Da Sud, col ghigno amaro e veritiero disegnato dal trucco sul volto. ★

In apertura, *Hamlet Travestie* (foto: Angelo Maggio); in questa pagina, *Il signor di Pourceaugnac* (foto: Camilla Mastaglio).

**Punta Corsara** nasce a Napoli nel 2011 dall'omonimo progetto diretto da Marco Martinelli. Dal 2011, con Scenari Visibili e l'Associazione La Strada, conduce Capasutta, laboratorio rivolto agli adolescenti di Lamezia Terme. Dal 2012 gli spettacoli sono prodotti da 369 gradi. Opere: *Il signor di Pourceaugnac*; *Il convegno*; *Petitoblok*; *Hamlet Travestie*; *Io, mia moglie e il miracolo*. Riconoscimenti: Premio Hystrio-Altre Muse (2010), Premio Speciale Ubu (2010), Premio Ubu-Attore under 30 (2012), Premio In Box (2013), Premio Anct (2014). Nel 2015, con *Io, mia moglie e il miracolo*, Punta Corsara vince I Teatri del Sacro.



## G(L)OSSIP

Tennessee William Shakespeare

di Fabrizio Sebastian Caleffi



### Quando la malattia è Pirandello, la terapia è...

«L'Amleto europeo - diceva Paul Valéry - è ossessionato da milioni di spettri. Quanti fantasmi circondano l'autore drammatico italiano? (...) il fantasma di Pirandello, che schiaccia i suoi continuatori... il fantasma della critica letteraria, col suo disprezzo pel teatro, il fantasma della critica teatrale, con la sua religione della struttura, dell'interesse, del ritmo... il fantasma del provincialismo per i cosmopoliti, il fantasma del bozzettismo per i regionali e i popolareschi... Che fare? Si scrivono ancora commedie, ma con vergogna o con paura»: così affermava, caustico e perentorio, nel 1962, Ruggero Jacobbi, nostro contemporaneo. Cinquantaquattro anni dopo, *the Cat on the Roof* scotta ancora o è cotta e, se è cotta, di chi? C'era una volta una Gatta, che aveva una macchia nera sul viso: l'ombra di un sorriso alla Liz Taylor che tosto ci innamorò di contemporaneità.

A modo mio, risposi spudoratamente e, lasciatemelo dire, piuttosto coraggiosamente a Jacobbi vincendo due volte il premio di drammaturgia da lui allora presieduto. Quaranta e passa anni dopo, a modo mio, avrei bisogno di certezze anch'io. Se il pirandellismo è malattia cronica della drammaturgia italiana, Shakespeare (nostro contemporaneo secondo Kott) è la terapia?

Howard Jacobson, nel suo *Shylock is My Name*, pubblicato da Penguin e in traduzione ad agosto da Rizzoli, riscrive il Mercante capovolgendo, a 500 anni dall'apertura (equivalente davvero solo a una chiusura?) del ghetto di Venezia, il presunto antisemitismo congenito all'originale, con una Porzia divetta di *reality* alle prese con calciatori vari: il brillante *british playwright* evidentemente ignora che i gloriosi neroverdi veneziani allenati persino da Helenio Herrera son precipitati nelle paludi delle serie minori. *Soccer* a parte, *socmèll*, non sarà che il Bardo non è più nostro contemporaneo?

### Who's afraid of Anne Hathaway?

Drunk Shakespeare è la compagnia Off Broadway che rappresenta Willy the Pooh (nel senso di: immortale come i Pooh...) con almeno un o una interprete ubriaca. Nel corso di trascorse inobliliabili stagioni,

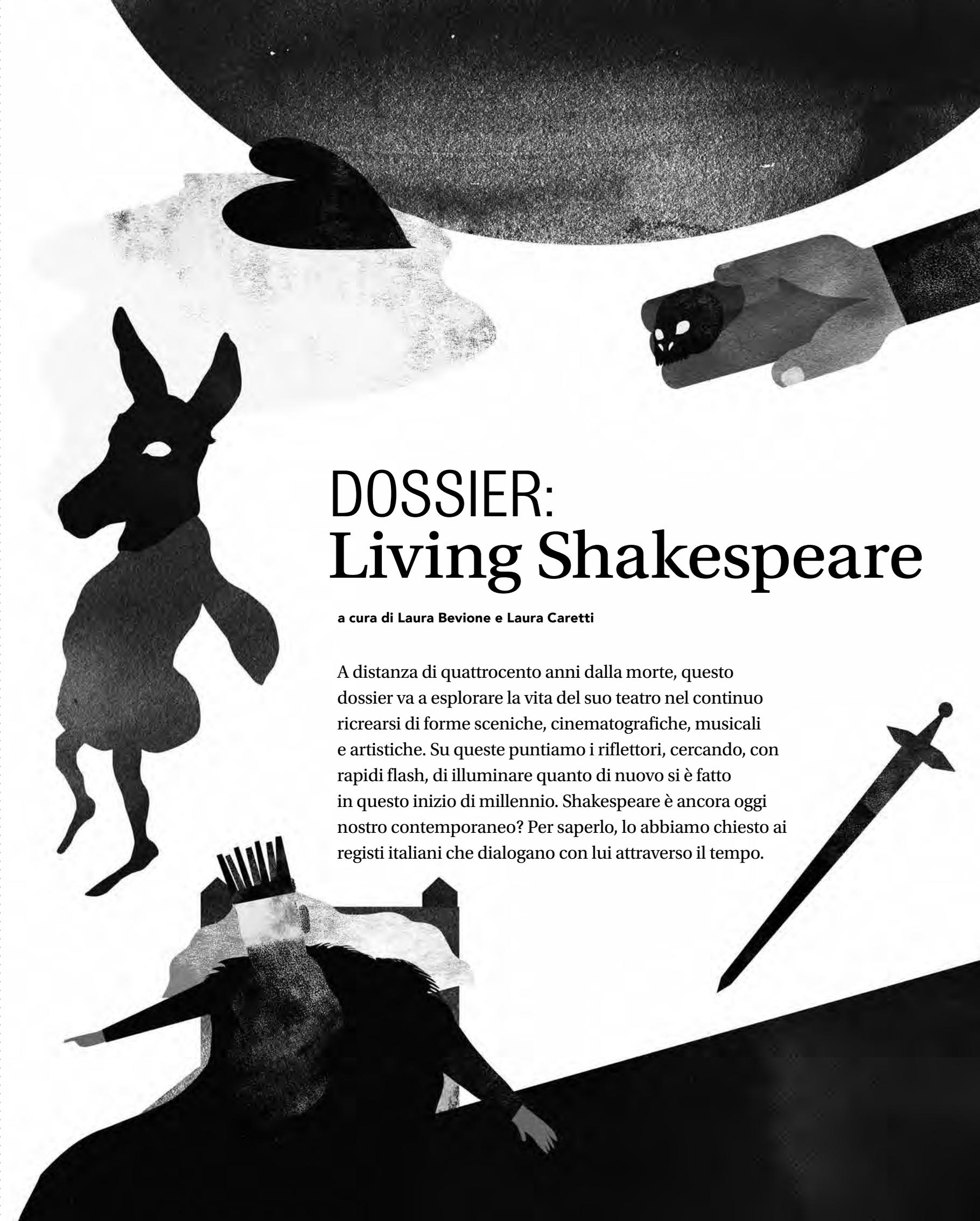
mettendo in scena *Under the Volcano*, un romanzo inignorabile, viaggiavo a regime di 12 lattine di Guinness, 1 bottiglia di tequila e 1 di champagne a replica. Questo per dire che l'incontro tra il presente e il passato è a mezza via. E che dobbiamo superare la fase Kott (Shakespeare Nostro Contemporaneo) per arrivare alla frase Nostro Contemporaneo Shakespeare. A latere, sarebbe piacevole pensare che il *ghost writer* del Capocomico-upon-Avon sia stata la consorte Anne Hathaway e scoprire, drammaturgicamente, la sua Versione di Amleto.

### Nostro Contemporaneo? Un alfabeto da aggiornare

Mai come nella seconda parte (atto secondo) del lunghissimo Secolo Breve l'arte è stata così contemporanea: io ci sono nato in mezzo, essendo venuto alla ribalta della vita a Milano lo stesso anno della storica mostra di Picasso a Palazzo Reale. Mai mi sono sentito in scena contemporaneamente all'autore come quando sul palco si esibiva Albee, oppure Beckett e Brecht e Brusati, i due Miller, Arthur ed Henry e Pinter e l'abc dell'attualismo prosegue fino all'ultimo Testori per culminare in Tennessee Williams. Oggi come oggi, il passaggio di millennio non mi pare aver ancora aggiornato l'alfabeto contemporaneo. Ci ubriachiamo di rivisitazioni shakespeariane, curando il mal di capo conseguente con Bennett, senza aver ancora tradotto il "fuori diritti" Pirandello in contemporaneo. La lingua manca/sul palco sventola/bandiera bianca. Come parliamo quando non parliamo via skype?

### Skypespeare!

Ecco, forse ci siamo: nel tweet possiamo udire l'allodola foriera del mattino dei maghi teatrali che annuncia una chat d'amore immortale, proprio perché muore e non risorge misticamente, ma più naturalmente, come la coda di una lucertola al sole. Uno spettacolo sempre uguale e sempre diverso, semplice e misterioso e umano, troppo umano, umano come il teatro della crudeltà di un Artaud bambino. Si replica: fino alla Notte dell'iguana.



# DOSSIER: Living Shakespeare

a cura di Laura Bevione e Laura Caretti

A distanza di quattrocento anni dalla morte, questo dossier va a esplorare la vita del suo teatro nel continuo ricrearsi di forme sceniche, cinematografiche, musicali e artistiche. Su queste puntiamo i riflettori, cercando, con rapidi flash, di illuminare quanto di nuovo si è fatto in questo inizio di millennio. Shakespeare è ancora oggi nostro contemporaneo? Per saperlo, lo abbiamo chiesto ai registi italiani che dialogano con lui attraverso il tempo.

# Shakespeare, ovvero il teatro assoluto

**Un regista-attore italiano e un regista lituano, trent'anni a dividerli e il Bardo a unirli: Carlo Cecchi e Oskaras Koršunovas riflettono sulla sua contemporaneità e rivelano quanto lavorare sulle sue opere abbia cambiato la loro visione del mondo, e anche loro stessi.**

di Carlo Cecchi e Oskaras Koršunovas



**C'**è un aforisma di Cioran che dice così: «La Verità? È in Shakespeare; un filosofo non potrebbe appropriarsela senza esplodere insieme al suo sistema».

Ho messo in scena e ho recitato diverse pièce di Shakespeare; ma l'esperienza principale è stata quella fatta a Palermo dal 1996 al 1999: per quattro anni recitammo una trilogia che comprendeva *Amleto*, *Misura per misura*, *Sogno di una notte d'estate*. Il teatro erano le rovine di un teatro all'italiana della metà dell'Ottocento e si trovava in un quartiere poverissimo del centro della città, la Kalsa. Il primo anno facevamo *Amleto*. Un gruppo piuttosto numeroso di ragazzini del quartiere non solo insisteva a ogni replica per entrare a vedere "Ameleto", così lo chiamavano loro, ma spesso li sorprendevo nello "zellosissimo" spazio antistante il teatro, mentre recitavano alcune scene dello spettacolo che avevano visto più volte e quasi, a modo loro, avevano imparato a memoria. Le due scene preferite per i loro giochi erano quella del Fantasma con Amleto e, ovviamente, quella del duello fra Amleto e Laerte. Ricordo con particolare commozione il modo in cui dicevano, nel loro radicale

accento palermitano, «Ameleto, tu mi devi vendicare. Chi ha ucciso tuo padre ora ne porta in testa la corona», oppure «Muoio, Ameleto, tua madre è avvelenata, u' rre, u' rre ha la colpa». Dei ragazzini poveri, semianalfabeti, la cui lingua era il palermitano più stretto e più antico, si erano a tal punto entusiasmati del teatro di Shakespeare, da rifarlo nei loro giochi. Anche Leoluca Orlando, allora sindaco di Palermo, si entusiasmò: come mi disse lui stesso, per la prima volta nella sua vita aveva scoperto cosa può essere il teatro. E se da Palermo passo nei miei ricordi a Strasburgo, il filosofo Lacoue-Labarthe, dopo aver visto l'intera trilogia shakespeariana, mi disse, testualmente: «On dirait que Shakespeare a écrit ses pièces en italien, ou mieux, pour cette compagnie» (si direbbe che Shakespeare abbia scritto le sue opere in italiano o, meglio, per questa compagnia *n.d.r.*).

Mi sembra che queste tre reazioni, manifestate da spettatori tanto differenti socialmente e culturalmente, dimostrino non solo che Shakespeare è nostro contemporaneo – il che è piuttosto ovvio: tutta la grande arte lo è – ma che Shakespeare, grazie al suo genio creativo e alla sua libertà, ha inventato "per sempre" un teatro dove il grande poeta e il supremo drammaturgo si fondono nell'immediatezza di un teatro assoluto. In Shakespeare tutto è sempre teatro. E la sua stupefacente qualità è la libertà con la quale muove le azioni, le situazioni, i personaggi. Shakespeare non sta fermo mai: è come un caleidoscopio che, muovendolo, forma le più diverse figure e nel centro c'è il vuoto. Shakespeare non c'è: ci sono gli attori, c'è il teatro.

Del resto, il piacere che si prova a recitarlo non ha uguali. Quelle battute sono state scritte per un attore, per un certo attore della sua compagnia e sono state scritte anche per me. Ti indica qua e là cos'è meglio che tu faccia; ma, come diceva Garboli, le battute in Shakespeare sono come i semafori a Napoli, sono dei consigli agli attori, poi, se la vedano loro. Questo non vuol dire che un attore può fare quello che vuole; la struttura retorica è meglio rispettarla: è una parte del significato; così come il testo delle battute è meglio rispettarlo. Ma il gioco lo gioca l'attore. E un grande attore – come un grande traduttore – sa benissimo come giocare.

Il piacere che si prova viene proprio dal teatro, da quel teatro che è come un teatro alla ennesima potenza. Certo, contano i significati: ma se li definisci rigidamente troppo presto, sei fregato perché hai sbarrato la strada alla possibilità che altri significati si presentino. I significati in Shakespeare sono ipotesi provvisorie, pronte, se lasci aperto lo spazio dell'attenzione e della concentrazione, a rivelarsi fasulle aprendo la strada ad altre ipotesi.

Tutto questo sta in direzione opposta alla tendenza attuale e maggioritaria rappresentata da quegli "artisti" che per disprezzo della cultura, per presunzione o per puro cinismo, si assoggettano servilmente al mercato che esige merci "nuove", "attuali", "scioccanti", eccetera. Questi "artisti" se ne fottono di Shakespeare (e di Molière e di Mozart e di tutti quanti), ciò che conta è la loro "creatività", che in realtà è l'arbitrarietà più totale, con il corollario dell'attualizzazione a tutti i costi, ossia l'affermazione dei luoghi più comuni della sottocultura e dell'ebetudine contemporanee. Anche il National Theatre di Londra vuol rendere Shakespeare "attuale" e "contemporaneo". Ho visto qualche tempo fa un *Otello* che si svolgeva in un campo militare di qualche Medio Oriente. Bombe che esplodevano, armi che sparavano di continuo, effetti speciali da film hollywoodiano. Non riuscivo a seguire neanche la trama, non riuscivo a distinguere quale attore fosse Otello, quale Claudio, quale Iago, eccetera.

Pare che i turisti giapponesi ne fossero entusiasti. Poveracci: e pensare che i giapponesi hanno mantenuto la tradizione del teatro Nō e del teatro Kabuki, che sono di certo più vicini a Shakespeare che non gli effetti speciali di Hollywood. *Carlo Cecchi*

**L**e opere di Shakespeare sono, prima di tutto, delle matrici perfette. Se le affrontiamo non dal punto di vista storico, ma ci sforziamo di adattarle al nostro presente, allora, probabilmente, nessuna drammaturgia contemporanea può svelarci il presente come lo fa Shakespeare con quelle sue matrici. Le opere shakespeariane conferiscono al nostro presente una dimensione diversa grazie proprio a questo motivo: perché mi permettono di parlare del presente e delle mie esperienze personali. Attraverso le sue opere cerco di capire il mondo che mi circonda, di catturare l'essenza del periodo storico. Per me il teatro è uno strumento per conoscere me stesso e per comunicare con il mondo.

Mi ricordo, mettendo in scena *Amleto* siamo giunti alla conclusione che il processo creativo doveva partire dalla consapevolezza che potevamo recitare solo se noi stessi ci rispecchiavamo nelle situazioni del dramma. Immaginarci nelle situazioni di *Amleto* è stato l'atto primario, la leva d'Archimede su cui ci siamo appoggiati per iniziare a cercare la psicofisica degli attori. Da lì è nato il confronto con se stessi, l'incontro con la propria coscienza, dal punto di vista professionale e umano. Quando abbiamo cominciato le prove, la Elsinore in cui vivevamo sembrava perfetta, non c'era nessuna crisi, dunque il processo pareva riguardare solo noi. Alla fine, però, si è rivelato che abbiamo centrato il tempo.

All'improvviso ogni frase di Shakespeare è diventata tremendamente attuale: dal «c'è qualcosa di marcio in Danimarca» a quella faticosa domanda «chi sei?». *Amleto* è una specie di mio *alter ego*. Nel mettere in scena questo spettacolo, dentro di me ho scoperto cose terribili, dei veri e propri "buchi neri". Sono caduto io stesso nella trappola di *Amleto*.

Se il teatro si mette a parlare delle cose tangibili, concrete e già nominate, perde la propria attualità, non è più interessante. Per essere veramente attuale il teatro deve essere in anticipo rispetto al tempo. Il vero teatro è profetico.

Shakespeare è poliedrico. Come se fosse un'identità multiforme che contiene tutto: dalle cose più basse alle più alte, ai più profondi misteri dell'esistenza. La sua complessità rispecchia il nostro caleidoscopico presente, in cui gli eventi si accavallano e tutto cambia molto velocemente. Così erano anche i tempi di Shakespeare. Parlare del mondo odierno con l'aiuto di Shakespeare è la cosa più giusta, a patto che le sue opere siano rappresentate in chiave contemporanea. Trasformarle in teatro storico non ha nessun senso. Interpretato in chiave contemporanea, Shakespeare dischiude quelle dimensioni che sono più attinenti e necessarie al presente. Per questo lo considero il drammaturgo più contemporaneo. La drammaturgia contemporanea non mi ha dato così tante possibilità di esprimermi raccontando di me stesso e del tempo in cui viviamo come ha fatto Shakespeare. Anche lo spettatore lo percepisce e non considera Shakespeare un relitto. *Oskaras Koršunovas* (traduzione dal lituano di Giedre Bagdziunaite)

In apertura, un'immagine di *Amleto*, regia di Carlo Cecchi (Palermo, 1996); in questa pagina, due ritratti di Carlo Cecchi (foto: Stefano Baroni) e Oskaras Koršunovas.



# Alla prova della scena istantanee dal terzo millennio

Una panoramica, inevitabilmente parziale, degli allestimenti delle opere più frequentate nel terzo millennio, soprattutto in Italia, tra fedelissimi tradimenti, attualizzazioni e volute semplificazioni.

a cura di Laura Bevione, con interventi di Roberto Canziani, Laura Caretti, Giuseppe Liotta, Francesca Montanino e Roberto Rizzente



## Amleto

Una tragedia in cui riconoscersi, una sfida per ogni regista e attore, un classico sempre contemporaneo, una storia da raccontare o da riscrivere, un copione dalle infinite potenzialità teatrali e metateatrali, un obiettivo da colpire e mandare in frantumi... Anche in questo millennio, la più nota delle opere di Shakespeare mostra la sua vitalità, generando le più diverse scritte sceniche, mostrando di amare gli infedeli e gli spericolati visionari più di quanti speziano spettacoli insipidi con ingredienti piccanti, o cavalcano l'onda della notorietà del testo e dell'autore, potenziandola con quella televisiva-cinematografica di un attore famoso.

L'esempio del successo di **Benedict Cumberbatch** (2015), passato dal ruolo di Sherlock Holmes a quello di Amleto, detective alla corte di Danimarca, è esemplare! E dice molto su questo gran spettacolo – dietro le quinte l'abile produttrice Sonia Friedman – filmato e diffuso in tutto il *globe*. Isolato dall'alone mediatico a scapito della corallità della tragedia, riscoperta nel Novecento, Amleto è rimesso su un piedistallo e atteso alla prova delle "arie" più famose. Anche nella sovrabbondanza scenografica siamo lontani anni luce dall'*Amleto*, allestito all'inizio del 2000 da **Peter Brook** nello "spazio vuoto" del Bouffes du Nord, con un giovanissimo Amleto che vive l'iniziazione alla vita attraverso la morte, in un mondo che impone leggi di vendetta e di guerra, come anche **Eimuntas Nekrošius**, con maggiore durezza, aveva mostrato. Sparite le quinte gotiche, Elsinore può essere dovunque il passato non dà scampo al presente. Basta la paura delle sentinelle a evocare le ombre. Tutto può accadere anche in una camera matrimoniale con Amleto sprofondato in poltrona, inerte nella sua impotenza visionaria (**Valter Malosti**). Freud continua ad aiutarci a capirne l'inazione? Direi che serve più a puntare i riflettori sulla sensualità di Gertrude, esplicitamente esibita, sui palcoscenici del nostro millennio, davanti agli occhi di un figlio più oppresso dal disgusto (**Thomas Ostermeier**) che da quell'amore edipico che ancora Zeffirelli gli dona nel suo film. La libertà dell'invenzione scenografica che ora recupera lo spazio vuoto elisabettiano, ora crea scenari reali o immaginari, anche diversi per ogni scena (**Federico Tiezzi**), va di pari passo con quella drammaturgica. Sul tavolo della regia, le forbici non mancano mai, e possono colpire anche un personaggio come Fortebraccio (Brook), che il Novecento aveva riportato in primo piano.

Il testo di Shakespeare consente di essere scucito e ri-

cucito e persino fatto a pezzi. Può diventare un racconto solista anche per voce femminile (**Lella Costa**), un monologo con personaggi invisibili (**Michele Sinisi**), un'opera aperta che accoglie al suo interno una molteplicità di altre voci (**Antonio Latella**). È il copione che costringe gli attori a sdoppiarsi in altro da sé (**Oskaras Koršunovas**), un grosso volume sfogliato in scena che sprigiona immagini inquietanti e parole impreviste (**Lenz Rifrazioni**). Si può ridurlo a poche battute (**Collettivo Cinetico**), o sentirlo come un tessuto di parole da cui non dobbiamo farci imprigionare (*Hamlice* di **Armando Punzo**). Eccole tutte scritte sui muri del carcere di Volterra, nere catene di lettere che non legano più né attori né spettatori, svincolati da ogni pre-visione, coinvolti in un viaggio dalla corte di Elsinore al mondo immaginario di Alice, immersi nell'inesauribile utopia di ricreare ogni volta una storia nuova. *Laura Caretti*

### **La bisbetica domata**

La più commedia, fra le commedie di Shakespeare. Però non sono i legami al modello umanistico - travestimenti, equivoci - né i caratteri strappati dalla Commedia dell'Arte, ad aver fatto della *Bisbetica domata* un plot di immediata presa. È il conflitto primordiale tra Katharina e Petruchio, tra la moglie-diabolica e il marito-domatore, a consegnare sostanzialmente agli attori le fortune recenti del testo. La regia perlopiù si è disinteressata, trovando macchinoso creare un rapporto soddisfacente tra il prologo - la commedia si rappresenta per l'ubriacone Sly - e le risse dei due contendenti. Sulle quali continua a pesare - modello esemplare o sfida troppo alta - il duetto maiuscolo di Elizabeth Taylor e Richard Burton, che ancora oggi rimane negli occhi grazie al film (1966, cinquant'anni giusti) di Franco Zeffirelli.

Rari i tentativi di eguagliare quel riferimento; tante invece le scorciatoie che si liberano del prologo, costrette allora a dare un senso assoluto all'addomesticamento di una figlia bisbetica, convertita in moglie ubbidiente. Come lo spieghiamo? Assecondando il maschilismo di un'epoca in cui anche le regine portavano i pantaloni? O come critica di quel dominio brutale che, in caso di donne ribelli, raccomanda di chiuderle in un sacco e trattarle con il bastone? Non risultano pervenute soluzioni plausibili.

A volte si preferisce la trovata, altre volte il "facciamo strano". Come nel cast "tutto femminile" voluto dalla regista inglese **Phyllida Lloyd** (la stessa di *Mamma mia!* degli Abba e di *The Iron Lady*). Praticamente

sotto silenzio passa la *Bisbetica* ambientata dal russo **Andrej Konchalovskij** negli anni '20 italiani - si capisce all'istante che non c'è alcuna ragione. Rimane invece vivida quella recente di **Cristina Pezzoli**, graziosamente pop e citazionista, con una Nancy Brilli che, senza concorrenza maschile, si siede nel titolo come una lady inglese. Oppure quella che la Factory Transadriatica di **Tonio De Nitto** (che ha diretto altresì un *Sogno di una notte di mezza estate* e un *Romeo e Giulietta*) ha appena sganciato da una "comicità a tutti i costi", valorizzando un linea noir, che sbeffeggia i luoghi comuni, ma non perde lo smalto brillante. Meno brillanti l'allestimento di **Antonio Latella** (2004), giocato intorno all'idea del travestimento, e quello con inserti dal dialetto veneto interpretato da **Natalino Balasso** e **Stefania Felicioli**, firmata da Paolo Valerio e Piermario Vescovo (2009). *Roberto Canziani*

### **Macbeth**

Indaga con rigore ed ermetico simbolismo il lato oscuro dell'uomo e il crimine senza pace il *Macbeth* di **Eimuntas Nekrošius**, allestito nel 1999 ma giunto in Italia anni dopo: il regista lituano veniva definito da Rodolfo di Giammarco «uno scrutatore d'anime, un paesaggista di segreti, un portavoce di incubi indicibili e però universali, un teatrante che ha anche la grazia di restituirci tutto coinvolgendo fino ai brividi, fino all'essenza, alla trasparenza del comunicare». Una capacità di cogliere ed evidenziare le molte tematiche del *play* che altri registi non hanno palesato, scegliendo di concentrarsi su un unico aspetto ovvero privilegiando l'esteriore natura truculenta e fino *splatter* di alcuni frangenti.

Se **Gabriele Lavia**, nel 2009, esalta l'essenza metateatrale del dramma, approntando ai lati del palcoscenico una sorta di camerino; nel 2012 **Andrea De Rosa** porta in scena un *Macbeth* - interpretato dal tutt'altro che eroico Giuseppe Battiston - piccolo borghese assetato di potere, spesso appoggiato su un moderno divano, con l'aggiunta un po' macabra di una schiera di bambolotti a simboleggiare i bambini desiderati ma mai nati della coppia "diabolica". La difficoltà di rintracciare una linea interpretativa coerente e convincente è ben esemplificata dall'allestimento realizzato nel 2007 da **Valter Malosti** con la collaborazione di Michela Lucenti: un esperimento, riuscito solo in parte e tuttavia assai vitale, di ideare una nuova corroborante miscela tra dettato shakespeariano, danza e musica, da Verdi alla techno.

Alla pluralità di linguaggi di Malosti si contrappone l'essenzialità del *Macbeth Concerto*, diretto da **Gabriele**



**Vacis** nel 2002: quattro attori, per la maggior parte del tempo seduti di fronte alla platea, sintetizzano in un'ora di spettacolo il dramma di Shakespeare, illuminandone i temi essenziali. E se per i **Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa** il dramma è soprattutto spunto per dare libero sfogo alla propria immaginazione visiva – *Vortice del Macbeth*, anch'esso del 2002 – nello stesso anno, *Macbeth all'improvviso*, di **Gigio Brunello e Gyula Molnár**, è un'originale rilettura per burattini del play, protagonista un Arlecchino costretto, suo malgrado, a condividere l'esiziale destino di Macbeth, protagonista anche di un'impeccabile messiscena della Compagnia Marionettistica Carlo Colla & Figli nel 2007. *Laura Bevione*

#### **Il mercante di Venezia**

*Il Mercante di Venezia* del nuovo millennio mette da parte il protagonismo di Shylock, nel tentativo di fornire una lettura più complessa, che metta in luce l'enigmaticità dell'opera così come l'impossibilità di un'interpretazione univoca. Per raggiungere lo scopo, in tanti azzardano una precisa ricollocazione geografica e temporale: il regista **Rupert Goold** ripensa alla Venezia shakespeariana come un tempio del capitalismo moderno e trasforma gli scrigni che compongono la lotteria di Porzia in platinati panini BigMac (Almeida Theatre, 2014). Nel 2009 la **Propeller Company**, compagnia tutta al maschile diretta da Edward Hall, colloca le vicende veneziane in una prigione: la violenza è la moneta di scambio in un conflitto tra razze e religioni dove tutti sono insieme vittime e carnefici. D'altra parte, c'è chi preferisce affidarsi all'indefinitezza di un tempo generi-

camente moderno, in cui collocare pochi essenziali elementi capaci di creare domande, più che fornire risposte. Pannelli corrosi dall'incuria del tempo dominano la Venezia di **Valerio Binasco** (2013), che vi colloca i protagonisti di una cupa "contro-favola", in cui non ci sono vincitori né verità e in cui il conformismo è il valore dominante. Metaforico è anche l'ambiente scelto da **Luca Ronconi** (2010), che disegna una Venezia nera, dove enormi bilance troneggiano a rappresentare la mercificazione dell'umano: sesso e morte incombono a braccetto in questa lettura senza sconti, che rinuncia al lieto fine per una tragica implosione dei personaggi nel vuoto delle loro esistenze.

Per il regista **Massimiliano Civica** (2008) l'indecifrabilità dell'opera è invece il punto di partenza: l'enigma si contempla, è una certificazione di realtà. E allora via ogni orpello, scenografico e interpretativo. Quattro corpi, i volti coperti da maschere, irriconoscibili come le parole shakespeariane, che paiono udite per la prima volta e in cui risuona, come eco straziante, tutta la potenza dell'enigma che non finiremo mai di indagare. *Francesca Montanino*

#### **Otello**

È associato, comunemente, alla gelosia. Ma non questo è il tema che più ne caratterizza le riscritture. Almeno a partire dal Duemila. Perché *Otello* è anche – e soprattutto – una tragedia sul potere: quello degli uomini sulle donne, nel Veneto opulento dell'*Otello Spritz* di **Renato Sarti**, con Bebo Storti (2013); o degli adulti sui giovani, nel *Sogno d'amore ubriaco-Studio su Otello* del **Daf-Teatro dell'Esatta Fantasia** (2012). E, ancora, il potere della parola che mette ordine al reale, secondo i cantastorie **Davide Palla** (*Otello unplugged*, 2015) e **Oscar De Summa** (*Un Otello altro*, 2013), o lo altera, viziandolo, come bene dimostrano **Giuseppe Battiston** e la **Piccola Compagnia della Magnolia** in *Lost in Cyprus. Sulle tracce di Otello* (2014) e *Otello/Studio sulla corruzione dell'Angelo* (2011). Normale, stanti queste premesse, è che le ambientazioni si facciano cupe, claustrofobiche, tanto quelle contemporanee di **Arturo Cirillo** e **Corrado d'Elia**, il primo insistendo sul tema del letto-regno del peccato (2009), il secondo puntando al mondo *dark* dei bikers (2005); quanto quelle arcaiche e/o atemporali predilette da **Eimuntas Nekrošius**, di cui l'*Otelas* del 2001, con la forza dirompente dell'acqua, i costumi pesanti e monocromi, è un esempio.

Se poi andiamo a considerare chi da questo potere è travolto, vediamo che in *Otello* allignano alcuni dei maggiori *villains* dell'immaginario shakespeariano, lago su tutti, "diavolo medievale" che polarizza la scena, come lo *Jago* (*I am not what I am*) di **De Summa** (2012); Vincenzo Pirrotta nell'*Otello* di **Luigi Lo Cascio** (2014),

nientemeno che contaminandosi con Ariosto; e lo *Iago/Crocuto crocuto* circondato dalle iene di **Lorenzo Berti** (2015), prodotto da Fortebraccio Teatro.

Un caso del tutto singolare è quello di **Roberto Latini**. Come già *Amleto*, l'*Otello* è il pretesto per una libera ricombinazione di suoni e tecnologie, certo debitrice di Carmelo Bene, nelle tappe del progetto Radiovisioni: dal concerto scenico *Iago* (2007) a *Desdemona e Otello sono morti* (2009). *Roberto Rizzente*

### Re Lear

Umano, troppo umano fino al punto di perdere la sua intrinseca materialità di personaggio teatrale per diventare di volta in volta il corpo e le fattezze dei suoi innumerevoli interpreti senza che il suo contenuto tragico muti, Re Lear rimane l'icona più perfetta e irraggiungibile di quell'ideale drammatico in cui persona e personaggio mutano in una medesima identità. Ed è proprio per questa natura mobile dell'eroe shakespeariano che registi e interpreti si sono scatenati.

In *Lear, ovvero tutto su mio padre* (2002) **Serena Sinigaglia** dedica alla memoria del padre uno spettacolo divertente e allo stesso tempo di forte intensità emotiva, una cognizione del dolore tenera e disarmata. Accade un po' la stessa cosa, pur se in una struttura più articolata e complessa, col *Re Lear* di **Antonio Latella** (2011) che, in un adattamento e riscrittura di Ken Pontzio, affida a Giorgio Albertazzi la finta "messa in prova" del testo shakespeariano, dandogli il triplo ruolo del protagonista, del Fool e del regista: eppure, le principali tensioni drammatiche dell'originale sopravvivono, pur se mascherate nel simbolico viaggio nell'arte scenica di un vecchio e grande attore.

Ma il mondo del *Lear* è soprattutto una grande metafora dell'esistenza: così lo spettacolo (2003) di **Declan Donnellan** approda a una recita spoglia ed essenziale e non disturbano gli attori in smoking e le donne in abiti da sera, né la pelle nera di Nonso Anozie nella parte del vecchio re; come il *King Lear* di **Lev Dodin** che, riprendendo una suggestione di Jan Kott, ci presenta un Fool beckettiano in bombetta nera cui assegna un ruolo più ampio rispetto al testo, denuda i suoi attori quando cercano rifugio per ripararsi dalla tempesta, alla ricerca di un correlativo visivo che restituisca un'immagine più vicina possibile alla sua idea di teatro concreto, poco interessato alla vicenda tanto da ridurla notevolmente ed eliminando gran parte dell'ultimo atto. Esempio tragedia sulle profonde ambiguità dei legami di famiglia, *Re Lear* venne scelto nel 2008 da tre registi, **Beppe Scutellà, Paolo Billi e Claudio Collovà** per un progetto che coinvolgeva le carceri minorili di Milano, Bologna e Palermo e che ha sviluppato inediti cortocircuiti fra le trasparenze teatrali del testo e le istanze più nascoste dei giovani detenuti. *Giuseppe Liotta*

### Riccardo III

Su *Riccardo III* le iperboli non finiscono mai. E non è tanto una questione di regia o di interpretazioni attoriali, quanto proprio dello statuto teatrale del personaggio, così incerto e malfermo nella sua psicologia e nel carattere, così fermo e deciso nella sua azione drammatica, da offrirsi a qualsiasi sovrapposizione, travestimento, intromissione, senza che venga in alcun modo tradito il suo implacabile mandato scenico. Basta veramente poco per renderlo contemporaneo: ciò che conta è l'inesorabile meccanismo di riproduzione del Male.

**Antonio Latella**, nel suo *Riccardo III o delle maledizioni* (2002), riduce il testo - ricordando la riscrittura che ne fece Carmelo Bene - al conflitto permanente fra il Duca di Gloucester e le sue donne (interpretate da uomini) intrappolati in una rete-mondo avvolgente e modulabile rispetto alle varie situazioni, ma anche reticolo fotografico di un'immagine scenica che privilegia, nello stesso tempo, l'amplificazione e il dettaglio. Ancora più personale la rilettura che ne fece **Angélica Liddell** col suo *El año de Ricardo*, presentato alla Biennale Teatro di Venezia nel 2013, in cui la spagnola riduce alle sue istanze performative e provocatorie la vicenda di Riccardo, facendola diventare la sua storia teatrale fatta di esagerazioni e di banalità, in un corpo a corpo fitto e compulsivo col testo shakespeariano, quasi completamente riscritto, al punto da esserne totalmente fagocitata.

Ne prende invece una lucida distanza il Riccardo stra-

## In cantiere: le nuove occasioni per assaporare la vitalità di Shakespeare

I 400 anni dalla morte di Shakespeare stimolano la creatività - e in alcuni casi l'opportunità - di molti artisti italiani. Ecco una breve guida ragionata alle novità teatrali più in linea con la nostra idea di *living Shakespeare*. Si parte, il 29 marzo, con l'*Amleto a Gerusalemme*, ideato da Gabriele Vacis e Marco Paolini per lo Stabile di Torino e realizzato con un gruppo di giovani attori provenienti dai territori palestinesi occupati. La concezione della tragedia del principe di Danimarca come metafora dell'esistenza umana in tutti i suoi molteplici aspetti sottostà anche all'*Hamlet* che la compagnia del Globe Theatre di Londra sta portando in tournée nel mondo e che arriva in Italia, al Rossetti di Trieste, il 16 aprile.

Ancora *Amleto* per Lenz Rifrazioni, che riporta in scena il toccante monologo *Hamlet Solo* (17-20 maggio). La compagnia di Parma, in realtà, ha ideato una sorta di cartellone shakespeariano, con la novità del *Macbeth* (debutto il 26 giugno). La stessa tragedia è messa in scena da Franco Branciaroli (Brescia, 11-12 maggio) con un cast tutto al maschile con la sola eccezione della Lady di Valentina Viola.

A un'eroina shakespeariana è invece dedicato *Killing Desdemona* (17 giugno, Festival delle Colline Torinesi), di e con Michela Lucenti, accompagnata dalle musiche originali di Jochen Arbeit; mentre liberamente ispirato al *Re Lear* è lo spettacolo ideato da Stefano Geraci e Roberto Bacci - anche regista - in scena il 1° aprile al teatro Era di Pontedera, con Silvia Passello nel ruolo del protagonista. Più spensierato sarà certamente *As you like* secondo Leo Muscato (dal 17 maggio al Carignano di Torino), che regalerà piacevoli emozioni così come promette il cartellone della 68a edizione dell'Estate Teatrale Veronese, esplicitamente votata alla celebrazione dell'anniversario shakespeariano. Intanto, il 23 aprile, la torinese Fondazione Tpe festeggerà il "compleanno" del Bardo con l'allestimento dei sei spettacoli previsti dal progetto *After Shakespeare*. **Laura Bevione**



niato e sarcasticamente contemporaneo di **Jurij Ferrini** (2008) in sedia a rotelle, occhiali neri e sgargiante camicia hawaiana alla Quentin Tarantino, pieno di citazioni caparbiamente inverosimili che pescano da vari generi teatrali e cinematografici volutamente *trash*, fino a combattere la battaglia finale a colpi di sacchi di immondizia, nella chiave di un teatro dell'assurdo talmente eccessivo da sfiorare il *burlesque*. Sembra elaborato al *computer graphics* lo spettacolo (2014) che **Alessandro Gassmann** ha tratto dall'adattamento di Vitaliano Trevisan che del *Riccardo III* scompagina la drammaturgia a vantaggio di nuove e più feconde relazioni fra i personaggi, soprattutto quelli "minori", riuscendo a fare di Tyrrel un inedito co-protagonista, e che la regia riesce a ingrandire a dismisura nella dimensione di un fumetto gotico. *Giuseppa Liotta*

#### **Romeo e Giulietta**

La più grande storia d'amore mai raccontata: così viene intesa la tragedia di Romeo e Giulietta. Non si contano, anche solo dal Duemila, gli spettacoli che all'archetipo sono tornati, magari per parafrasare altre più attuali riflessioni. Come quelle sulla società di "vecchi" o "imbecilli violenti" avversa ai giovani: basti pensare al *Romeo e Giulietta* in salsa pop di **Valerio Binasco**, tradotto da Fausto Paravidino e interpretato da Riccardo Scamarcio (2011); *...di Giulietta e del suo Romeo* di **Sosta Palmizi/Progetto Brockenhaus** (2014) o *Romeo e Giulietta ovvero la perdita dei Padri* di **Biancofango** (2014), il primo prossimo al teatro di figura, coi due eroi ridotti a manichini manovrati dagli altri, il secondo al teatro musicale, con tanto di violoncello in

scena. Potremmo poi citare la presente crisi del "soggetto", fuori da ogni steccato e/o gerarchia mimetico/conoscitiva.

Così in *Giulietta e Romeo. Lettere dal mondo liquido* del **Teatro del Lemming** (2014), a partire dalla società mercificata descritta da Bauman; e *Romeo e Giulietta et ultra* di **Fanny e Alexander** (2000) dove, significativo, è l'alone di morte – beckettiano verrebbe da dire – in cui annega l'identità dei personaggi. La riflessione sull'attore è un altro tema che dal testo si divincola. Perché se la vulgata impone, per gli amanti, interpreti giovani, altri si affidano a navigati leoni da palcoscenico, contro il dipanarsi del tempo. Come i "comici girovaghi" di *Nati sotto contraria stella* di **Leo Muscato** (2005) o gli attori-fondatori dell'Atir, quindici anni dopo l'esordio del 1996, nella nuova versione del *Romeo e Giulietta* di **Serena Sinigaglia** (2011).

Ci sono infine spettacoli-mondo che tutto questo comprendono, da *R&J Links* di **Gabriele Vacis** (2005), costruito a partire dalle libere divagazioni degli attori-adolescenti, secondo la strategia intertestuale e paratattica del link, a *Mercuzio non vuole morire* di **Armando Punzo** (2011), che dal Bardo riparte, coi detenuti-attori di Volterra, per parlare dell'oggi, del potere inebriante dei sogni e dell'arte tutta. *Roberto Rizzente*

#### **Sogno di una notte di mezza estate**

Intervistato da Ugo Ronfani sul proprio allestimento, che debuttò nell'autunno 2008, **Luca Ronconi** affermò: «Il *Sogno* è un'esperienza segreta, interiore e privata, che conduce a cambiamenti psicologici, per quanto probabilmente inconsapevoli». Un approccio essenziale – amplificato dalla scenografia di Margherita Palli, rigorosamente antinaturalistica – e quasi psicanalitico, in cui la parola shakespeariana è offerta agli spettatori quale grimaldello per esplorare il proprio inconscio.

Un'impostazione che rappresenta un *unicum* fra le messinscene del *Sogno* realizzate negli ultimi quindici anni, con l'eccezione parziale dell'allestimento realizzato nel 2010 da **Massimiliano Civica**, anche autore di una raffinata operazione filologica, di ricerca e traduzione, testimoniata dalla contemporanea pubblicazione del volume *Un sogno nella notte d'estate*. Lo spettacolo di Civica affianca all'algida astrazione vagamente orientaleggiante in cui si risolvono le vicende concernenti le due coppie di amanti, il matrimonio fra Teseo e Ippolita e i personaggi "magici"; la comicità viscerale e concretissima degli Omini, cui sono affidate le parti degli "artigiani". Una schizofrenia che sottrae efficacia a uno spettacolo costruito su basi intel-

lettualmente solide, a differenza delle numerose edizioni del *Sogno* edificate sugli aspetti più comico-farseschi del *play*.

Paradigmatico di questa tendenza è l'adattamento scritto da **Nicola Fano** e **Gioele Dix**, quest'ultimo anche regista e interprete, che debuttò nell'edizione 2011 dell'Estate Veronese: un *Sogno* tradotto nella lingua del cabaret e, in particolare, in quella di Zelig, da cui proviene l'intero cast, con l'aggiunta della cantante Petra Magoni, un Puck dal *look* postmoderno, impegnata «a fare il verso a Judy Garland». Assai più equilibrati e capaci di rinnovare la freschezza e allo stesso tempo la profondità del *play* sono due spettacoli nati come saggi di diploma: quello con i giovani della Silvio D'Amico diretto da **Carlo Cecchi** nel 2009 e quello in versione "musical" ideato da **Valter Malosti** nel 2012 per gli allievi della Scuola per Attori del Teatro Stabile di Torino. *Laura Bevione*

### La tempesta

La palese struttura metateatrale del testo, i vuoti narrativi che lo compongono, il "non detto" che prevale su quello che si dice, fanno della *Tempesta* un'opera straordinariamente aperta all'invenzione teatrale da parte di registi e attori dotati di fantasia scenica: quasi un grande canovaccio di "commedia all'improvviso" da potere utilizzare come più piace.

Nello spettacolo (2004) di **Antonio Latella** la parte di Prospero viene affidata ad Anna Maria Guarnieri, e la storia del Duca di Milano soggiace alla vita di una attrice che con questo spettacolo sembra dare un addio al teatro e alle sue illusioni; l'Isola viene trasformata in una camera dei giochi e il testo, ridotto a un'ora e mezza di spettacolo, di tante cose ci parla meno che di Shakespeare e delle sue "magie" teatrali. I **Motus**, col loro *Nella tempesta* (2013), vanno addirittura oltre, proponendo una versione "politica" in cui Prospero rappresenta il Potere mentre Ariel e Calibano le due possibili forme di rivolta, la prima "pacifica", l'altra più violenta, con debiti di riconoscenza alla lezione del Living e di Judith Malina. **Declan Donnellan**, invece, mette in scena la commedia in un'edizione (2011) in lingua russa: mantiene il testo inalterato ma lo "scombina" dall'interno con variazioni tematiche che lo avvicinano ai personaggi di Gogol e di Cechov.

Di chiara matrice esistenzialista è la versione (2013) proposta da **Valerio Binasco**, anche in scena come Prospero: una *Tempesta* così divertente e innovativa da sfiorare l'azzardo di una rappresentazione troppo studiata e intelligente per essere "vera". Non un'idea soltanto, ma tante, appiccicate ai vari personaggi, cia-

scuno con una precisa specificità che diventa un ulteriore punto di vista. Una spericolata serie di significati, poco omogenei fra loro, ma che rappresentano quanto di più post-moderno questo testo possa plausibilmente offrire. In chiave psicoanalitica la messa in scena del 2009, con una forte riduzione del testo, di **Andrea De Rosa**, dove tutto sembra accadere come in un sogno. Tanti modi per sfuggire alla "prevedibilità" del testo, come accadde nell'edizione molto concettuale di **Dominique Pitoiset** al Teatro Farnese di Parma (2001), con un Ariel vestito da *Piccolo principe* e tutti chiusi nella trappola di un doppio sogno schitzleriano, mentre Paolo Bonacelli traveste beckettianamente il suo Prospero da Edipo contemporaneo. *Giuseppe Liotta*

A pagina 26, un'immagine di *Otello*, regia di Eimuntas Nekrošius; nella pagina precedente, una scena di *Sogno di una notte di mezza estate*, regia di Luca Ronconi (foto: Marcello Norberth).

### Per saperne di più

#### Italia

atirteatroringhiera.it (Serena Sinigaglia)  
 charioteertheatre.co.uk/it (Laura Pasetti)  
 compagniadellaforzezza.org (Armando Punzo)  
 balletto civile.org (Michela Lucenti)  
 elfo.org (Ferdinando Bruni)  
 estateteatralveronese.it  
 fortebraccioteatro.com (Roberto Latini)  
 lenzfondazione.it  
 marcheteatro.it (Carlo Cecchi)  
 progettourt.it (Jurij Ferrini)  
 solaresdellearti.it/teatrodellebriciole  
 stabilemobile.com (Antonio Latella)  
 teatro-bolzano.it (Marco Bernardi)  
 teatrodellapergola.it (Gabriele Lavia)  
 teatrodidioniso.it (Valter Malosti)  
 teatrostabiletorino.it (Andrea De Rosa, Gabriele Vacis)  
 teatrotelaio.it  
 valeribinasco.com/popular-shakespeare-kompany

#### Gran Bretagna

bufvc.ac.uk/shakespeare (film, programmi televisivi e radiofonici)  
 bardweb.net  
 opensourceshakespeare.org  
 rsc.org.uk  
 shakespeareglobe.com  
 shakespeareociety.com  
 worldshakesbib.org (bibliografia)



## I nuovi satelliti del pianeta Shakespeare

**Riscritture, reinvenzioni e altri testi generati dal corpus shakespeariano compongono una costellazione drammaturgica in continua crescita anche in questi anni. Si ridisegnano gli scenari, mutano gli intrecci, rivivono i personaggi e qualcuno non vuole più morire.**

di Laura Caretti

**C**osa sta cambiando nella configurazione satellitare di Shakespeare? Quali drammi o commedie nascono dalle sue opere prese come fonte, spunto o pretesto di una nuova drammaturgia? La recentissima ripresa teatrale in Italia di due famose riscritture, nate prima del Duemila, *Lear* di **Edward Bond** (1971), e *Der Park* di **Botho Strauss** (1983), offre un'occasione di riflessione sulla natura eterogenea e la vitalità scenica di queste reinvenzioni. Se infatti il teatro della crudeltà di Bond – da cui tanto hanno imparato altri scrittori (basti pensare a Sarah Kane) – riesce, accentuandone le tinte scure, ad appropriarsi della forza tragica del modello shakespeariano, e a scuotere ancora oggi la nostra visione del mondo, la versione parodico-grottesca di Botho Strauss del *Sogno di una notte di mezza estate*, che attualizza, nello sterile scenario di un parco del nostro tempo, i desideri, i contrasti e gli in-

seguimenti amorosi shakespeariani, afferma non solo l'impossibilità di ogni magia, ma anche la perdita di un contatto ravvicinato con Shakespeare (e questo è ancora più evidente nel *replay* italiano della regia originaria di Peter Stein). Accanto a questi esempi che seguono percorsi opposti, il geniale *Rosencrantz e Guildenstern sono morti* di **Tom Stoppard**, appare, anche in questo millennio, particolarmente efficace nel mostrare come si possa, con un'abile operazione drammaturgica, trarre da una costola di un'opera shakespeariana, nel suo caso *l'Amleto*, un'opera viva, del tutto originale. E non solo. Immaginando quei due personaggi in viaggio verso la corte di Elsinore, sulla strada dove incontrano la compagnia dei comici, Stoppard apre anche il sipario su quanto potrebbe essere accaduto prima dell'inizio della tragedia, indicando così un'altra possibilità d'invenzione fertile di sviluppi imprevisi.

### Nel laboratorio dei personaggi

Come Stoppard, anche **Tim Crouch** (*I, Shakespeare*, 2011) sceglie volutamente di far rivivere dei personaggi vittime dell'intreccio, o marginali rispetto all'azione principale, ma li mette soli al centro del palcoscenico. E sono Malvolio, il maggiordomo della *Dodicesima notte*, irriso per il suo amore per la bella padrona Olivia, Cinna, il poeta scambiato dalla folla romana per l'uccisore di Cesare, Fiordispello, il folletto che è solo un'alata comparsa nel *Sogno di una notte di mezza estate*, Banquo ucciso dai sicari di Macbeth, Calibano ribelle impotente alla prigionia di Prospero. A ognuno di loro Crouch dà la facoltà di raccontarsi in prima persona, e nello stesso tempo di risucchiare nel proprio monologo l'intera vicenda in cui Shakespeare li ha messi, restituendola in soggettiva, da un diverso punto di vista. L'intero progetto ha raggiunto anche le scene italiane con la regia di Fabrizio Arcuri, per l'Accademia degli Artefatti. **Steven Berkoff** (*The Se-*

cret *Love Life of Ophelia*, 2001) rianima invece Ofelia e con lei Amleto per un duetto di segreti messaggi d'amore. A tornare in scena è una giovane appassionata, che libera, come in un canto, le parole del desiderio, della gioia, e poi all'improvviso quelle del lutto e della perdita dell'amato nella follia. Anche ad altre Ofelie è stata data la possibilità di parlare di sé, magari con rabbia per i limiti imposti al proprio personaggio, come in *Hamletelia* di **Caroline Pagani**. E tuttavia anche loro, come Rosencrantz e Guildenstern (morti già nel titolo), e i protagonisti del teatro di Crouch, non possono modificare la loro sorte, perché su questa si fonda la loro presa di parola e volontà di riscatto. Con *Mercuzio non vuole morire* (2012), **Armando Punzo** e la sua Compagnia della Fortezza si spingono invece oltre i confini disegnati da Shakespeare e mettono in discussione il destino assegnato al personaggio e il suo ruolo nel testo, ipotizzando una sua ribellione come in parte avevano già fatto in *Hamlice*. Di qui la creazione di un'opera aperta che lascia al pubblico la decisione di scrivere il finale e la possibilità di trasformare il titolo in *Mercuzio non vuole morire*. A guardar bene, si tratta di un'eccezione. Sono infatti rari i personaggi rianimati che sfuggono alla loro trama mortale. Ci riesce la Gertrude di **Howard Barker** (*Gertrude - A Cry*, 2002), forte di una sensualità senza freni che la rende spietata e insieme mostruosamente attraente. Nella prima scena, è lei a volere l'uccisione del marito, e il suo urlo di piacere nell'amplesso con Claudio copre il grido della morte. Alla fine è la sola a salvarsi. La vediamo uscire di scena, passando tra i cadaveri, al braccio di Albert, duca di Mecklenburg, novello Fortebraccio, tornato con un esercito a sposarla e a portarsela via.

### Prequel e sequel

Più di altri personaggi femminili di Shakespeare, Gertrude sembra accendere la fantasia degli scrittori. Anche **Michele Santeramo** ne ride-segna la fisionomia e il carattere nel suo recentissimo *PreAmleto* (2015, regia di Veronica Cruciani), dandole però i tratti di una bellezza che non riesce più a sedurre e il volto di una donna presa in gabbia e impaurita. Il tempo della storia di questo *PreAmleto* è anticipato a un "prima" che il drammaturgo immagina e riscrive in modo radicale, ribaltando di segno personaggi e situazioni. Gertrude è sola tra uomini che hanno in mano il potere e sanno come ottenerlo e che farne. Chiusa in una Elsinore dove il re,

padre di Amleto, si è nascosto, malato e stanco di governare, cerca affannosamente di non perdere il proprio ruolo di regina, o meglio di donna del capo. E allora può essere Claudio lo strumento che la libera da quel marito che è stanca di curare. Ma quando vede che Amleto si è sostituito al padre, ecco che vorrebbe allearsi con lui e, rifiutata (in una scena di "disamore" materno che è tra le migliori del dramma), farlo uccidere. È come se tentasse di assomigliare a Lady Macbeth senza riuscirci. Con lei, tutti i personaggi ci sorprendono nella loro diversità rispetto ai calchi shakespeareiani. Santeramo li trasporta in un intreccio che parla al presente e si fa sempre più pirandelliano, con il re-capo che diventa regista della propria finzione di morte e "appare" ad Amleto per convincerlo a non vendicarlo. Come sarebbe, vien fatto di chiederci, il seguito di questo nuovo antefatto?

Più vicino all'opera che conosciamo, è invece il "prologo" scritto in un linguaggio visivo e coreografico, creato da **Alex Rigola** nello scenario contemporaneo della ricca casa di un uomo d'affari (*Casa europea, prologo di un Amleto senza parole*). Gli interni si illuminano e si fanno teatro: la camera da letto di Gertrude, rosso palcoscenico di foschi amplessi, quella di Amleto su cui campeggia un poster del Che, le sale dove si muovono i domestici... È il giorno del funerale del padre di Amleto. E mentre il suo spettro appare, non visto, tra i personaggi venuti per le condoglianze di rito, il tumulto sotterraneo delle passioni si disvela, ed è pronto a dirsi con le parole di Shakespeare.

Nella formazione *in progress* di nuovi satelliti, merita un'anticipazione l'idea messa in atto dal **Teatro Piemonte Europa** di far scrivere a sei scrittori italiani un testo "after Shakespeare". Tra questi, Nicola Fano, curatore del progetto, immagina un ipotetico incontro "dopo" la morte di Shakespeare tra la vedova e il notaio che viene a leggerle il testamento. Siamo a Stratford-upon-Avon, e Anna Hathaway, in lutto per la morte del marito, non sa ancora nulla della sua vita londinese e della sua attività di scrittore. Lo crede un commerciante, altro che uomo di teatro! E tutto le si rivela all'improvviso come la storia di uno sconosciuto. Per lei nell'elenco degli eredi c'è solo «il secondo miglior letto della casa», e un pacco di fogli: le commedie, applaudite anche dalla regina, come le spiega il notaio. Anna le sfoglia e ne legge dei passi... inorridisce alle parole di Lady Macbeth, giudica vergognosamente impudica Desdemona e solo "l'amore impossibile" di Romeo e Giulietta le sembra verosimile. La sua esperienza di vita le fornisce una lente ipercritica nei confronti dei personaggi, frutto per lei di una fantasia del tutto estranea alla realtà. Che farsene dunque di tutte quelle carte che le vengono consegnate? Con rabbia le prende e le fa a pezzi, cancellando così questi straordinari 400 anni di teatro shakespeareiano. Ma è tutta una finzione, come direbbe lei stessa. ★

In apertura, *PreAmleto*, di Michele Santeramo, regia di Veronica Cruciani; in questa pagina, *I Caliban*, di Tim Crouch, regia di Fabrizio Arcuri (foto: Ilaria Costanzo).



# Lo sceneggiatore più bravo di Hollywood William, re del grande schermo

Il cinema ha attinto a piene mani dal repertorio shakespeariano, esaltandone spesso gli aspetti più sanguinolenti ovvero sentimentali ma, alla fine, soltanto i "tradimenti" ne hanno saputo evidenziare la forza espressiva.

di Emanuela Martini

**M**illennio di rumore, furore, avidità, potere, sangue. Se, a quattrocento anni dalla – presunta – morte, William Shakespeare – lo sceneggiatore più bravo di Hollywood, per parafrasare il gran capo di una Major che, negli anni Trenta, chiedeva a gran voce di farlo arrivare dall'Inghilterra – è ancora l'autore letterario più adattato, citato, evocato dal cinema, non c'è dubbio che, tra le decine e decine di titoli che si rincorrono nella filmografia del Bardo degli ultimi sedici anni, i più importanti sono spesso quelli derivati dalle tragedie più cupe, crepuscolari, disperate, *Macbeth*, *Re Lear*, *Il mercante di Venezia*, *Coriolano*, persino *Tito Andronico* – orgia di violenza familiare dalla quale il cinema si è generalmente tenuto lontano, a parte il fulmineo episodio di un piccolo gioiello *sui generis*, *Oscar insanguinato*, grand *guignol* shakespeariano del 1973, diretto da Douglas Hickox e interpretato da Vincent Price.

## Amleto superstar

In testa a tutti, naturalmente, *Amleto*, summa filosofica, esistenziale e drammaturgica, eccezionale, armonico impasto di temi e toni che, per il suo intreccio di veleni e orrori familiari, di pene d'amor perduto e follia suicida, di sanguinosa vendetta e scontro di poteri, di gotiche premonizioni e viscidati tradimenti – in soldoni, di sesso, potere e morte – è da sempre, non solo numericamente, in cima alla lista degli adattamenti cinematografici. Di *Amleto* non si butta niente – come accadeva invece, per esempio, con il *Riccardo III*, dal quale spesso furono tagliate, a partire dalle messe in scena ottocentesche, le parti inerenti le regine. *Amleto* è malleabile, "autoreferenziale" – la recita della tragedia di Priamo, che può anche diventare un film – facile alla trasposizione moderna, funziona nella New York lucida e cattiva delle grandi società finanziarie – *Hamlet 2000*, diretto nel 2000 da **Michael Almereyda** e in-



Una scena dal film *Cesare deve morire*, di Paolo e Vittorio Taviani

interpretato da Ethan Hawke – come tra i pionieri dello Utah alla fine dell'Ottocento – *Hamlet*, 2015, di **Alek Sabin** e **Anna Lensch**. Funziona anche tra gli studiati anacronismi di un tempo storico che va da metà Ottocento a quasi tutto il Novecento, scelti dalla regista **Lindsey Turner** per l'acclamato *Hamlet* con Benedict Cumberbatch andato in scena al Barbican di Londra nel 2015 e distribuito nelle sale anche in Italia il prossimo aprile, nella serie *National Theatre Live*, che negli ultimi anni ha prodotto notevoli allestimenti, ripresi dal vivo con occhio cinematografico. Ma questa "adattabilità" di *Amleto* è nota da sempre; e se ai tempi del mutò il principe di Danimarca divenne addirittura femmina – Asta Nielsen, nel film del 1921 di **Sven Gade** – a partire dai Cinquanta si prestò magnificamente a rabbie giovanili e rivoluzionarie, in teatro e al cinema – dal leggendario allestimento newyorkese del 1964 di **John Gielgud** con Richard Burton in dolcevita nero a quello polacco del 1956, citato da Jan Kott nel suo *Shakespeare nostro contemporaneo*, dalla versione cinematografica *angry* del 1969 di **Tony Richardson** con Nicol Williamson ad *Amleto si mette in affari*, moderno imprenditore in una Helsinki laconica e *noir* nel film di **Aki Kaurismaki** del 1987.

Fino agli ultimi decenni, l'altra tragedia costantemente riproposta dal cinema era quella dell'amore contrastato, *Romeo e Giulietta*, anche questa spesso riambientata, aggiornata, musicata, "etnicizzata"; e tuttavia oggi la storia degli amanti di Verona, seppur comunque molto popolare e maneggevole – *Gnomeo and Juliet*, 2011, in animazione, tra gli gnomi, *Romeo & Juliet vs. the Living Dead*, 2009, tra gli zombi, *Private Romeo*, 2011, tra alcuni cadetti gay di un'accademia militare – fatica un po' a trovare un respiro nuovo, dopo il radicale, spettacolare adattamento del 1996 di **Baz Luhrmann**, *Romeo + Juliet*, dove panni e versi antichi si fondono con nervosa armonia con musiche, strumenti e insofferenze contemporanee. Il magnifico caos di Verona Beach sembra per il momento averne esaurito le potenzialità innovative.

### Il gusto del barbarico

Ecco perciò, insieme all'eclettico *Amleto*, i testi più atti a messe in scena "barbare" e cruento, a guerre – spesso con armi e panni moderni – fratricide tra gang ed etnie, alla perdita del sonno, dell'amore, dell'onore: *Titus* di **Julie Taymor** con Anthony Hopkins – il più fedele; *Coriolanus* di e con **Ralph Fiennes** – il più lucido, non solo perché fotografa una guerra tra parenti stretti, e non a caso girato in Serbia, ma anche per l'inquietante ritratto di soldati orgogliosi e talvolta arroganti, annientati dall'ipocrisia della politica e dall'impatto con l'amore; *Macbeth* di **Justin Kurzel**, con Michael Fassbender e Marion Cotillard – il più astuto, con inedito e inutile ammicco matriarcal-femminista, inspie-

gabile proliferare del numero delle streghe, umanizzazione di Lady Macbeth e una battaglia iniziale girata come quella del Fosso di Helm.

In realtà, l'ondata di cinema shakespeariano del terzo millennio, per il momento, sta producendo molto, ma osando poco, e rischia di farsi superare dal teatro: a Londra, il National Theatre ha fatto passi da gigante, quanto ad ambientazioni e interpretazioni contemporanee – *Otello* del 2013 di **Nicholas Hytner**, con Adrian Lester e Rory Kinnear, chiuso in una base militare britannica a Cipro – o a violenza sanguigna – il travolgente *Coriolanus* del 2014 con Tom Hiddleston diretto da **Josie Rourke**. La barbarie, la ferocia di cui si ammanta il *Macbeth* di Kurzel viene da lontano, almeno dagli anni Sessanta del *Macbeth* macabro di Polanski e dal sanguigno e disperato Lear di Kurosawa (*Ran*, del 1985), quando non addirittura dalle scene di battaglia del Falstaff di Welles. E, se proprio vogliamo dare una paternità più recente al realismo fangoso e doloroso con cui è rappresentata la guerra, basta risalire al 1989, quando l'esordiente – al cinema – **Kenneth Branagh** mise in scena nell'*Enrico V* la battaglia di Agincourt come «gli inglesi giocano il loro football: alberi spogli e sgocciolanti, il fango fino agli stinchi, cieli bianchi» (Anthony Lane, *The Independent*). Branagh, insieme a Ian McKellen con il *Riccardo III* nazista diretto da **Richard Loncraine** e al Luhrmann di *Romeo + Giulietta*, è stato l'autore che ha smosso di più le acque cinematografiche shakespeariane negli ultimi decenni del secolo scorso, compresa la bella riflessione metacinematografica e teatrale *Nel bel mezzo di un gelido inverno*, un *Pene d'amor perdute* rifatto come un musical di Cole Porter e il torrenziale *Amleto* para-hollywoodiano del 1996, fedelissimo – fa testo la durata, più di quattro ore – certo discutibile ma anche il «*Lawrence d'Arabia* di Shakespeare», impastato, perché no?, con *La vedova allegra*, *Frankenstein* e *Scaramouche*.

L'esperimento più interessante – anche cinematograficamente – del nuovo millennio finisce per essere, curiosamente, italiano: *Cesare deve morire*, girato nel 2012 da **Paolo e Vittorio Taviani** e da **Fabio Cavalli**, tra e con i detenuti del carcere romano di Rebibbia, che rievocano la crudeltà del potere e della ragion di stato del *Giulio Cesare* con accenti da guerra Stomafie e con notevole, irrispettosa fedeltà alla risonanza eterna del testo. Lotta politica, popolo banderuola, idealismi diversi corrosi dal potere, un ambiguo rispecchiamento tra i personaggi e gli interpreti: una recita molto sentita, nella quale il teatro prende il posto della terapia, mentre il cinema fruga tra le pieghe del realismo per scoprire fisionomie e storie di stringente attualità. L'ennesimo esempio di come, spesso, gli apparenti "tradimenti" si addicano a Shakespeare più degli adattamenti rispettosi. ★

# E la nave va verso l'isola dei suoni

All'origine di un impressionante numero di declinazioni musicali, da Purcell a Reimann, il corpus shakespeariano interroga la scena contemporanea, quell'Ottocento romantico scuola di politica e di sentimenti. E la storia continua, grazie ai contributi di alcuni musicisti di oggi, Philippe Boesmans e Thomas Adès.

di Giuseppe Montemagno



**I** morbidi arpeggi di una fisarmonica in tonalità minore accompagnano l'apertura del sipario di *Wintermärchen (Racconto d'inverno)* di Philippe Boesmans. A un passo dalla chiusura del secolo, il 10 dicembre del 1999 il palcoscenico della Monnaie di Bruxelles, da sempre sensibile alla creazione contemporanea, accoglie l'ultima creazione del musicista *princeps* di area belga, che con la collaborazione di Luc Bondy – non solo regista, ma anche librettista – affronta l'estremo Shakespeare, le tentazioni della gelosia e le suggestioni della riconciliazione. È un gioco di specchi, a ritroso nel tempo, quello che Boesmans e Bondy immaginano: perché l'azione viene suggerita dal mendicante Green, che si distingue nella tavolozza timbrica perché sempre accompagnato dalla fisarmo-

nica, il pianoforte dei poveri, per colorire di una tinta onirica un racconto di cui «ha dimenticato la metà». L'altra, quella che viene dipanata, si estende dalle coste della Sicilia, su cui regna Leontes, alle estreme propaggini della Boemia, dove è costretta a crescere la figlia di questi, lontana dalle ire paterne. Qui l'astrazione geografica diventa anche temporale: dalle nevi di un Sud medioevale si arriva alla contemporaneità di una banda di emarginati, in cui risuona il jazz di nuove, più ardite *ballads* di periferia. Bondy, che aveva già portato in scena il testo shakespeariano a Nanterre nel 1988, quindi alla Schaubühne di Berlino tre anni più tardi, impagina per Boesmans uno spettacolo di rarefatta intensità, sovrastato da un impenetrabile muro di ghiaccio: in cui scolpire e cristallizzare trame

musicali e sentimenti appena accennati, l'ebbrezza dell'attimo fuggente, la leggerezza del presente, l'angoscia del futuro. È (anche) questo Shakespeare nel teatro musicale del XXI secolo: un viaggio dell'anima, volto a celebrare le virtù del tempo, «di cui la saggezza è sorella siamese».

## Altri approdi, nuove riletture

Il corpus teatrale shakespeariano costituisce il più importante serbatoio al quale hanno attinguto i musicisti di tutti i tempi. Alle creazioni contemporanee occorre dunque aggiungere le moderne riletture, suggerite dalla regia d'opera nell'ultimo quindicennio. La galleria non può che aprirsi su *The Fairy Queen* di Henry Purcell, *semi-opera* ricavata dal *Midsummer Night's Dream*, che Jonathan Kent (Glynde-

bourne, 2009) colloca in una *Wunderkammer* di raffinata eleganza barocca, uno scrigno pronto a schiudersi alla magia di un racconto di formazione, che negli ampi recitati recupera parte del testo originario.

Se il Settecento cancella le presenze shakespeariane, l'Ottocento romantico le riscopre, caricandole di valenze contrastanti. È il caso di **Otello ossia Il Moro di Venezia** di Gioachino Rossini, oggetto di recenti attenzioni, tra cui occorre citare almeno la fortunata edizione di Patrice Caurier e Moshe Leiser (Zurigo, 2012): a metà strada tra *Indovina chi viene a cena?* e *West Side Story*, mette in luce il razzismo che contrappone il *jet set* veneziano ai bassifondi maghrebini, dove Otello si ritira a fumare il narghilè. Paradossalmente, il titolo rossiniano sembra aver soppiantato l'interesse per l'omonimo capolavoro verdiano, mentre non scema l'attenzione per **Macbeth** e **Falstaff**. Della tragedia tutto – o quasi – forse si è visto: dal rigore geometrico di Luc Bondy (Vienna, 2000) alla tormentata solitudine della regal coppia, evidenziata tanto da David Pountney (Zurigo, 2001) quanto da Adrian Noble (New York, 2007), grazie allo scavo interpretativo del vigoroso Macbeth di Thomas Hampson e della calamitante Lady *glamour* di Anna Netrebko; dal "cubo" rosso di Graham Vick (Milano, 2001) alla gabbia dorata di Phyllida Lloyd (Londra, 2002); dalla tradizione sobriamente rivisitata da Liliana Cavani (Parma, 2006) al *thriller* su mappe virtuali di Dmitrij Černjakov (Parigi, 2009): fino all'*horror* truculento – anche se inoffensivo – di Dario Argento (Novara, 2013).

Analoghe fortune sono toccate al Pancione, particolarmente benvenuto in terra d'Albione, chiamato – il 6 dicembre del 1999 – a riaprire il Covent Garden dopo la ristrutturazione, nella solare produzione di Graham Vick, su scene d'impronta *naïf* di Paul Brown: in cui lo smalto dei gialli e dei blu della casa di Alice, il verde smeraldo di una campagna sinuosa come prosperose curve femminili e il bianco del lettone di Falstaff si stemperano nel bosco di Herne, fatto di acrobati volanti, in un delirio di uomini e di stelle. Ma non si

può dimenticare la scatola lignea disegnata da Herbert Wernicke (Aix-en-Provence, 2001) per esaltare l'alterità *black* di uno strepitoso Willard White, come l'ultimo lavoro di Luca Ronconi (Firenze, 2006-2014), quando un letto gigantesco occupa la scena per accogliere un vecchio burlone e mitomane, anarchico e seduttore. Ancora, Mario Martone (Parigi, 2008) interpreta l'opera come il crepuscolo della stagione risorgimentale, di cui Falstaff è un pensoso reduce, «una piacente estate di San Martino», come egli stesso si definisce. Le celebrazioni del bicentenario verdiano consegnano alla storia le ultime due, più convincenti letture: quella di Robert Carsen (Londra, 2012), che invertendo i numeri del decennio in cui è ambientata la commedia (1590-1950) ritrova vizi e virtù della *middle class* britannica del Dopoguerra; e quella di Damiano Michieletto (Salisburgo, 2013), che porta in scena personaggi alle prese con l'ultima stagione della vita, tutti ospiti di una casa di riposo per anziani, come quella fondata da Verdi a Milano nel 1899. Una menzione spetta infine al repertorio francese: almeno a **Béatrice et Bénédict** di Hector Berlioz, che Dan Jemmett (Parigi, 2010) ambienta in una Sicilia da opera dei pupi; e soprattutto al claustrofobico, labirintico **Hamlet** di Ambroise Thomas, in cui Olivier Py (Vienna, 2012) esalta i foschi, torbidi meandri esistenziali del principe di Danimarca.

Al Novecento Shakespeare ha prestato il materiale più vario: si pensi solo a **Kiss Me, Kate**, fortunato *musical* di Cole Porter, che ha beneficiato della trascinate lettura di Lamberto Puggelli (Torino, 2001) come della sfolgorante ambientazione meta-teatrale di Lee Blakeley (Parigi, 2016); o al più complesso **Lear** di Aribert Reimann. La parabola della divisione del regno ha mantenuto un'eco sinistra nella Germania degli anni Settanta, quando l'opera venne tenuta a battesimo; ed è stata al centro del dibattito di più recenti riprese, firmate ora da Luca Ronconi (Torino, 2001), ora da un'ulcerante Karoline Gruber (Amburgo, 2014), mentre è imminente una nuova produzione parigina, dovuta a Calixto Bieito.

### Prospero re della Scala

Brulica di spiriti inquieti l'isola di cui Prospero è signore incontrastato: ai rumori, ai suoni e alle voci di quest'isola ha dato consistenza Thomas Adès, presenza tra le più significative del panorama musicale non soltanto inglese, che con **The Tempest** (Royal Opera House di Londra, 2004) ha colto un incontrastato successo internazionale. Il testamento spirituale di Shakespeare ha beneficiato del folgorante adattamento di Meredith Oakes, teso a preservare complessità e ambiguità del *plot* originario: il tutto rigorosamente in versi rimati, per facilitare la comprensione del testo. Ma un'autentica tempesta di suoni scatena la partitura di Adès, che fa ricorso non solo a un'orchestra sinfonica di vaste dimensioni, ma soprattutto a una paletta vocale straordinariamente differenziata: ponendo al centro la scura tinta di un baritono per il ruolo di Prospero, accanto alla coloratura stratosferica di un soprano per lo spirito di Ariel. L'orizzonte scenico di *The Tempest* è stato finora declinato secondo due, contrastanti approcci: quello originario firmato da Tom Cairns, in tinte acide e architetture spezzate; e quello, più meditato e meta-teatrale, escogitato da Robert Lepage (New York, 2012). Per il regista canadese, l'isola di Prospero coincide infatti con il teatro lirico *par excellence*, la Scala di Milano, ricreato come per magia. Ogni atto propone prospettive diverse – dal palcoscenico al *backstage*, con le meraviglie del macchinismo a vista – e diventa poetica metafora della creazione artistica e dell'illusione teatrale. Manca, nell'opera, il monologo finale di Prospero, che abbandona l'isola nelle mani di Caliban, «a local», l'unico indigeno, una creatura della natura e non un uomo di cultura. Alle sue quinte nostalgicamente vuote spetta il compito di preservare il soffio panico che spira nell'isola incantata: facendo calare il velario, almeno temporaneamente, sul lungo viaggio per musica attraverso le scene di Shakespeare. ★

In apertura, **Otello, ossia il Moro di Venezia**, di Gioachino Rossini, regia di Patrice Caurier e Moshe Leiser (Zurigo, 2012).

# Rispolverate il vostro Shakespeare! Ogni dramma è un musical

Si contano a decine i lavori musicali tratti dalle opere del Bardo, al di qua e al di là dell'Atlantico. Una rassegna di quanto realizzato in Italia negli ultimi quindici anni, nel bene e nel male.

di Sandro Avanzo



**C**hi ha definito giustamente Shakespeare come "il più grande sceneggiatore del mondo" di certo era persona di esclusiva pertinenza cinematografica, perché, se si fosse occupato di musical, non avrebbe potuto trovare un appellativo altrettanto adeguato per riconoscerne l'influenza. Con un'accelerazione quasi geometrica i musical Shakespeare 2.0 si sono moltiplicati negli ultimi anni. Un titolo su tutti: *Romeo and Juliet*. La tragedia dei due giovani nati sotto contraria stella è stata al centro di ben due produzioni kolossal di **David Zard**, entrambe in perfetta linea con la sua concezione dell'*operatic-musical* come forma-spettacolo erede nel contemporaneo delle funzioni e del senso dell'opera lirica otto-novecentesca. La prima volta di Zard è stata col titolo antico di *Giulietta e Romeo* su musiche di **Riccardo Cocciante** e testi di **Pasquale Panella**: datava 2007 ed è entrata

nella storia del musical italiano per l'allestimento scenico. Non si erano ancora viste nel provinciale musical "de noantri" proiezioni elettroniche su un ambiente fisso che sostituivano le tradizionali scenografie tridimensionali, anche se talora gli effetti risultavano inopportuno comici in stile *Fantasia* di Disney con amorini scolpiti nei capitelli che dalle colonne si animavano per librarsi nell'aria e scoccare a vanvera frecce rosso-fiamma dalla punta a cuore; mentre sul fronte dell'allestimento è bene tacere di incomprensibili affollamenti di presenze danzanti nell'intima e segreta scena del balcone. Zard nel 2013 si impegnò a produrre una seconda versione alternativa e finì per recuperare un musical parigino antecedente (2001-2002) di relativo successo, scritto e composto da **Gérard Presgurvic**: *Romeo e Giulietta - Ama e cambia il mondo*. Più infedele del precedente rispetto alla pagina shakespeariana – Romeo

orfano di padre, la Morte presente come personaggio – e con partiture ancora più elementari e pop, lo spettacolo si è imposto anche grazie alle immani scenografie composte di titanici elementi mobili e di proiezioni interattive di grande effetto visivo. Altre similitudini condivise tra i due lavori: l'inno a Verona all'apertura del sipario e la *location* di entrambi i debutti, l'Arena della medesima città. Del resto si sa che i produttori italiani sono speciali per ripetersi sugli stessi titoli mettendosi in competizione sulle modalità di allestimento, per cui non fa meraviglia se nel 2013 si è visto in scena un altro *Giulietta e Romeo - Il Musical in 3D* con le musiche di **Bruno Coli** e i testi di **Max Smith** per la regia di **Claudio Insegno**. Questa volta bisognava essere dotati degli occhiali, come al cinema, per godere degli effetti 3D delle proiezioni, estremo esempio contemporaneo che è dello show «il fin la meraviglia».

### Dal Re Leone a Kiss me, Kate

Tra i tanti titoli del Bardo, il più celebre è certo *Amleto*; non la sola scena anglosassone ne ha tratto ispirazione per almeno quattro musical – *The Lion King*, derivato dal cartoon cinematografico ne è indubbiamente l'esperienza più fortunata – ma anche gli italici non sono da meno se nel 2013 **Daniele Martini** è riuscito a farsi produrre da Pierre Cardin una versione in musica ribattezzata *ADM - Amleto Damma Musicale*, in cui lo stesso Martini compariva nelle vesti di compositore, autore e regista. Del resto, poco prima, nel giugno 2012, **Marco Savatteri** non era stato da meno, riuscendo a dar vita sul palco del Sistina di Roma al proprio *Macbeth Musical Tragedy* di cui aveva curato drammaturgia, testi e musiche dei song. E dunque, dato che uno Shakespeare in musical non lo si nega a nessuno, ecco imporsi in questa carrellata anche la **Loirella Cuccharini** più amata dagli italiani, colei che nel 2010 fu protagonista di una bizzarra versione del *jukebox musical Il pianeta proibito*, fortunato spettacolo di Bob Carlton da *La Tempesta*. Il regista **Luca Tommassini** era intervenuto a stravolgerlo totalmente in una sorta di luna park multimediale del *divertissement* personale che non sempre veniva compreso dal pubblico. Probabilmente il più celebrato tra i musical derivati da una commedia shakespeariana resta a tutt'oggi quel *Kiss Me, Kate* che la coppia Samuel e Bella Spewack scrisse a partire da *La bisbetica domata* coinvolgendo Cole Porter. La produzione del Teatro Regio di Torino del luglio 2001, con **Daniela Mazzucato** e **George Mosley** diretti dal maestro **Donato Renzetti** e con la regia di **Lamberto Puggelli**, è stata un punto di riferimento importante sulle nostre scene, non solo perché era presentato nell'originale inglese ma perché venne in seguito sfruttato da parte dei suoi interpreti. La Mazzucato alla testa di una propria compagnia privata lo ripropose ricalcandolo in gran parte (2003), mentre **Davide Livermore** lo recuperò in forma di narrazione semiscenica all'Auditorium di Milano (2008).

### Gli Stabili in gara con le scuole

Passiamo alla tragedia del Moro e alla comica e ironica rilettura, fitta di numeri musicali, datane dagli **Oblivion** in *Othello, la H è muta* (2014-2015): in che categoria dobbiamo considerarla? Di certo c'è che quando i teatri pubblici si avvicinano al Bardo pensandolo in qualche modo legato alla musica la ten-

tazione di trasformarlo in un musical diventa pressoché irresistibile. È stato evidente nella messa in scena di *To Be Or Not To Be* dello Stabile del Friuli (2008) realizzata da **Maria Letizia Compatangelo** con l'apporto delle canzoni di **Nicola Piovani** e le musiche di **Paquale Filastò**. È stato altrettanto evidente nel *Molto rumore per nulla* diretto da **Walter Le Moli** (2012-13) al Teatro Due di Parma. Il frequente ricorso allo *swing*, al *boogie wogie* e al jazz bianco di Glenn Miller e Cole Porter suonati *live* da una piccola orchestra si giustificava solo in parte con l'ambientazione trasposta nella Messina del 1945.

In parallelo va notato come anche *Sogno*, allestito nel 2012 come saggio di fine corso da

**Valter Malosti**, con i giovani diplomati dello Stabile di Torino, poteva definirsi quasi un "musical da camera" – solo un pianista attivo in scena – non fosse che era animato da un nutritissimo numero di attori. E proprio il testo del *Sogno* risulta la commedia shakespeariana più gettonata dalle scuole di musical in infiniti rifacimenti originali. Tra tutti spicca il *Midsummer Night's Circus* realizzato nel 2015 da **Simone Nardini** per la milanese Mts su libretto di **Tobia Rossi** e score di **Antonio Torella**. Qui siamo di fronte alla versione più vicina ai fasti di Broadway, molto più di un saggio e assai più professionale di tante produzioni di giro. Non per spolverare il vostro Shakespeare, per riscoprirlo! ★

### WS, un testimonial vincente fra citazionismo e parodia

«Fatta della stessa materia di cui sono fatti i sogni». E improvvisamente la televisione scoprì che il buon vecchio Shakespeare non era da buttare. Tanto più se nel frattempo si faceva correre una - bellissima - Uma Thurman in mezzo a boschi e ruscelli. Stile selvaggio. Ma d'alta classe. Fortunatissimo spot del 2010 per la nuova Giulietta dell'**Alfa Romeo**, è anche uno dei rari casi in cui il citazionismo shakespeariano è stato utilizzato senza fini parodistici.

Lo spirito dissacrante pare infatti condiviso dalla maggioranza dei pubblicitari che, di fronte al mistero del classico, la buttano per buona parte in caciara. Chiave preferita: la comicità. Nessuna reale rilettura postmoderna, solo uno spunto conosciuto piegato alle macchiette. E così, a proposito di *Romeo e Giulietta*, viene in mente la réclame **Vodafone You and Me**, con la Littizzetto a dar voce a una foca che aspetta al balcone il suo bello. Oppure la campagna della **Soave** di qualche tempo fa, con un Romeo in moto e il vino in questione a metter pace fra le due famiglie, citate anche da Bonolis e Laurenti per la **Lavazza** nel 2003. E che dire del cioccolatino Otello della **Dufour**, nel 1998, offerto a una maliziosa Desdemona da un Moro di cui si intravede solo la mano?

Più creatività pubblicitaria ha invece dimostrato la **Levi's**, in grado di creare veri e propri fenomeni di costume, di lanciare mode e canzoni. Nel 2005 a ispirare il *brand* americano è proprio il Bardo, con tanto di sipario ad aprirsi a inizio spot. Il resto è un *Sogno di una notte di mezza estate* di un minuto, storiella d'amore di periferia tutta jeans 501 e *bad boys*. Con una realizzazione che non aveva nulla da invidiare a una produzione cinematografica. Come nel caso della **Telit** che, in uno spot del 2000, reclamizza il suo smartphone con una geniale riscrittura di *Otello* di 60 secondi ambientata in una band di jazzisti, con *happy end*.

Complessivamente Shakespeare non è frequentatissimo dal mercato italiano. E forse è meglio così. Più spesso, invece, lo si è visto all'estero, come la scelta di qualche anno fa della **Gordon's** che, per promuovere il suo gin, si affidò a un giochetto citazionista fra una coppia alto borghese a una festa. Ma piace concludere con un riferimento indiretto, ovvero la scusa che si inventano due classici studenti di un college inglese per giustificare la bravata di aver portato uno stuolo di galline nella biblioteca dell'istituto: «Chickens love Shakespeare!», affermano davanti al vecchio preside. E miracolosamente evitano l'espulsione, aiutati anche da una buona tazza di cappuccino solubile **Ali Cafe**. Introvabile in Italia, purtroppo...

**Diego Vincenti**



Romeo and Juliet, di Sasha Waltz (foto: Bernd Uhlig)



## Romeo, Giulietta, Rosalinda e le tentazioni della danza contemporanea

Al culmine della loro carriera internazionale, Anne Teresa De Keersmaeker e Sasha Waltz traggono da Shakespeare due spettacoli che danzano l'amore tragico e quello felice, ideando nuove modalità drammaturgiche e coreografiche per questo millennio.

di Susanne Franco

**D**ue tentazioni sembrano sempre più caratterizzare la sfida di un coreografo contemporaneo al culmine della sua carriera: rivisitare *Le Sacre du Printemps* e confrontarsi con Shakespeare. In tempi recenti la belga Anne Teresa De Keersmaeker e la tedesca Sasha Waltz, nomi di punta della danza contemporanea a livello internazionale, si sono fatte tentare rispettivamente da una o da entrambe le sfide. Si tratta di spettacoli rappresentativi di modalità di lavoro e di approcci alla danza contemporanea molto differenti, ma che rivelano l'urgenza comune di indagare nuovi sviluppi della drammaturgia della danza e del pensiero coreografico a

partire dal confronto con un testo teatrale e con la sua stratificata ricezione.

### Montecchi e Capuleti, ieri e oggi

**Romeo and Juliet** (2007) di **Sasha Waltz** è frutto di una committenza dell'Opéra National de Paris, che, a distanza di cinque anni, è stato riadattato per il coro e il corpo di ballo del Teatro alla Scala. La scelta della partitura musicale, la **Sinfonia drammatica** di **Hector Berlioz**, è un primo segnale della presa di distanza dalla tradizione che per il balletto è legata alla versione del dramma shakespeariano musicata da Prokofiev e coreografata da Kenneth Mac Millan e poi da Rudolf Nureyev. Ispirata da Berlioz, Sasha Waltz spezza

la linea narrativa shakespeariana per rintracciare il denso tessuto emotivo della storia e fare emergere, oltre agli aspetti tragici, anche i momenti piacevoli, intessuti di *humor* e avvolti da un'atmosfera fatata. Al centro della sua rilettura, Sasha Waltz ha posto la dimensione collettiva, atualizzando il nucleo del dramma shakespeariano – il contrasto tra le famiglie dei Montecchi e dei Capuleti – che ha paragonato alle tensioni tra palestinesi e israeliani. Il pubblico assiste a una vicenda nota, ma per confrontarsi con temi senza tempo come l'amore e la morte, l'appartenenza identitaria e il desiderio di ribellione a una dimensione – la famiglia, la nazione, il mondo – da ripensare radicalmente per vive-

re oltre i conflitti. Come nelle sue altre incursioni nel repertorio operistico, Sasha Waltz ha strutturato anche *Romeo and Juliet* attorno all'idea che i tre cantanti, il coro e i diciannove danzatori debbano condividere quanto più possibile la scena. In questa atmosfera corale sono declinati anche alcuni momenti salienti del dramma, come per esempio la scena del ballo, quando Romeo e Giulietta sono solo una delle tante coppie che vivono un incontro amoroso. È il corpo di ballo a esprimere l'ampia gamma di sentimenti che intrecciano le vite dei protagonisti ridotti al minimo: Romeo, Frate Lorenzo e Giulietta, qui rappresentata ben più matura di quanto siamo abituati a immaginare, consapevole e capace di sostenere lo scontro con la propria famiglia. La scenografia mobile pensata per stimolare ma anche mettere alla prova la dinamica dei danzatori – tutti rigorosamente senza scarpe a punta – è l'elemento aggiuntivo di un approccio coreografico a Shakespeare che invita anche lo spettatore meno assiduo nel confrontarsi con la danza contemporanea a trovare dei punti di appiglio per relazionarsi con questo spettacolo.

### Una questione di genere

La tensione tra astrazione e narrazione, sebbene generata da presupposti diversi, trova un equilibrio forse più precario in **Golden Hours (As you like it)** di **Anne Teresa De Keersmaecker**, presentato nel 2015 a Bruxelles. Mentre la seconda parte del titolo corrisponde a quello della commedia pastorale di Shakespeare, la prima cita un celebre pezzo dell'album *Another Green World* (1975) di Brian Eno, che ha segnato la sua transizione verso il minimalismo e che è eseguita in scena a più riprese da un chitarrista e un cantante, Carlos Garbin. Siamo di fronte a una nuova fase della ricerca coreografica di De Keersmaecker, in cui all'approfondimento del rapporto tra danza e musica si aggiunge quello con il testo. In linea generale è il silenzio, o meglio la sonorità dei corpi che si muovono, a prevalere sulla componente musicale, che resta a livello di traccia nel corso dello spettacolo. D'altro canto l'operazione drammaturgica preliminare, pensata insieme a Bojana Cvejić, rispetta la ripartizione in cinque atti e la durata complessiva del dramma – due e ore mezza senza intervallo – ma per ridurre

il testo a un pretesto narrativo, ovvero a poche frasi proiettate sul fondo scena e prive di riferimento al personaggio che le pronuncia. I combattimenti e le scene amoroze, gli equivoci e i travestimenti danno vita a una trama di sguardi e di azioni che gli undici giovanissimi danzatori eseguono sempre in bilico tra astrazione formale e gestualità concreta. De Keersmaecker è poco interessata a fornire appigli al testo shakespeariano e ansiosa piuttosto di indagare i processi di incorporazione del significato di un testo e dunque la trasposizione della parola e della musica in linguaggio coreografico. Anche il mondo idilliaco della foresta di Arden, dove gli aman-

ti fuggono da una corte corrotta, è qui rappresentato come uno spazio di azione e di sperimentazione di nuove possibili relazioni tra parola, suono e movimento. Uno degli aspetti più immediatamente fruibili di questo spettacolo tanto raffinato quanto esigente, quando non al limite dell'impenetrabile, è il rispetto delle convenzioni teatrali dell'epoca elisabettiana per quanto riguarda l'inversione dei generi e l'uso del travestimento. La straordinaria e androgina presenza di Aron Blom nei panni di Rosalinda offre un esempio efficace per riflettere sulle questioni di genere e sulla loro rappresentazione oggi come allora. ★

### Lady Macbeth, Ofelia e Desdemona, la forza vitale di tre donne-archetipo

Le mie donne shakespeariane sono estremamente fisiche. Non solo perché il mio metodo è quello di affrontare il lavoro scenico attraverso una partitura fisica, ma perché l'istinto nell'affrontare questi personaggi mi ha suggerito subito di non leggerli in un modo borghese o intellettuale ma, al contrario, come degli archetipi, densi, ancestrali e vitalissimi.

Il primo personaggio che ho incontrato è stata **Lady Macbeth** (2007, **nella foto**), messa in scena per lo Stabile di Torino con il regista Valter Malosti. In quel caso il mio lavoro è stato di immaginare una donna-lupo che si pone come una capobranco insieme al suo uomo. La sua forza è tale da essere parte stessa della natura, quella che ci sovrasta, che a tratti è maligna, insomma che non possiamo controllare. Bella come un canto a squarciagola o una corsa che finisce a quattro zampe. Questa per me è la sua parte sovranaturale, misteriosa, che fa parte della terra, del calore, del sesso, dell'incontenibile. Il suo rapporto con il potere è il rapporto con il morso dell'esistere, del sopravvivere.

**Ofelia** l'ho messa in scena con Balletto Civile insieme a Maurizio Camilli (Amleto) nel testo di Steven Berkoff (*L'amore segreto di Ofelia*, 2010). In questo caso abbiamo reso il personaggio estremamente umano. La nostra Ofelia è giovane, innamorata, piena di stupore, con una gioia incredibile e una volontà profonda di cambiare le cose, di vivere con diritto il suo sentimento, come qualsiasi giovane dovrebbe desiderare. Ofelia è schiacciata dagli eventi, come un vero personaggio contemporaneo; a un certo punto rimane sola, senza protezione, e non riesce a reggere il peso di non vedere il futuro. Le sue danze sfrenate, leggere, come quelle di un cucciolo, si fermano, si irrigidiscono e comincia ad avere paura, la sua follia per noi è tradotta nella sua disillusione, nella perdita di visione. La mancanza di futuro la uccide.

Ora sto affrontando **Desdemona** per un nuovo spettacolo, *Killing Desdemona*, tratto dall'*Otello*, sempre con la nostra compagnia Balletto Civile (il debutto è a giugno). Anche in questo caso il personaggio è una giovane donna, ma vorrei pensarla in modo più maturo, vorrei renderla un essere speciale, una creatura particolarmente sensibile in un mondo maschilista. Desdemona sarà forte, composta, meravigliosa, in grado di smuovere le montagne. Vorrei fare della sua fragilità una forza, dare al suo corpo un'intangibilità spirituale, difendere attraverso la sua piccola figura ogni suo gesto, come necessario al mistero del creato. Mi piacerebbe non rendere questo personaggio solo una vittima, ma scavare tra i non-detti e fare di questa figura un manifesto contro la follia della violenza sulle donne, che altro non è che desiderio ferino da parte dell'uomo di possederne il mistero. **Michela Lucenti**



# Shakespeare a misura di bambino

**Il teatro ragazzi, forte del suo ricco patrimonio di immaginazione e riflessione, è stato capace di escogitare mille e potenti modi per mettere in scena il Bardo, rendendolo così familiare anche ai più piccoli.**

di Mario Bianchi

**E**ra ovvio che Shakespeare, il più grande raccontatore di storie che sia mai esistito, venisse visitato in modo cospicuo e innovativo da molte compagnie che si occupano del teatro che guarda all'infanzia e alla gioventù, terreno fecondo dove la narrazione di storie è fulcro vitale della quasi totalità del repertorio. Agli albori del nuovo millennio *La Storia di*

*Giulietta e Romeo* ideata da Renzo Boldrini della compagnia empoiese **Giallo Mare Minimal Teatro** rappresentò il primo notevole esempio di come questo ambito del teatro possa sperimentare in modo eccellente nuovi sguardi sulla scena. L'immortale storia dei due sfortunati amanti, narrata in modo diverso dagli eredi dei Montecchi e dei Capuleti, è ambientata in due spazi che dividono sim-

metricamente la scena per mezzo di un sipario, spesso intrecciandosi: unico arbitro della legittimità delle versioni della storia sono i giovani spettatori.

Nel medesimo modo speculari la stessa opera shakespeariana è rivisitata da Boldrini nel 2004 insieme a Giovanna Palmieri: qui i due intessono una relazione fra una pagina letta e un'altra manipolata graficamente e proiettata su uno schermo. Riguardo a *Giulietta e Romeo*, ricordiamo anche due altre interessanti versioni, quella storica dei varesini **Teatro Blu** (Silvia Priori e Roberto Gerbolès), stretti insieme davanti al sepolcro degli amanti, e quella recente della **Cooperativa Attivamente**, in cui il regista Stefano Andreoli narra la vicenda in modo originale e inventivo attraverso tre attori che si scambiano vicendevolmente le parti. Infine, è d'obbligo ricordare la bella versione di **Nautai** (Gigi Tapella e Miriam Bardini), *Giulietta e Romeo, la piccola storia*, primo tassello di una trilogia dedicata al Bardo, che pone l'accento soprattutto sull'assenza di comunicazione fra genitori e figli, soffocata dall'egoismo e dall'incapacità di donarsi e ascoltarsi.

Una delle realtà più qualificate del teatro ragazzi italiano, il **Teatro delle Briciole** di Parma, rivisita, con Bruno Stori e Letizia Quintavalla, *Otello* e *Macbeth* in due spettacoli in qualche modo fratelli, *Un bacio...un bacio ancor...un altro bacio* e *Fango* (2001), ambedue rappresentati in uno spazio circolare circondato dagli spettatori. Nel primo la storia è narrata da un sordo, un cieco e una muta che rappresentano la cieca gelosia di Otello, la sorda invidia di Iago e la muta innocenza di Desdemona, con gli spettatori divisi tra maschi e femmine; il secondo, invece, incrocia Shakespeare e Verdi (le cui arie sono cantate da Bernardo Lanzetti) e fa di *Macbeth* l'oggetto di un racconto che raccoglie al proprio centro un'enorme distesa di fango dove una sorta di portiere-Caronte accoglie gli spettatori. Le Briciole propongono in forma diversa anche *La Tempesta* (2000) – di cui esistono anche due versioni per burattini, la prima messa in scena da Dario Tognocchi per i **Burattini di Como**, la seconda da Paolo Comentale e Gianni Franceschini – costruendo uno spettacolo per sessanta bambini, e *Il sogno di una notte di mezza estate*,



affidato a Roberto Abbiati, che lo ambienta in un futuro prossimo, popolato da emarginati armati di bizzarri aggeggi tecnologici. Curiosamente le stesse opere sono rivisitate in modo affatto diverso dal **Teatro Invito** di Lecco, che ambienta *Il sogno...* (2013) in spazi aperti, dove la natura è parte integrante dello spettacolo, vissuto come festa; mentre *L'Isola di Calibano* (2008) è una partitura per tre attori che ricordano di aver messo in scena *La Tempesta* dodici anni prima e, attraverso la musica, riflettendo sulle loro carriere, trovano nelle situazioni del testo shakespeariano riferimenti alle loro vite. Ancora, Nautai portano in scena in *Tempeste* (2002) la stessa storia, all'interno della dinamica familiare di scontro-incontro tra il mondo passato del vecchio mago Prospero e quello nuovo rappresentato da Miranda e Fernando. Proseguendo la nostra disamina in *Cordi e il suo re* (2002), su testo e regia di Miriam Alda Rovelli per **Tan-gram Teatro**, Luigi Zanin, interpretando il Buffone del *Re Lear*, ne racconta ai piccolissimi tutta la storia e ne fa vivere i vari personaggi, utilizzando pupazzi, oggetti, costumi. Passando a *Otello*, in *Following Iago*, produzione recentissima del **Teatro del Telaio**, con Angelo Mor, drammaturgia e regia di Angelo Facchetti, abbiamo invece una rilettura contemporanea della storia del Moro di Venezia, dedicata agli adolescenti, il cui protagonista è Iago, che ci parla di relazioni, invidie, gelosie, differenti stati d'animo, ovviamente dal suo punto di vista. Da ricordare, poi, due notevoli allestimenti del comasco **Teatro Città Murata**: *Riccardo Riccardo Riccardo* (2005), un'esilarante messa in scena, scritta da Giulio Molnàr e Bruno Stori, che vede una scalcinata compagnia di provincia, impegnata ad allestire *Riccardo III*, in cui vengono ripetuti gli stessi orridi meccanismi dispotici del monarca in questione; e *Il gran teatro del mondo* (2012), percorso immaginifico, compiuto nei teatri di tradizione, in cui diversi personaggi shakespeariani appaiono tra platea e palcoscenico a narrare le loro tribolate storie. Terminiamo la nostra carrellata con due spettacoli dedicati agli adolescenti: il terzo spettacolo da citare di Nautai, *Il Sogno di Amleto* (2010), in cui ancora una volta la compagnia pone l'accento sulla centralità dello sguardo adolescenziale, facendo interfacciare la vicen-

da del principe di Danimarca con un gruppo di ragazzi presenti in sala e precedentemente allenati allo sguardo teatrale attraverso un laboratorio; e *Shakespeare The Great Rapper*, di Michela Marelli (2015) per **Teatro in folio**, in cui David Remondini avvicina il pubblico di riferimento attraverso il rap. Agli adolescenti, poi, si rivolgono dichiaratamente gli spettacoli realizzati dalla compagnia internazionale

**Charioteer Theatre**, guidata dalla attrice e regista Laura Pasetti: il loro *Shakespeare vs Shakespeare* evidenzia la forza della poesia shakespeariana, capace di restituire "umanità" e "gioia di vivere" a quattro "sopravvissuti" rifugiatisi in una stazione radio. ★

In apertura, *Un bacio... un bacio ancor... un altro bacio*, di Bruno Stori e Letizia Quintavalla per il Teatro delle Briciole di Parma (foto: Luigi Bussolati).

### Da Paperino ai Simpson un fertile dialogo fra teatro e strips

Un viaggio nella memoria. A pensarci è quasi una *madeleine* per immagini. 1960, esce *Paperino, Principe di Danimarca*, prima parodia **Disney** a ispirarsi a un testo teatrale. Shakespeare, *of course*. Seguiranno *Paperino Otello*, *L'amorosa istoria di Papero Meo e Gioietta Paperin* e perfino *Paperon Bisbeticus Domato*, a formare un repertorio che neanche un vecchio Stabile. Ma se la Disney ha sempre amato i toni parodistici per i suoi "Classici", Shakespeare nei fumetti ha goduto spesso di un trattamento decisamente più rispettoso. Se non addirittura filologico.

Arte matura quella delle vignette, in Italia a lungo relegata negli scaffali dedicati all'infanzia. Innumerevoli le citazioni e gli omaggi, molti prima degli ultimi decenni, altri più recenti, anni Novanta. Come *V for Vendetta* di **Alan Moore** e **David Lloyd**. O il *Dylan Dog* di **Tiziano Sclavi**, dove il Bardo torna e ritorna - si pensi solo all'albo *Grand Guignol*, zeppo di riferimenti. Dialogo fra le arti che diviene confronto cardine nel *Sandman* di **Neil Gaiman**: siamo nell'episodio *Sogno di una notte di mezza estate* (1991), Shakespeare entra a pieno titolo nella serie - tanto che viene indicato fra gli autori dei testi - dopo una breve apparizione in *Men of Good Fortune* e prima di tornare per *The Tempest*. Ma il buon William lo si incrocia un po' ovunque, a diversi gradi di consapevolezza: dal Ken Parker di **Giancarlo Berardi** - *Un principe per Nora*, metà Ottanta - al tormentatissimo Terence attore ultra-tragico in erba del manga *Candy Candy* di **Yumiko Igarashi**, fino a **Milo Manara**.

Capolavoro è invece lo *Shakespeare a fumetti* di **Gianni De Luca**, uscito a puntate per *Il Giornalino*. Era il 1975 e l'illustratore calabrese si dedicava a un vero e proprio ciclo shakespeariano, quasi a mettere in pratica quanto teorizzato dal maestro Guido Buzzelli, secondo il quale «il fumetto altro non è se non teatro». In anni più recenti, marginali per la riflessione alcune pubblicazioni scolastiche, mentre opere shakespeariane si trovano citate nel geniale *Calvin & Hobbes* di **Bill Watterson** e nei *Simpson* di **Matt Groening** trasferitisi da tempo anche su carta. Rapporto fitto, culminato qualche anno fa con Homer nei panni di Macbeth. Mentre rimane un esperimento curioso il lavoro di **Sonia Leong** *Romeo e Giulietta*. *Manga Shakespeare*, uscito nel 2008 per Rizzoli. Montecchi e Capuleti in salsa giapponese. **Diego Vincenti**



# Il Bardo imprigionato libera il fuoco del teatro

**Molte e diverse esperienze di teatro in carcere trovano nell'opera shakespeariana una straordinaria fonte di ispirazione e segnalano un percorso innovativo di ricerca che raggiunge punte di altissimo livello artistico.**

di Gianfranco Pedullà



Shakespeare. Know well (foto: Stefano Vaja)

In un articolo su *Hystrio* di venti anni fa – “*La Tempesta*” di Eduardo nel carcere di Arezzo (n. 4.1996) – Lia Lapini segnalava come stessero aumentando allora in Italia le esperienze di teatro nelle carceri. Incoraggiate dalle istituzioni per la funzione “ri-educativa” e “ri-socializzante” del far teatro, tali esperienze «dal punto di vista estetico, rappresentano episodi importanti proprio per una ridefinizione del senso e del ruolo del teatro oggi; in epoca di sfibramento artistico, di caduta delle risorse creative ed economiche, di frantumazione di un’identità riconoscibile del pubblico teatrale». L’intervento di Lia Lapini prendeva spunto da un laboratorio di produzione teatrale realizzato dalla Compagnia Teatro Popolare d’Arte – da me diretta – in collaborazione con il carcere e il Comune di Arezzo dedicato a *La tempesta* di Shakespeare nella traduzione di Eduardo De Filippo, in precedenza mai messa in scena da attori ma solo dalle marionette della Compagnia Carlo Colla e Figli. Eduardo, nel 1983, aveva dedicato alla traduzione della *Tempesta* gli ultimi mesi di vita, utilizzando una lingua napoletana antica liberamente ispirata al napoletano del Seicento. Nel luglio 1996 l’isola di Prospero prese vita nel cortile del carcere di Arezzo, un’isola dentro un’isola, delimitata dalle quattro pareti dell’“aria” dei detenuti e da un cielo quadrato e inafferrabile. Tra farsa e tragedia l’opera shakespeariana assumeva i contorni di un percorso iniziatico nel quale Prospero e gli altri personaggi cercavano il senso delle cose, l’equilibrio della propria vita: l’isola accoglieva il viaggio e l’approdo della storia personale e collettiva, i torti provocati e subiti, i chiarimenti, i perdoni, l’amore per la natura e per l’uomo. Una delle chiavi di lettura era la “masnada” dei Pulcinella con i quali rappresentammo Ariel in forma di coro: lascio all’immaginazione di chi legge la potenza emozionale per il pubblico e per gli attori reclusi quando, nel finale, il coro degli Ariel chiedeva a Prospero la sola cosa che veramente premesse loro: «a’ libertà!». In quel momento crollavano i muri e il fuoco creativo di Shakespeare si impadroniva dei presenti. Con questa esperienza avevamo – inconsapevolmente – messo in scena per la prima volta Shakespeare in una prigione italiana.

**Punzo e Cavalli, da Volterra a Rebibbia**

Col passare degli anni il teatro in carcere è diventato – grazie a esperienze di grande spessore e qualità artistica – una delle principali vie di rinnovamento del senso stesso del teatro in Italia. Dopo il Duemila, Shakespeare ha cominciato a frequentare gli istituti di pena: imprigionato come un novello Prometeo ha portato il fuoco del teatro in molte carceri italiane, dove si è fatto incatenare insieme agli ultimi della terra, sempre riuscendo a riprendere il suo volo di conoscenza e di poesia scenica. Fondamentali punti di riferimento sono stati i tanti spettacoli dedicati a Shakespeare dalla **Compagnia della Fortezza** di Volterra, a partire da *Amleto* e *Macbeth* (rispettivamente 2000 e 2001) fino ai grandi affreschi di *Hamlice - Saggio sulla fine di una civiltà* del 2010, seguito, nel biennio 2011-12, dal progetto *Mercuzio non vuole morire - La vera tragedia in Romeo e Giulietta* e dal più recente *Shakespeare. Know Well* (2015). A partire dall'ampio e idillico giardino di Amleto – smontato a vista davanti agli spettatori – e dalle strette file di sedie dalle quali partivano le “confessioni” di tanti Macbeth fino alla straordinaria visionarietà degli ultimi lavori, la ricerca artistica di **Armando Punzo** ha raccolto molte suggestioni shakespeariane per portare avanti con grande coerenza il proprio autonomo progetto di riscrittura scenica.

Su un altro piano si sono collocati i lavori di **Fabio Cavalli**, dal 2002 responsabile artistico di un importante progetto teatrale presso il Reparto di alta sicurezza di **Rebibbia**, che ha portato alla fondazione della Compagnia dei Liberi Artisti Associati. Nel corso degli anni, Cavalli ha affrontato in varie occasioni i testi shakespeariani; nel 2005-6 con una nuova, originale messa in scena della *Tempesta* – sempre nella versione di Eduardo – dopo un laboratorio su *Colpa, perdono e libertà nella “Tempesta” di Shakespeare*; nel biennio successivo ha creato *Amleto, ovvero indagine sulla vendetta*, per poi approdare ai vari percorsi produttivi dedicati a *Giulio Cesare*, nel 2012 confluiti nel premiato film *Cesare deve morire*, diretto da Paolo e Vittorio Taviani. Del film – come nello spettacolo teatrale – colpisce la forza interpretativa dei volti e della lingua degli attori-detenuti, quest'ultima piena di influenze dialettali del Sud Italia – come in tutte le carceri italiane. Ancora uno Shakespeare fortemente attraversato dalle cadenze linguistiche meridionali, uno Shakespeare “mediterraneizzato”.

**Altre esperienze, tra Padova e Palermo**

Se la visionarietà di Punzo e il grande artigianato di Cavalli hanno rappresentato nel quindicennio passato due vertici del teatro carcere italiano, ormai giunto a un'alta maturità espressiva, ricordiamo come tanti testi shakespeariani abbiano abitato i laboratori teatrali nelle carceri nel corso degli ultimi anni: dagli studi per *Otello* del **Tam** di Padova (2005) alle frequentazioni shakespeariane di **Donatella Massimila** e del suo **Cetec**. Nel segno di *Re Lear* e del difficile dialogo fra le generazioni si è svolta un'importante esperienza nel biennio 2006-7 a Palermo, Milano e Bologna presso i tre rispettivi carceri minorili a cura dei registi **Claudio Collovà**, **Giuseppe Scutellà** e **Paolo Billi**; esperienza documentata da Maurizio Buscarino nel bel libro *Il mare dietro un muro. Nostro padre Re Lear* (edito da Electa). O le più recenti esperienze come *Otello* nel carcere femminile di Empoli (2014) a cura della **Compagnia Giallo Mare Minimal Teatro** – una delle rare esperienze dedicate alle detenute – e come l'originale trilogia diretta da **Livia Gionfrida** per **Metropopolare** che liberamente riscrive alcune opere shakespeariane – *Hamlet's dream*, *Macbeth*, *H2Otello* – realizzata nel carcere di Prato nel quadriennio 2011-14.

Shakespeare ha alimentato molte esperienze di teatro in carcere perché parla ai grandi e agli ultimi del pianeta, la sua opera avvicina ancora oggi l'alto e basso, il re e il buffone, l'aristocrazia e il popolo; in lui le stesse categorie di comico e tragico si mescolano in maniera dinamica. Il suo continuo osservare e rappresentare le cose umane negli snodi principali della vita – il passaggio delle generazioni, le ambizioni verso il potere, la violenza,

il rapporto fra uomini e donne, solo per citarne alcuni – lo rende sempre contemporaneo. In carcere, poi, la sua poesia scenica viene esaltata diventando ancora più praticabile: oltre le sbarre le sue storie, i suoi personaggi vibrano in mille e inedite dimensioni, favorite da un'intensa e necessaria saldatura fra i pubblici e l'evento scenico. Nel teatro in carcere ogni spettatore e ogni attore cercano una via per fuggire l'orrore della mancanza della libertà, l'orrore delle prigioni materiali e immateriali. In Shakespeare coesistono continui rimandi tra etica ed estetica, tra forma e contenuto, libertà e costrizione, vita e morte. È frequente in lui anche il tema della giustizia sociale – che emerge con forza, per esempio, nel monologo di Lear durante la tempesta come in Gloucester che invoca «una giustizia nuova». Inoltre i grandi testi shakespeariani vivono meravigliosamente in luoghi teatrali non tradizionali, meglio se caratterizzati da dispositivi a scena fissa: i palcoscenici non “all'italiana” – come i cortili e le palestre delle carceri – sono stati i nostri teatri elisabettiani. Sul piano drammaturgico, poi, Shakespeare dona una grande occasione di attraversamento simbolico dell'esistenza facendoci riflettere su come è andata la nostra vita, su come poteva andare e come potrebbe andare in futuro. Anche nelle sue tragedie più nere, quando l'orizzonte appare sostanzialmente chiuso, Shakespeare ci pone senza sconti di fronte all'orrore di certe azioni o deformazioni umane; ma la mediazione del linguaggio shakespeariano offre sempre una sia pur minima luce di riscatto: anche per questo il teatro in prigione offre un'occasione di ri-nascita. ★



# Tra tempeste di pixel Prospero si fa tecnologico

Nel nuovo millennio, l'intermedialità ha modificato e arricchito il linguaggio della performance teatrale, creando nuove visioni e prospettive interpretative delle opere del Bardo.

di Aneta Mancewicz



Uno dei modi più avvincenti di mettere in scena Shakespeare nel nuovo millennio è quello di incorporare nella performance le tecnologie digitali, integrandole intimamente con l'azione dal vivo. Questa intermedialità ha prodotto una serie di interpretazioni illuminanti delle opere shakespeariane che hanno ridefinito i rapporti tra le componenti di base del teatro: testo, tempo, spazio, attori e spettatori. Se guardiamo all'Europa, questa intermedialità appare più frequente nei paesi non-anglofoni, rispetto all'Inghilterra, dove, generalmente, i registi sono più attenti alla resa della parola, confidando nella complessità poetica e nel tessuto immaginifico dell'originale. Nei paesi non-anglofoni, le traduzioni

e gli adattamenti contribuiscono a stimolare una sperimentazione con il testo e la sua messa in scena.

Inoltre, i sistemi di finanziamento del teatro permettono più facilmente lunghi periodi di prove e collaborazioni più stabili tra gli artisti, che facilitano la ricerca dell'uso creativo dei nuovi media. In Italia alcuni degli esempi più affascinanti di intermedialità si devono a compagnie sperimentali come **Lenz Rifrazioni**, **Compagnia della Fortezza** e la **Societas Raffaello Sanzio**. In anni più recenti, tuttavia, anche in Inghilterra ci sono state alcune memorabili produzioni intermediali di Shakespeare, come quella di *Measure for Measure* allo Young Vic nel 2015, per la regia di Joe Hill-Gibbins. In questa produzione, il video

creato da Chris Kondek, abilmente intessuto nell'azione dal vivo, permetteva da un lato transizioni efficaci tra la scena e il retroscena, dove episodi comici si alternavano a quelli tragici, e dall'altro metteva in rilievo i momenti di autorivelazione dei personaggi.

## Le magie di Chris Kondek

**Chris Kondek**, un *video designer* e regista teatrale che ha lavorato con alcuni dei più importanti registi americani e tedeschi, come Elizabeth Le Compte, Robert Wilson, René Pollesch, e Stefan Pucher, realizza una fusione piena tra le sue *moving images* e la messa in scena. Così avviene in *Der Sturm (La Tempesta)* di Stefan Pucher (Münchener Kammerspiele, 2007), dove l'intermedialità è un ele-

mento centrale che sostiene l'interpretazione della tragedia shakespeariana. Prospero (Hildegard Schmahl) e Ariel (Wolfgang Pregler) sono presentati come *theatremakers*, mentre la messa in scena sottolinea i rapporti tra i media. Per quest'opera Barbara Ehnes ha disegnato una scena in cui le pareti si muovono come le pagine di un enorme volume: che è insieme il testo shakespeariano fonte della messinscena e il libro della magia di Prospero, causa del suo esilio. Su queste pareti si proiettano le immagini video create da Kondek, che contribuiscono in vari modi alla performance, espandendo i temi metateatrali del testo. La tempesta iniziale è prodotta unendo effetti cinematografici ad acqua versata sugli attori con dei secchi. La mescolanza tra cinema e teatro ritorna alla fine, con una lunga videosequenza in cui gli attori appaiono come figurine in un teatro di carta che brucia nel cortile del Kammerspiele. Il fuoco distruttore illustra il monologo finale di Prospero sull'abbandono della magia e dell'isola che è stata il suo teatro personale. In questa produzione i video sono usati anche per caratterizzare i protagonisti. Quando Prospero ricorda ad Ariel la sua oppressione da parte di Sycorax, che nella versione di Pucher diventa la psicopatica Psychorax, gli spettatori vedono una clip con una scena sadomaso in cui l'attrice Schmahl (Prospero) ha il ruolo della maga. Prospero e Psychorax vengono così resi simili nell'uso della magia e nel modo di trattare Ariel. Il video permette a Pucher di rappresentare anche i ricordi di Ariel, sfruttando la qualità delle immagini digitali come memorie.

### Amleto e la memoria digitale

L'uso delle immagini digitali per rievocare il passato è molto comune. Un caso particolare è *Hamletgliwicki* (*Amleto da Gliwice*), un adattamento del 2006 della tragedia shakespeariana da parte della compagnia **Video-teatr** di Varsavia, fondata da **Piotr Lachmann** e **Jolanta Lothe** nel 1985. Nell'*Hamletgliwicki* l'intermedialità è anche un principio organizzatore della messa in scena. Lachmann, autore e regista dell'opera, usa la tecnologia video ed elementi della trama e del dialogo

di Hamlet per raccontare la storia della sua famiglia, che è emblematica dell'intricata e dolorosa storia delle relazioni tra Germania e Polonia nel secolo XX. Il testo è ambientato nella città di Lachmann, che nel 1945, quando i confini furono ridisegnati, fu trasformata dalla Gleiwitz tedesca nella Gliwice polacca. Questi cambiamenti storici richiamano le condizioni politiche instabili nella Danimarca di Shakespeare, mentre la perdita del padre da parte di Lachmann nella Seconda Guerra Mondiale e le incomprensioni con la madre si rispecchiano nel disfacimento della famiglia di Amleto. L'uso dell'intermedialità è uno strumento chiave per unire la biografia di Lachmann al testo shakespeariano, perché l'inserzione del video nella performance mette in evidenza i temi della memoria, della rimozione e della perdita in entrambe le storie. La produzione di Videoteatr è un tentativo di evocare la memoria della città che non esiste più e dei genitori che non sono più vivi. I due attori, Lothe e Zbigniew Konopka, provano le scene della fanciullezza di Lachmann, presentandosi come rappresentanti contemporanei degli attori nella tragedia shakespeariana e assumendo i ruoli del piccolo Lachmann e di sua madre così come quelli di Amleto e Gertrude. Per tutta la performance il regista rimane sul palcoscenico nel ruolo di un *videojokey*, registrando, mixando e proiettando video. La sua presenza segnala il carattere personale della trama, ma anche il passaggio del tempo dalla sua fanciullezza a oggi. È tuttavia l'interazione tra video e azione dal vivo a contribuire alla sovrapposizione del passato al presente. Si crea una struttura a palinsesto che corrisponde alla natura della memoria – una costruzione pluristratificata che dipende insieme dal ricordo e dalla sua cancellazione. L'incontro tra attori vivi con immagini video colpisce particolarmente nella scena finale, quando Konopka si avvicina allo schermo che mostra Lothe che gli tende la mano. In quel momento egli le parla come un figlio che cerca un contatto con la madre defunta. Per quanto la realtà della morte sia definitiva, la voce registrata dell'attrice dice che ora lei è in un luogo di comprensione totale e lo incorag-

gia a toccarla. Mentre le loro mani si incontrano attraverso lo schermo, il confine tra vita e morte e tra il vivo e il digitale si confonde. L'intermedialità digitale offre una vasta gamma di nuove possibilità ai teatranti. Allo stesso tempo, le opere di Shakespeare, per la loro struttura flessibile e aperta a differenti interpretazioni, si prestano eccezionalmente bene a un trattamento intermediale. La qualità poetica dei testi shakespeariani può essere efficacemente rappresentata attraverso immagini digitali, mentre i temi ricorrenti attraverso l'uso di schermi che proiettano vari aspetti di un personaggio o della scena. Infine, il fatto che la performance intermediale rifletta sulla natura dei media la rende particolarmente adatta alla messinscena della dimensione metateatrale dei testi shakespeariani. L'intermedialità può perciò mettere maggiormente in rilievo il potere di questi testi, il loro significato per lo spettatore contemporaneo, e il posto del teatro in un mondo sempre più digitalizzato. ★

(traduzione dall'inglese di Laura Caretti)

In apertura, *Der Sturm*, regia di Stefan Pucher (foto: Arno Declair); in questa pagina, *Hamlet solo* di Lenz Rifrazioni.



# Se Amleto è un *writer* che parla dai muri delle città

La *street art* si appropria di battute e personaggi shakespeariani disseminandoli sui muri delle città e delle periferie del mondo, ma invade anche la scena teatrale.

di Mariacristina Cavecchi



Quello dei rapporti tra Shakespeare e la *street art* è un capitolo eccitante e ancora tutto da scrivere. Da un lato, i muri di molte città e periferie del mondo sono disseminati di graffiti o di immagini che traggono ispirazione da personaggi, storie e versi shakespeariani; dall'altro, il teatro attinge alla grammatica dei graffiti per attualizzare le sue opere, anche se, come dice l'artista Blek le Rat, a teatro, perdono ogni carica di trasgressione e illegittimità. Sui muri delle città si mettono in scena vere e proprie versioni abbreviate delle tragedie shakespeariane più note, ma anche più vicine alla sensibilità dei giovani artisti: *Hamlet*, *Romeo and Juliet*, *Macbeth*. Trame e battute, inevitabilmente sclerotizzate da secoli di riletture, ritrovano nuova vita e significati e ricominciano a raccontare storie vive, intime o d'interesse collettivo.

Nel 2013 l'artista australiano Peter Drew ([peterdrewarts.blogspot.it/2013/10/hamlet-emoticons.html](http://peterdrewarts.blogspot.it/2013/10/hamlet-emoticons.html)) ha presentato alla città di Glasgow il suo progetto *Emoticon Hamlet*, disseminando sui muri della città immagini di un principe Amleto con la testa sostituita da

un *emoticon* a cui escono dalla bocca, come in un fumetto, i versi del monologo del secondo atto. Le riflessioni di Amleto sulla nobiltà dell'uomo e allo stesso tempo sulla sua quintessenza di polvere sono così affidate a frammenti distribuiti su sedici muri in zone diverse della città. Indipendentemente dalle reazioni suscitate nei passanti e da quanti possano cogliere appieno il senso della provocazione di Drew, *l'Emoticon Hamlet* mette in scena un diverso modo d'incontrare Shakespeare, spontaneo e imprevedibile. D'altro canto non è certo un caso che la *street art* sia relegata in spazi marginali della città che potrebbero legittimamente essere considerati come l'equivalente moderno delle *liberties* della Londra elisabettiana: quelle zone di licenza e di libertà carnevalesca nei confronti del potere e della cultura dominante in cui fiorì il teatro shakespeariano.

Dalle strade alle sale dei teatri, sono molti i registi che ricorrono ai graffiti quando si tratta di mettere in scena i testi shakespeariani, *Amleto* in particolare. Così, per esempio, nella scenografia ideata da Thaddeus Strassberger per il suo allestimento dell'opera *Hamlet* di Ambroise Thomas (2008-2013), i graffiti

riempivano il muro di cinta del palazzo del re in una Danimarca con climi e cospirazioni da Guerra Fredda. Nel tempo, sono inoltre fiorite sinergie e collaborazioni tra registi e/o scenografi e *streetartists*. Basti qui citare il lavoro di Will Powell per *The Bomb-itty of Errors*, un adattamento hip-hop de *La commedia degli errori* di Jordan Allen-Dutton, Jason Catalano, GQ ed Erik Weiner (2014).

In questi ultimi anni il dialogo tra i graffiti delle strade e quelli delle scene si è infittito con esiti anche molto differenti. Nel 2013 David Leveaux allestisce il suo *Romeo and Juliet* al Richard Rodgers Theatre di New York contro un fondale affrescato secondo la maniera rinascimentale, ma completamente scarabocchiato da graffiti; in quello stesso anno, alla Donmar Warehouse di Londra, nel suo *Coriolanus* Josie Rourke utilizza il *writing* come un gesto brechtiano pieno di significato. Nel *Romeo and Juliet* di Leveaux il graffito è mero *décor*, benché nelle intenzioni del regista dovesse evocare la pratica del *tagging* di *West Side Story*, il musical a cui vorrebbe ispirarsi nella sua rilettura della tragedia in chiave di conflitti etnici. In realtà, la quinta scarabocchiata di cuori e d'iniziali dei nomi d'innamorati di tutte le lingue del mondo rimanda più al muro della casa di Giulietta a Verona o ai *Love Paintings* (2010) di Marc Quinn che non alla guerra tra bande del film di Robbins e Wise. Viceversa, per Josie Rourke, interessata a indagare le dinamiche tra il potere e il popolo, il gesto del *writing* diventa un elemento centrale del testo, in quanto segno tangibile del malcontento e della sommossa del popolo romano. I plebei, incappucciati come tanti Banksy, scaricano la propria rabbia e le proprie rivendicazioni imbrattando i muri con graffiti che ricordano quelli fioriti nel corso della "primavera araba". Per la prima volta nella storia di molti paesi, i muri sono diventati infatti uno spazio della libertà di espressione e di dissenso, come quelli di piazza Tahrir al Cairo, epicentro della rivoluzione egiziana e galleria a cielo aperto, in cui – e non pare un caso – campeggia un graffito che inneggia alla rivoluzione attraverso il celebre verso di Amleto: «With our revolution (*sic.*) to be or not to be» (<http://margaretlitvin.com/category/to-be-or-not-to-be>). ★

# Traduzioni fedeli: poesia o prosa? Questo è il problema

**Nella collaborazione fra traduttore, regista e attori, il teatro italiano ha trovato la giusta via per ridare voce alla polifonia della parola shakespeariana. Ma come è possibile riprodurre l'infinita varietà?**

di Masolino D'Amico

**A**lla base di ogni traduzione di un classico c'è una scelta. Tradurre "fedelmente", ossia tentando di ricreare le caratteristiche; o tradurre "creativamente"? Per il teatro tuttavia esiste un vincolo in più, vale a dire la necessità di farsi seguire. Quello che è scritto si può rileggere, quello che è detto vola via. Lo Shakespeare di Gabriele Baldini, che puntigliosamente sviscera ogni sfumatura di significato, rimane strumento prezioso di esegesi critica, ma a teatro è improponibile. Durante una famosa polemica, Gerardo Guerrieri si difese dalle critiche di Baldini a una sua svelta versione di *Amleto* per l'edizione Zeffirelli estraendo dalla traduzione di Baldini un aggettivo – *questionable* – colà reso non ricordo più se con undici o dodici parole.

Quando si tratta dunque di tradurre Shakespeare bisogna distinguere tra traduzioni fatte per la lettura, da stampare col testo a fronte – come, dopo quella pionieristica di Baldini, quelle nei Meridiani Mondadori diretta da Giorgio Melchiori, quelle dello Shakespeare Garzanti in tanti volumetti, o quelle in corso dello Shakespeare diretto da Franco Marenco per Bompiani – e quelle destinate alla recitazione. La storia di queste ultime in Italia è lunga, ma comincia relativamente tardi. Diversamente da quanto avvenne in Germania, in Francia, in Polonia, in Italia non vi fu una traduzione romantica che stabilì Shakespeare quasi come un autore nazionale. A teatro Shakespeare cominciò a diffondersi solo nella seconda parte dell'Ottocento, e spesso in adattamenti dal francese. Nessun traduttore si impose come un interprete definitivo, comunque non si riscontrano tentativi di proporre un dettato quanto più possibile aderente al testo di partenza almeno fino all'innovativo *Amleto* "integrale" di Squarzina-Gassmann, all'inizio degli anni Cinquanta. Dopo, le traduzioni destinate alla recitazione si posero più spesso l'obiettivo di avvicinarsi al dettato inglese. La recitabilità di Guerrieri, con audaci licenze e la pedantesca letteralità di Baldini trovarono un punto d'incontro nella felice sintesi tra erudizione professorale e pratica di palcoscenico con i binomi Agostino Lombardo-Giorgio Strehler e Alessandro Serpieri-Gabriele Lavia. Le migliori tra le moltissime che inondano le scene

oggi (dove peraltro abbondano anche sintesi, riscritture, "liberamente tratto da", talvolta superficiali e deplorable) si rifanno a questi esempi.

Come tradurre Shakespeare, comunque? Esistono dei principi stilistici da tenere presenti? Il primo certamente riguarda il quesito se farlo in prosa o in versi. Qui la pratica del Bardo complica le cose. Racine, per esempio, è "tutto" in versi, e un traduttore può scegliere un criterio totale – tutto in versi, o tutto in prosa. Ma Shakespeare alterna prosa e versi. Nello stesso lavoro i versi sono usati nei momenti solenni e dai personaggi maggiori, mentre la prosa è per la gente più umile, o per la comicità. *Amleto* parla in versi con tutti, ma parla in prosa col becchino, ovvero con Rosencrantz e Guildenstern, che disprezza. Rendere questa alternanza sembrerebbe doveroso. Nella pratica però è arduo, perché cozza contro la desuetudine ai versi del teatro italiano, almeno di quello che si ascolta oggi. I nostri attori, diversamente dai loro colleghi inglesi, non sono avvezzi a declamare i versi. Inoltre la maggior parte dei tentativi di rendere Shakespeare in versi ha scelto quasi sempre un metro inadeguato come l'endecasillabo sciolto, usurato dai secoli e diventato pedestre. Così non ha avuto fortuna nemmeno l'*Amleto* in endecasillabi di Eugenio Montale. Sono semmai stati interessanti, ma sono rimasti affatto isolati,

tentativi sporadici di tradurre Shakespeare in metri liberi e inconsueti, come il *Riccardo II* di Mario Luzi o *La tempesta* di Patrizia Cavalli.

La prosa sembra dunque l'unica soluzione possibile per affidare Shakespeare ai nostri interpreti. Si potrà semmai discutere sulla qualità auspicabile in questa prosa. Dovrà essere alta o bassa, moderna o antiquata? In ogni caso il traduttore dovrà resistere alla tentazione, cui purtroppo ogni tanto qualcuno cede, di rendere Shakespeare contemporaneo a tutti i costi, con cadute nel gergale e nel banale. Per chi scrive – e, ogni tanto, traduce – il criterio empirico da seguire dovrebbe essere quello esposto da Matthew Arnold nelle sue celebri riflessioni su come tradurre Omero: ossia cercare di capire che tipo di effetto il lavoro avesse, o volesse avere, sul pubblico del suo tempo, e quindi studiarsi di riprodurlo oggi. Per lo spettatore elisabettiano Shakespeare, o quel particolare passo di Shakespeare, era difficile o comprensibile? Alto o basso? Nobile o volgare? E via dicendo. Certo, la meravigliosa sintesi delle immagini, la varietà del vocabolario, le variazioni dei ritmi sono impossibili da riprodurre. Ma se ci si prova, almeno un sentore dell'originale sopravvive, e questo quasi sempre è sufficiente a dare a quanto si ascolta sul palco una vitalità e una autorevolezza che un testo ridotto, semplificato e abbassato non ha più. ★



# L'eredità d'oltremarica dalla *city* al *rural theatre*

La fitta ed eclettica attività produttiva della Rsc, le tournée in provincia e il riscatto del femminile: ecco come il modello shakespeariano continua a influenzare il teatro inglese.

di Laura Santini



**D**rammi storici, commedie, tragedie e sonetti dello scrittore elisabettiano sono senza dubbio il tessuto che è stato filato e rifilato con più insistenza, ma non è detto sia questa la più importante eredità che ci ha lasciato. Fonte di continua curiosità e indagine sono il metodo e l'ambiente teatrale in cui l'autore-attore operava: il suo sfaccettato parlare del presente; l'ardito mescolare fonti e stili creando una forma di teatro ibrida, poetica, accessibile; parlare a platee ampie su tematiche universali e di stringente interesse. Un patrimonio, altro e ricco, che è un'impostazione culturale del fare teatro in sé, *humus* su cui è attecchita la drammaturgia contemporanea britannica, capace di nutrirsi oggi come allora di un contesto fortemente votato alle nuove scritture (e produzioni). Da Shakespeare quindi – ma andando oltre il suo linguaggio, le sue tematiche, i suoi stili – un modello. Una pluralità di occasioni e contesti hanno reso l'Inghilterra la patria della scrittura per la scena: a Londra certo, con il Royal Court, il National, il Tricycle e il Soho Theatre, o il premio di Theatre503 e, più recentemente, con il Wilton's Music Hall; e, a livello regionale, per

esempio con il Bruntwood Prize, premio alla nuova drammaturgia di Manchester's Royal Exchange (dal 2005), o lo High Tide Festival a Aldeburgh nel Suffolk (dal 2007). Tutti impegnati a commissionare nuove opere, in un atteggiamento culturale diffuso e ben radicato, tanto che si potrebbe arrivare a dire stia proprio in questo coltivare nuova "manodopera" l'eredità più forte del Bardo.

## La missione della Rsc

Così, proprio mentre nel 2013 Dennis Kelly è entrato in forza al Theatre503, tornavano in voga le ambizioni originarie della **Royal Shakespeare Company** (Rsc) che, fin dalla sua fondazione nel 1960, con Peter Hall, aveva incluso nella sua missione un'interazione tra Shakespeare e la drammaturgia contemporanea. Secondo Hall, il futuro della compagnia dipendeva proprio dall'equilibrio tra tradizione e nuovo. Harold Pinter ne è stato un esempio di successo indiscusso. Negli anni Novanta però, seppure la nuova scrittura sia andata in scena, Adrian Noble, l'allora direttore artistico e regista, non se ne è occupato. Negli ultimi cinque anni, tuttavia, la Rsc ha rinnovato la sua attenzione a questa le-

zione shakespeariana. Paradigmatico è stato il coinvolgimento di **Tim Crouch** per un progetto sulla didattica legata all'opera di Shakespeare nelle scuole (unico autore curricolare) in collaborazione con la Young Rsc che ha sfruttato il lavoro sviluppato da Crouch per il Brighton Festival: una serie di monologhi (da *I, Cinna a I, Malvolio*) con, al centro, personaggi minori di opere shakespeariane (da *The Tempest a Twelfth Night*) poi divenuto un successo teatrale in sé (tradotto e prodotto anche in Italia dalla Compagnia degli Artefatti con la regia di Fabrizio Arcuri). Non meno interessante il biennio di **Mark Ravenhill** alla Rsc, lasciato libero di proporre la sua scrittura all'ensemble di attori e al fedele pubblico Rsc di Stratford-upon-Avon. Una collaborazione nata su base annua (nel 2012), poi proseguita (2013) per lo sguardo altro che l'autore ha saputo portare alla Rsc e per il suo continuo mettere in discussione ogni scelta. Dopo Crouch e Ravenhill, altre figure della drammaturgia di oggi sono state invitate a sviluppare le loro novità dentro la Rsc. Nel 2014, **Timberlake Wertenbaker, Alice Birch, E.V. Crowe e Abi Zakarian**, per esempio, hanno animato il minifestival

*Midsummer Mischief*, dedicato a nuove scritture al femminile; mentre nel 2015 è stata la volta di **Marina Carr** che ha riletto *Ecuba* per la regia di Erica Whyman, co-direttrice artistica della Rsc. Dal femminismo alle questioni etniche o religiose, è ampia la scelta dei temi offerta a chi scrive per la Rsc oggi. E dal punto di vista stilistico, massima disponibilità verso forme e generi: prosa, musical, nuove traduzioni, adattamenti, teatro ragazzi. Per esempio il musical *Matilda*, di **Tim Minchin** e **Dennis Kelly**, è firmato Rsc.

### Spazio alle donne

Nuova scrittura dunque, ma anche apertura verso un vasto pubblico è l'altro aspetto di una grande eredità. A far combaciare nuova drammaturgia e tournée diffuse su tutta Albione due storiche realtà: **Paines Plough** e **Pentabus**. La seconda delle due commissiona e circuita nuova drammaturgia portandola in spazi non teatrali nella campagna inglese (9.3 milioni di persone). E qui, per chiudere, ci spingiamo in un "oltre" che da Shakespeare parte e sempre a lui ci riconduce. Elizabeth Freestone, attuale direttrice artistica di Pentabus, nel 2012 si è occupata, per il quotidiano *The Guardian*, del peso dell'eredità del canone shakespeariano sulla distribuzione iniqua in teatro delle donne: autrici, attrici, registe, direttrici artistiche, ecc. In Shakespeare, solo il 16% dei ruoli – ha scritto Freestone – è per le attrici e anche quelli più importanti hanno meno battute. Un esempio? La più loquace: Rosalinda (*As you like it*), solo 730 battute contro Amleto, 1.539. Colpa di Shakespeare dunque se sono pochi i testi firmati da donne e pochissime le registe o le direttrici artistiche dei teatri sovvenzionati? Sì, forse. Una soluzione, seppur parziale, secondo alcuni è il *gender blind casting*: per la parte di Amleto o Otello, provini aperti sia ad attrici che ad attori in un approccio meno tradizionalista e più aperto all'oggi – e forse più in linea con uno scrittore che non inibì la sua scrittura né l'urgenza di trattare l'attualità nella sua portata epica e chiamò gli uomini a recitare per i ruoli femminili, solo per rispetto della legge, ma lasciò anche che le donne lo facessero, fingendosi uomini. ★

### LONDRA

## Dormire, sognare... con i Forced Entertainment Puck diventa una bottiglia di whiskey

**COMPLETE WORKS: TABLE TOP SHAKESPEARE**, testi di Robin Arthur, Tim Etchells, Jerry Killick, Richard Lowdon, Claire Marshall, Cathy Naden e Terry O'Connor. Regia di Tim Etchells. Prod. Forced Entertainment, SHEFFIELD (UK).

C'era un ché di primitivo, ammaliante, persino soporifero nel *Sogno di una notte di mezza estate* dei Forced Entertainment, e schiacciare un pisolino a teatro non è mai stato più appropriato. Dopo il debutto berlinese l'anno scorso, la maratona lunga sei giorni intitolata *Complete Works: Table Top Shakespeare* (le 36 opere del Bardo ridotte a pièce da 45 minuti ciascuna, "recitate" da oggetti di uso comune animati sopra un tavolo, **nella foto**) è stata presentata al Barbican di Londra.

Come tutte le altre trentacinque pièce di Shakespeare, il *Sogno* è stato realizzato con un solo attore narratore, un tavolo di legno, e tanti oggetti quanti i personaggi. Più di ogni altra pièce, il *Sogno* racchiude in sé il senso dell'operazione intrapresa da Tim Etchells assieme ai sei performer del leggendario gruppo di Sheffield. Perché il ritmo dolce e cadenzato della narrazione ti coccola fino a farti momentaneamente assopire, come una bambina che ascolta la fiaba della buona notte, che riapre gli occhi in tempo per sentire le ultime parole di Puck: «Se noi ombre vi siamo dispiaciuti, immaginate come se veduti ci aveste in sogno, e come una vision di fantasia la nostra apparizione». Sembra di stare, come nel racconto mitologico, di fronte a uno sciamano che raccoglie la sua comunità di fronte al fuoco, se non fosse per gli oggetti che rappresentano i personaggi, come delle marionette rudimentali: allora appare il teatro nella sua forma più pura. Il re e la regina, Teseo e Ippolita, sono due preziose tazze d'argento, lui un po' più alto e rotondo di lei. Le due coppie di innamorati, Ermia e Lisandro ed Elena e Demetrio, sono impersonati da quattro vasetti di ceramica le cui fattezze preannunciano il loro destino comune nonostante le vicende paiano allontanarli: i primi sono bianchi, lunghi e dalla superficie ondulata, i secondi sono marroni e paffuti. Gli "spiriti", Oberon e Titania, sono bottiglie di gin. Il loro servitore, Puck, è una boccetta di whiskey di colore arancione acceso. I meccanici sono utensili da lavoro: un vaso di vetro con dentro tre pennelli, una bottiglia d'olio per motori, un vasetto di plastica nero, una scatola di addensante, una boccetta di stucco, e un chiodo.

C'è un'ironia sottile nelle scelte del cast, ma anche nella maniera in cui il cantastorie, in questo caso Jerry Killick, ci presenta quegli scapestrati dei personaggi. Affiancato da scaffali con tutti gli oggetti di tutte le trentasei storie, Killick ci accoglie già in scena prima dell'inizio dello spettacolo, ricordandoci che siamo a teatro, e che le avventure dei personaggi non sono che una finzione. Eppure, al compiere dei sessanta minuti, ci siamo affezionati a quei bizzarri protagonisti, come fossero persone in carne e ossa. **Margherita Laera**



# Ma Shakespeare è ancora nostro contemporaneo?

Abbiamo chiesto ai registi italiani, che l'hanno frequentato più assiduamente e con maggiore originalità negli ultimi quindici anni, di rispondere a questa "semplice" questione: «Cosa c'è di vivo di Shakespeare a 400 anni dalla morte?»

a cura di Laura Bevione e Laura Caretti, con interventi di Marco Bernardi, Valerio Binasco, Ferdinando Bruni, Andrea De Rosa, Jurij Ferrini, Antonio Latella, Roberto Latini, Gabriele Lavia, Valter Malosti, Armando Punzo, Serena Sinigaglia e Gabriele Vacis



«All I can say is that evidently William Shakespeare is "our contemporary", because if he were not, he would be performed no more frequently than "his" contemporaries». Tom Stoppard

## Marco Bernardi

Il continuo successo di Shakespeare, percepito come "nostro contemporaneo", dipende, secondo me, oltre che dal suo genio indiscusso, da alcune altre ragioni. In primo luogo dal non essere affatto "nostro contemporaneo" ma universale, senza tempo, sospeso, con un occhio al "barbaro" Medioevo e un altro all'uomo nuovo del Rinascimento, contenendo entrambe le epoche mitiche della storia europea. Poi c'è il tema del linguaggio: ricco, funambolico, antirealistico, poetico; un continuo, straordinario, efficace virtuosismo teatrale. La struttura estremamente libera dei testi: scenografia verbale, continui cambi di scena e di tempo puramente convenzionali – come nella *Commedia dell'Arte* o nei *mystery plays* – e niente realismo. Ciononostante le scene fonda-

tali sono scritte così bene, i personaggi sono così "reali", che sembra di essere lì, con loro. Per i non inglesi, poi, c'è uno svantaggio/vantaggio in più: si perde la meravigliosa – ma datata – musicalità dell'originale, però si guadagna in libertà interpretativa, già a partire dalla traduzione. In sostanza riusciamo quasi a far dire a Shakespeare quello che vogliamo dire noi, qui e ora. Queste mi sembrano le ragioni del successo perenne, sia per il pubblico che per i registi e gli attori: si tratta di un materiale drammaturgico allo stesso tempo molto caratterizzato e molto libero. Concede a chi lo interpreta molta più libertà di, per esempio, Goldoni, Pirandello, Cechov. Un po' come avviene con un'altra età dell'oro del teatro, quella della tragedia greca.

## Valerio Binasco

Io di Shakespeare non so niente. L'ho solo intravisto. Roba di un attimo. Non ho mai avuto la forza di farlo durare, quell'attimo, non ne ho mai avuto il coraggio. Ho sempre fatto finta di fare Shakespeare. Ogni volta che

dicevo di fare Shakespeare, facevo me stesso. Ho cominciato con *Amleto*, con Cecchi. Lui voleva che facessi *Amleto*, ne ho solo approfittato per fare delle cose in scena che non avrei avuto il coraggio di fare nella vita. L'ho usato per catturare me. Di *Amleto*, infatti, non so niente. Solo che è stato terribile farlo e che ho imparato a piangere a trent'anni. Di *Romeo e Giulietta* non so nulla. Cercavo delle cose nel mio passato e le ho trovate lì. Pensavo ad *Amarcord*. Cercavo solo la mia giovinezza, per farne un monumento privato, davanti a tutti. *La Tempesta* di Shakespeare non so nemmeno cosa sia. Non so se mi piace. Ma quando l'ho letta ha fatto nascere in me un'altra tempesta, e ancora una volta ho parlato di me. Dei miei spiriti bianchi e neri. Dei miei figli. Dei miei vecchi. Della mia paura. Mi sono fatto gli affari miei in pubblico. Ho abusato della sua poesia per dare un po' di poesia alla mia disperazione. Questa è la verità. Shakespeare si può fare solo se si accetta di lasciarlo entrare nella propria vita. Cosa ne farà, non si può sapere. Si sa solo che ti spingerà, davanti a tutti, alla rivelazione di te stesso. Gli altri modi di farlo, quelli che enfatizzano le parole, che fanno lampi e tuoni, sono balle. Non c'è niente altro da dire: non si può parlare di un demone. È lui che parla di te. Come tutti i demoni, è a metà strada tra la vita e la morte. Non sai da che parte vuole portarti. Chi non è attore, di questo mio scritto non capirà niente. Forse volevate che io scrivessi della Popular Shakespeare Company, ma sarebbe ora che ne scriveste voi.

### Ferdinando Bruni

*Sogno di una notte di mezza estate* che ha regalato il nome al nostro gruppo (Teatro dell'Elfo, ndr) e che ancora frequentiamo dopo trentacinque anni; *Amleto*, studiato, analizzato, vissuto in quattro edizioni per dodici anni e poi *Il Mercante di Venezia*, *La tempesta*, *Romeo e Giulietta*, *Il racconto d'inverno* e infine, in questi mesi, *Otello*: ogni volta che sono tornato a Shakespeare, come attore, come regista, come traduttore – anche come spettatore – sono tornato alle radici più profonde della scelta di usare il teatro come struttura portante della mia vita, come strumento indispensabile di conoscenza del mondo e dell'uomo. Non è nuovo quello che dico né, credo, particolarmente originale, ma Shakespeare per me è una bussola che mostra la rotta del percorso, a volte pericoloso, fra la fatica di essere e la tentazione di non essere. Le sue opere nascono in un periodo di travaglio doloroso verso la modernità, i suoi eroi sono quindi spesso alla ricerca di un punto di equilibrio difficile, se non impossibile da trovare: quanto somigliano a noi, alle prese col crollo di idee e ideali; quanto le loro guerre interiori, le loro domande somigliano alle nostre; quanto il loro "mondo fuori sesto" somiglia al nostro; quanto la loro ansia di infinito può allargare i nostri orizzonti e le loro parole possono essere ancora "specchio della realtà". E quanto, infine, noi che facciamo teatro siamo grati a Shakespeare per il piacere inesauribile che



il gioco di metterlo in scena ci regala. Storie, mondi, una galleria praticamente infinita di personaggi meravigliosi, una grotta di Aladino di godimento teatrale. Come non essergli totalmente devoti? E così, alla domanda «Perché fare Shakespeare oggi?», la mia prima reazione è stata una specie di afasia, una sensazione di tabula rasa mentale. Ho fissato a lungo lo schermo del computer cercando parole che non trovavo, come se qualcuno mi avesse chiesto perché respiri?, perché ti devi nutrire? Ecco credo che, alla fine, la risposta alla domanda «Perché fare Shakespeare oggi? » sia questa: bisogna fare Shakespeare – sempre – perché bisogna vivere.

### **Andrea De Rosa**

Difficile collocare Shakespeare in una prospettiva temporale, cercare di stabilire se il suo teatro sia più o meno lontano dal nostro tempo, se egli sia più o meno nostro contemporaneo. Il suo teatro è vicino all'“origine”, alla nascita dell'uomo moderno; lo scopre o, come dice Harold Bloom, lo inventa. Il teatro di Shakespeare è quindi sempre nostro contemporaneo, ma in un senso profondamente e paradossalmente extratemporale perché, come il teatro greco, intrattiene un rapporto privilegiato con l'“origine”, con l'archè, la fonte stessa da cui sgorgano la conoscenza e la formazione inesauribile di chi siamo. Da quella origine così lontana nel tempo, infatti, gli spiriti, i fantasmi dei suoi personaggi sono instancabilmente all'opera, plasmano il mondo senza sosta, sono accanto a noi. Prospero, Macbeth e Falstaff – per stare solo a quelli con i quali ho avuto a che fare nei miei spettacoli – sono per esempio personaggi storicamente morti, impossibili da attualizzare, eppure essi non smettono di plasmarci, di sedurci, di inventarci. Noi crediamo di fare la regia di questo o quel testo, di reci-

tare questo o quel personaggio ma, qualunque sia il nostro sforzo, è sempre tutto vano perché, anche se non ci piace ammetterlo, sono loro che mettono in scena noi, non il contrario. Dialogare con questi fantasmi è difficile e spesso doloroso perché sono molto esigenti. A volte sono capricciosi, si sottraggono, sfuggono, ma non se ne vanno mai veramente: si stanno solo nascondendo, sono sempre accanto a noi.

### **Jurij Ferrini**

Non capisco poi così bene questo anniversario... Shakespeare non è mai morto. Personalmente l'ho “incontrato” già una decina di volte, nei miei primi 25 anni di lavoro e non sono poche. Egli respira ancora nella sua poesia semplice e concreta, materiale utilissimo per un attore. Riempie tutt'ora i teatri. Solo qualche coglione un po' modaiolo (e di questi tempi ne sono fioriti a dismisura) dice: «ma come? Ancora Shakespeare?». Spesso mi sono trovato a definirlo “il più grande drammaturgo di ogni epoca”. Mentre era ancora nelle sue spoglie mortali, fu prima di tutto un attore e un impresario. Il suo cuore pulsante alimentò fortemente la drammaturgia anglofona dei secoli successivi. Ecco perché Shakespeare è ancora nostro contemporaneo. A quattro secoli dalla sua “morte” parla ancora a noi di noi e lo fa con molta chiarezza; più di ogni altro autore contemporaneo. A loro, ai drammaturghi di oggi, suggerisco di iniziare a lavorare con gli attori; perché solo chi ha scritto per il teatro insieme agli attori ha composto qualcosa di memorabile. Se questo non accadrà, fra 400 anni i nostri posteri celebreranno ancora solo Shakespeare. Oppure Molière e Goldoni. Quindi è inutile lamentarsi del fatto che il pubblico vuole sempre i classici e non vuol vedere nulla di nuovo. Chi oggi scrive davvero per





la scena e lo fa "sulla scena" può aspirare alla classicità, ma non lo fa quasi nessuno. In Europa penso a Rodrigo Garcia. In Italia a Pippo Delbono, ad Antonio Rezza, ad Ascanio Celestini, al mio amico Natalino Balasso. Chi di loro saprà scrivere copioni che si possano slegare dalle loro figure artistiche e reinterpretare negli anni a venire, potrà concorrere alla classicità. Ma non ne vedrà il risultato in vita. Quindi... Buon anniversario Sir William.

#### **Antonio Latella**

Al Bardo devo molto. Essere dentro le sue parole è stato come fare un corso all'università, studiare i suoi testi è stato fondamentale per imparare a capire la regia, per imparare a prendersi il tempo necessario su ciò che avrei voluto fare da grande. Shakespeare non è nostro contemporaneo, siamo noi che non saremo mai capaci di essere contemporanei a lui, siamo noi che non sappiamo capire l'importanza di un classico. Detesto con tutto me stesso i colleghi registi, gli attori o gli stessi critici che, quando vedono uno spettacolo tratto dal Bardo, dichiarano a gran voce «Shakespeare non si fa così!». Mi viene da ridere e anche da incazzarmi... una regia è una domanda, non è una risposta. Bisognerebbe mettere i testi di Shakespeare nelle mani di giovani registi e di giovani compagnie per vedere come la loro contemporaneità possa incontrarsi con la sua universalità. Incontrare Shakespeare è come mettermi davanti a me stesso, è una possibilità enorme che il teatro mi dà per capire dove vado, come cresco, come invecchio... Il Bardo è e sarà sempre più grande di qualsiasi regista, o di qualsiasi interprete di Amleto. I registi vengono dimenticati, e anche gli attori, mentre lui ci sopravviverà, sarà il passato, il presente e soprattutto il futuro, vedrà delle contemporaneità che noi non possiamo nemmeno immaginare,



sarà portato su Marte, e forse anche in un nuovo sistema solare. Sarà colui che ci racconterà quando noi non ci saremo più, forse un giorno Amleto sarà recitato da ET, da un extraterrestre: «essere o non essere» appartiene e apparterrà a tutti, è questa la sola verità a cui credo.

#### **Roberto Latini**

«Spalanca il frangiato sipario dei tuoi occhi e dimmi cosa vedi laggiù». Uso spesso questa battuta da *La tempesta*. Ormai è diventata parte del mio linguaggio, per quanto possibile, anche extrateatrale. La uso spesso e consapevolmente, anche intimamente, in quelle volte che mi trovo di fronte all'incantamento della bellezza. Se potessi rispondere davvero in poche righe a una domanda rispetto a "Shakespeare nostro contemporaneo", credo che partirei da questa battuta e forse lì nei pressi rimarrei. Sì, come di fronte a un sipario prima di uno spettacolo, nell'attesa e nell'immaginazione. Se potessi tentare di dire cosa resta di Shakespeare dopo quattro secoli lascerei da parte filosofie e sofismi e insisterei sulla meraviglia di quando il sipario apre alla platea. Quando nel buio della sala si chiariscono le domande e non le risposte, quando riusciamo a rompere le linee che ingombrano il quotidiano e farne cerchi e forme e piramidi e scale. Quando a teatro l'emozione di certe volte sembra scintillare come le idee. Se potessi, scriverei della capacità che hanno i classici di essere in una metamorfosi costante, consolante, anche di fronte ai livelli miserevoli dell'intrattenimento e a quelli impoverenti del teatro senza aspirazione. Mi piacerebbe pensare a come anche Shakespeare sia cambiato nel tempo a seconda dei tempi che lo hanno letto, detto, tradotto e tradito. Forse è il più classico dei classici e, anche per questo, il più moderno e contemporaneo.

Può permettersi ogni variazione al tema perché ormai è egli stesso il tema. La sua è una scrittura di scena, non più questione letteraria, ma immagini per l'immaginazione. È questa l'occasione.

### **Gabriele Lavia**

Ogni autore nel momento in cui si legge o si mette in scena non può che essere contemporaneo. Non possiamo, per destino dell'essere, agire al passato. Possono esserci messinscena riuscite o meno, ma sempre contemporanee sono e contengono in esse le "aporie" del proprio tempo. Bastano le poche parole di Amleto, «Il mondo è uscito fuori dai suoi cardini! Maledetto destino perché proprio io sono nato per rimetterlo in sesto?», per comprendere lo scacco dell'uomo rispetto al proprio tempo. Il dubbio dell'essere si confonde con l'incertezza del fare. E il non fare equivale al non essere. Siamo già, in fondo, a Fichte e, oltre, a Sartre. A oggi. Ma la poesia è sempre oltre se stessa. Non tutto il passato è sorpassato: è trapassato, cioè "passato attraverso", e questo attraversare il passato si chiama tradizione.

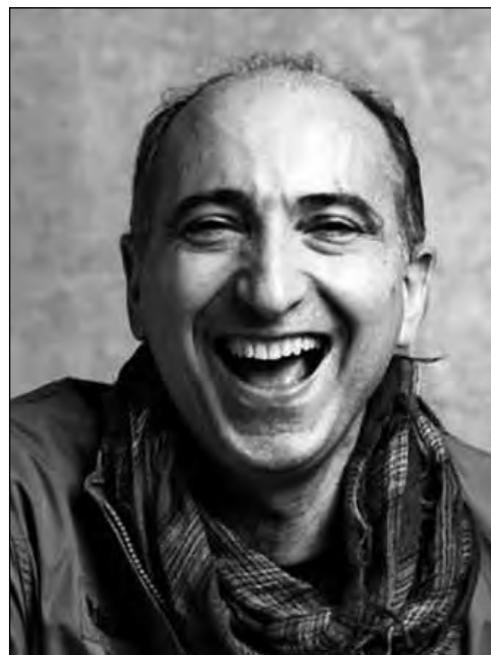
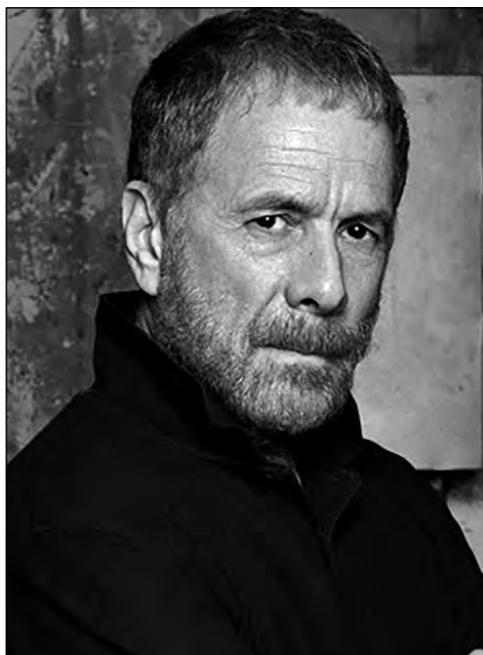
### **Valter Malosti**

Shakespeare sarà sempre "al presente". Basterebbero anche solo le sue opere poetiche, su cui sto conducendo da anni una ricerca incessante, per renderlo "necessario". Basta rileggersi la folgorante e fluviale sequenza di versi della protagonista, nel poemetto *Lo stupro di Lucrezia*, per capire quanto parli a noi oggi un testo di più di quattrocento anni fa: uno dei più alti esempi di meditazione sulle conseguenze dello stupro visto dalla parte di una donna. Questi poemetti (oltre allo *Stupro di Lucrezia* anche *Venere e Adone*), scritti tra il 1593 e il

1594, quando i teatri londinesi erano chiusi per la peste, sono le fondamenta in cui individuare idealmente tutta la strategia poetica e i fondamenti metafisici dell'intera opera shakespeariana. Dentro quelle sue opere poetiche, le uniche sicuramente autografe, si nasconde il segreto di quelle scritte per il teatro, che non sappiamo come fossero nella loro integrità, non essendosi l'autore mai curato di stamparle in vita. La poesia di Shakespeare è "sempre" concreta e quando si riesce a dare corpo a questa concretezza improvvisamente il fiume delle parole scorre impetuoso e insieme limpido. La lingua di Shakespeare è "tutta" nel corpo, una sfida fisica e carnale, un *mixtum* di formidabile energia interna e di irripetibile essenzialità. È la vita che scorre incessante, sempre differente, in quei versi. Ma i personaggi restano un nucleo opaco: un "mistero". È l'insieme dell'opera che forma un immenso organismo, un sacro poema universale che contiene insieme bene e male. Ogni verso di Shakespeare è autonomo, una sorta di microcosmo che nasconde tutto un mondo. Il segreto della sua contemporaneità è dunque annidato nella sua poesia, nella musica della sua lingua. E anche se noi ne perdiamo una percentuale altissima in traduzione, il materiale che ci resta impigliato tra le dita è talmente prezioso da considerarsi un dono inestimabile.

### **Armando Punzo**

Sì, Shakespeare è nostro contemporaneo... Purtroppo! Ma questo rispecchiamento della nostra realtà è pericoloso. Come possiamo invece comunicare la possibilità di andare oltre l'inferno del nostro tempo? All'inizio il nostro *Macbeth* accentuava con eccesso un teatro della violenza nello scenario del carcere, così come lo im-



maginava il pubblico. Fu una provocazione che Franco Quadri capì subito. A partire da *Hamlice*, abbiamo cominciato a lavorare "contro" Shakespeare. Nelle sue opere c'è una sorta di condanna dell'uomo e sembra che non ci si possa emancipare da quella scrittura. Noi abbiamo ipotizzato una rivolta dell'essere umano ai ruoli assegnati dal testo. Se si deve dire qualcosa al pubblico, non è come si entra ma come si esce da un ruolo. In *Hamlice*, abbiamo immaginato che, dopo questi quattrocento anni, i personaggi smettevano di preoccuparsi di essere guardati dal pubblico e cercavano soluzioni per se stessi. Il loro spirito si ribellava. Uscivano dal libro dell'*Amleto*, dove le parole più ricorrenti sono sangue, vendetta, tradimento... ed entravano in altri libri per tentare di capire se potevano essere diversi da quello che erano. Abbiamo cercato di rompere la fatalità del loro destino. Anche in *Mercuzio non vuole morire* c'è una ribellione e la messa in discussione della sua fine tragica. Mercuzio è il poeta. Viene stritolato da una storia dove è "normale" che non ci si salvi. Con lui si uccide la poesia. Noi cerchiamo di salvarla.

### Serena Sinigaglia

Shakespeare bisogna farlo, intendo viverlo. È come il teatro, esperienza concreta di vita. È il teatro. Richiede intensità e credibilità, richiede forti polmoni e muscoli allenati. Nessun saggio può restituirti la forza che scorre tra i suoi versi, nei suoi versi. Finché lo studiavo, al liceo, non lo capivo. Quando ho cominciato a farlo, tutto è cambiato: vedevo me stessa, il mondo, lo scorrere del tempo e dei tempi. Vedevo nascere una nuova vita lì di fronte a me, nel qui e ora di una prova o di una replica. Energia pura, ecco cos'è l'irrompere di una vita. Un miracolo, un "fottutissimo", direbbero gli americani, miracolo. Non è moderno, Shakespeare. È contemporaneo e antico insieme, per questo è un classico, per questo è eterno. Ma non riesco a spiegarlo a parole, no, no, no, non ne sono capace, mi si ferma la mano e resto inebetita a fissare lo schermo del mio computer. Eppure le parole in genere non mi mancano... è che di fronte al Bardo, non lo so, mi si blocca il respiro perché è troppo figo. Troppo. Mi arrendo. Sì, mi arrendo, ok, *ubi maior minor cessat*, ma con un ultimo disperato colpo di reni rilancio: troviamoci quando volete nel giorno che preferite all'ora più consona sul palcoscenico di un teatro qualsiasi, il più bello, il più brutto, *don't care*, e facciamo *Macbeth* o *Amleto* o *Romeo e Giulietta* o... a voi la scelta, però... facciamolo!

### Gabriele Vacis

L'attualità vive in un tempo, poi svanisce. La contemporaneità sta in tutti i tempi. I classici sono contemporanei perché dicono sentimenti che attraversano il tempo. Specie i sentimenti più complessi, che non si possono dire con una parola sola come: amore, gelosia, paura. Per certi sentimenti ci vogliono storie. Shakespeare ha

creato storie e personaggi, che "sono" questi sentimenti complessi. Romeo e Giulietta uccisi dall'amore, che invece dovrebbe dare la vita; Otello uccide Desdemona perché la ama, non perché la odia; Amleto riceve un mandato: non può rifiutarlo, ma non può eseguirlo. Sentimenti complessi che non si possono dire con una parola, ma con storie e personaggi. E sono sentimenti che superano l'attualità, diventando contemporanei. Nelle opere di Shakespeare sembra non valga la pena vivere senza qualcosa per cui morire: è la radice del dramma. Il dramma nasce dall'impossibilità di conciliare impulsi, desideri, leggi. La storia umana è un costante tentativo di eludere il dramma, di contenerlo, di metterlo all'angolo. E noi che viviamo nel "nostro" occidente sicuro e opulento abbiamo coltivato l'illusione di esserci riusciti, a sconfiggere il dramma. O almeno a relegarlo nell'ambito del privato. Nei decenni appena passati abbiamo maturato una sorta di nostalgia del dramma. Oggi sappiamo che può ripresentarsi più violento e lacerante di prima. Che strumenti abbiamo per affrontarlo? Per esempio, continuare a leggere Shakespeare. ★



# Sieni, Naharin, Di Cicco e Zappalà: quando il corpo è tormento ed estasi



**THREE**, coreografia di Ohad Naharin. Luci di Avi Yona Bueno (Bambi). Costumi di Rakefet Levy. Musiche di J.B. Bach, Brian Eno, Chari Chari, Kid 606, AGF, Chronomad, Rajesh Roshan, Seefeel, Brian Wilson, The Beach Boys. Con Batsheva Dance Company. Prod. Batsheva Dance Company, Suzanne Dellal Center, TEL AVIV.

Corpi olistici che, in maniera altamente intellegibile, restituiscono sulla scena ogni minima variazione di dinamiche, energie e velocità per un lavoro uno e trino (tre le sequenze danzate, *Bellus*, *Humus* e *Secus*) dove sublimare differenti stati emotivi. Da Israele con la Batsheva Dance Company nell'apprezzato *Three* di Ohad Naharin arriva l'affermazione convinta che la danza d'oggi può essere piacevole ma non banale e fare vera ricerca senza bisogno di essere ermetica. Il segreto? Partire proprio dal corpo, ascoltandolo e dotandolo di un linguaggio di movimento che stimoli l'immaginazione di chi lo pratica e degli stessi spettatori. È proprio questo ciò che ha fatto Ohad Naharin inventando il training Gaga. Con la sua capacità di legare esplosività e delicatezza, gusto per i dettagli personali e capacità di raccordarsi al flusso collettivo, il metodo Gaga continua a forgiare performer che non hanno eguali per presenza scenica nel panorama internazionale e di cui *Three* è un valido esempio. Presentato in prima assoluta al Suzanne Dellal Center di Tel Aviv nel 2005, ma visto da noi solo lo scorso gennaio al Teatro Comunale di Modena, *Three* gioca a vari livelli sul concetto di tripartizione dividendosi in altrettante sezioni dal nome latino, ognuna animata da una diversa scelta musicale. Le *Variazioni Goldberg* di Bach navigano da un corpo all'altro in *Bellus* per poi passare al minimalismo di Brian Eno di *Humus*, sezione tutta al femminile ricca di suadenti movimenti pel-

vici e ascendenze dalla danza classica indiana, e infine al mix eclettico di *Secus*, dove cali di tensione continua si traducono in aggregazioni e disgregazioni dell'unisono, brulicante di entità pulviscolari. Tra ritualità e ironia si attraversano così con un segno immediato e godibile la bellezza, il rapporto con la terra e l'individualità per una creazione solida e da ammirare. Carmelo A. Zapparrata

**ISOLOTTO**, ideazione e interpretazione di Virgilio Sieni. Musica di Eivind Aarset. Prod. Compagnia Virgilio Sieni, FIRENZE - Emilia Romagna Teatro Fondazione, MODENA.

Uno spazio svuotato da orpelli e scenografie, solo il musicista Eivind Aarset al centro, col suo armamentario di effetti a sostegno della chitarra elettrica, e il coreografo-danzatore che, in senso antiorario, inizia intorno a lui un percorso. Undici danze, passaggi circolari, opzioni coreografiche che vanno ad assumere il carattere di un camminamento gestuale e religioso, *summa* di quei tracciati e delle sue stesse intuizioni. È *Isolotto*, la nuova prova in "solo" di Sieni, ulteriore approdo dopo la sezione "somatica" nel progetto *Messaggero muto* e della più recente e sublime *suite* del *Solo Goldberg improvisation*, in continuità forse con quel pensiero di fuga introspettiva dalla confezione spettacolo e che puntualmente Sieni si ritaglia per cesellare, addosso alla propria dolorosa e bambina fisicità, una prova d'autore. La circolarità rovesciata si frammenta così in rivoli di pose e gesti, cedimenti e dislocazioni corporee nello spazio e a terra, rivelando in questo modo abissi mai espressi in precedenza, fragilità e durezza in un tempo immoto dove governa la lotta con se stesso. *Isolotto* è una cornice, una tavolozza d'artista dove non c'è

accelerazione né fermo immagine che non riporti alla mente i fotogrammi di una storia della danza che non ha eguali: la sua. È la ricollocazione nella sfera intima, persino realistica di una ripetizione ossessiva (sebbene sfaccettata di "rotture") di un portato metafisico. Wittgenstein allora dialoga con Pasolini e la natura ombrosa di Henri Rousseau lascia il passo ai motivi cinquecenteschi di crocefissioni e deposizioni che fanno parte di una memoria condivisa, qui attualizzata nell'offertorio di sé, e come in un canovaccio della Commedia dell'Arte ogni carattere si configura addosso a quel corpo per la breve vita di un fiato, di un passo accennato, di una resa. Anche il sonoro che lo accompagna, allo stesso modo, si amplifica in dissezioni sinfoniche o incisi rumorali, seguendo una partitura di porzioni di umanità che sconfinano verso la platea solo per un attimo, per chiudersi subito dopo nel buio di fondo. Paolo Ruffini

**BLAUBART BLUE**, coreografia di Giovanni Di Cicco, da *Il castello del principe Barbablù*, di Béla Bartók e Béla Balázs. Con Angela Babuin, Cristina Banchetti, Emanuela Bonora, Melissa Cosseta, Maria Francesca Guerra, Barbara Innocenti, Erika Melli e Giovanni Di Cicco. Prod. Deos-Danse Ensemble Opera Studio e Teatro Carlo Felice, GENOVA.

Pare congeniale al ballerino e coreografo genovese, centrare sulla figura maschile di Barbablù, a sé riservata, la vicenda misteriosa e tragica elaborata dalla favola di Perrault nel libretto di Balázs del 1911, per la musica precorritrice di Bartók. L'avventura di Di Cicco sulla partitura completa dell'opera crea sequenze adatte alla corporeità lieve ma energica delle danzatrici, convocate a una prova impegnativa e rischiosa. Apre la voce recitante del *Prologo* dell'opera, mentre le prime apparizioni femminili, mogli precedenti del crudele castellano, strisciano in luce contrastata di tenebre, nello spazio completamente abitato da presenze inquietanti, come nella mente di Barbablù. Judit, l'ultima Sposa, è in un bianco simbolico (Melissa Cosseta) che, nella nudità svelata, si impone dolorosa e ieratica. La vita spenta delle mogli precedenti riaffiora, nei loro "a solo", o in *pas-de-deux* con Barbablù. Sono figure diversificate anche nei colori del costume, destini personalizzati in movenze contratte o languide, la cui espressività è improntata all'esperienza sincretica del coreografo, formatosi alle arti orientali. Ora l'apertura delle porte segrete del maniero è occasione, oltre che di sangue e di paure, soprattutto di conflitti fra le donne e il loro carnefice, fra le mogli del passato e la donna che le riassumerà nella notte mortale. Un'ora di tormentosi intrecci di corpi (appena una nota d'ironia, nel taglio della barba del protagonista), fra risate e singhiozzi, fa sorgere dagli oggetti, le vesti, lo specchio e i fiori, un segno simbolico (ora rosso, ora bianco), fra luce abbagliante e ombra profonda. Qualche ridondanza (maschere costruite in scena e ripetuto cambio di costumi) e qualche incoerenza fra musica e movimento, non sminuiscono l'interesse di questo saggio sperimentale. Gianni Poli

**LA NONA, DAL CAOS, IL CORPO**, coreografia, scene, luci e costumi di Roberto Zappalà. Testi a cura di Nello Calabrò. Musica di Ludwig van Beethoven. Con la Compagnia Zappalà Danza, Luca Ballerini e Stefania Cafaro (pianisti), Riccardo Angelo Strano (controttenore). Prod. Compagnia Zappalà Danza/ Scenario Pubblico, CATANIA.

«Questa è una funzione profana, una cerimonia laica, un rito aconfessionale» e ancora «la religione non è necessaria, la spiritualità sì». Affermazioni fatte risuonare da un maestro di cerimonie, vestito da imbonitore, ne *La Nona, dal Caos, il Corpo* di Roberto Zappalà per invitare gli spettatori. E si assapora, dolcemente e con grande trasporto, la coraggiosa creazione del coreografo siciliano che inscena l'intera *Nona sinfonia* di Beethoven. Accolta nella trascrizione per due pianoforti fatta da Liszt, *La Nona* dischiude un iperuranio limpido dove simboli delle differenti fedi si accumulano facendo da sfondo a dodici danzatori, spiriti danzanti in transito per acquistare carne e materia. Da vari anni in sinergia con il drammaturgo Nello Calabrò, che ne cura i testi, Zappalà giunge a questa terza tappa del ciclo *Transiti Humanitatis* dopo aver esplorato l'universo femminile, spinto da sempre a veicolare messaggi pregnanti. Il silenzio più assoluto vede i penitenti battersi il petto in una partitura fisica sul ritmo del respiro prima che i due pianisti, Luca Ballerini e Stefania Cafaro, diano inizio alle melodie svelando l'*ensemble* in arancione, colore dell'equilibrio nella cultura indiana, intento a tratteggiare movimenti delicati da cui traspira una calma tensione tra prese, mani a binocolo per scrutare un punto lontano e processioni fluide. In una babele linguistica si esorta a fare del corpo il tempio principale e, richiamando le parole di Ezechiele, si ammonisce l'egoismo. Assiso in trono il controttenore Riccardo Angelo Strano intona l'*Inno alla gioia* di Schiller mentre in abiti quotidiani i danzatori stemperano ogni contrasto residuo facendo fiorire baci, sia omo sia etero. Si celebra così l'unione ecumenica di un genere umano, risorto bambino. Carmelo A. Zapparrata

**COMIX**, di Emiliano Pellisari. Ideazione sonora, *art direction*, coreografie, scene e costumi di Emiliano Pellisari e Mariana Porceddu. Con Mariana Porceddu, Antonella Perazzo, Lucia Orru, Mirko Simeone, Rocco Ascia, Eva Campanaro. Prod. Emiliano Pellisari Studio No Gravity Ltd, ROMA.

#### IN TOURNÉE

Ci si diverte molto a *Comix*. Emiliano Pellisari e la sua No Gravity Dance Company sono un bellissimo esempio di *physical theatre*, fantasioso misto di danza, circo, acrobazie, giochi di luce, animazione. È uno spettacolo di tredici numeri, ognuno dei quali prende lo spunto da un *cartoon* (Osvaldo Cavandoli, *Pantera rosa*, frammenti di *Fantasia* con scope e secchi che aiutano Topolino, Olivia e Popeye, Tin Tin), o da un quadro (*Promenade*, la coppia di innamorati che volano in aria di Chagall, su musica di Gershwin), o da puri movimenti nel buio, mimi con strisce bianche sui corpi che ottengono incredibili combinazioni e intrecci, o da disegni di Steinberg su musica di Erik Satie, da film, come la *Sposa cadavere* di Tim Burton, dalla celebre *Danza degli scheletri* che Walt Disney portò sugli schermi nel 1929 con Micky Mouse. Gli attori-danzatori si muovono nello spazio con leggerezza incredibile, talora sospesi a invisibili cavi, talora sorretti da altri ballerini mimetizzati da teli, talora distesi a terra con movimenti privi di gravità ma che, proiettati su un telo, riacquistano la loro naturalezza. Lo spettacolo si apre con un numero straordinario, *Aquarium*, in cui tre sirene volteggiano libere nell'acqua (ottenuta con veli di seta e luci trasversali) e danno davvero l'impressione di essere di fronte a un piccolo universo marino. Ripeto, ci si diverte e si esce leggeri. Fausto Malcovati

In apertura, *Three* (foto: Rolando Paolo Guerzoni); in questa pagina, dall'alto, *Isolotto* (foto: Chiara Ferrin); *Blaubart Blue*; *Comix* e *La Nona, dal Caos, il Corpo* (foto: Franziska Strauss).



# Hermanis, Emma Dante e Ollé tra sogni, incubi e altre inquietudini



**I DUE FOSCARI**, di Giuseppe Verdi. Regia e scene di Alvis Hermanis. Costumi di Kristīne Jurjāne. Luci di Gleb Filštinsky. Coreografia di Alla Sigalova. Coro e Orchestra del Teatro alla Scala di Milano, direttore Michele Mariotti. Con Plácido Domingo/Luca Salsi, Francesco Meli, Anna Pirozzi, Andrea Concetti, Edoardo Milletti, Chiara Isotton, Azer Rza-Zade/Till Von Orlowsky/Modestas Sedlevičius. Prod. Teatro alla Scala di MILANO.

Solo da qualche anno Alvis Hermanis si dedica alla lirica: la scorsa stagione alla Scala è stato molto applaudito il suo *Die Soldaten* di Zimmermann, importato da Salisburgo. Quest'anno ha firmato regia e scene de *I due Foscari* di Verdi. Come scenografo ha avuto un autentico trionfo: grande semplicità, estrema raffinatezza, tinte appassite, patine leggere che evocano le nebbie veneziane, una cornice che inquadra gli spazi dove si svolgono gli interni, un fondale dove vengono proiettati frammenti di tele di Bellini, Carpaccio, Tintoretto e Hayez (amico di Verdi e collaboratore per la messinscena della prima dell'opera nel 1858). Dagli stessi pittori la costumista Kristīne Jurjāne ha tratto suggestioni per gli splendidi, fastosi costumi. Molto bello l'inizio del secondo atto, l'incubo di Jacopo Foscari («Ma, oh ciel! Che mai vegg'io? / Sorgon da terra mille e mille spettri!...»): un grande spazio vuoto popolato da leoni di cartapesta che si muovono animando le allucinazioni del prigioniero. Resta l'eterno problema dei cantanti: tutte le voci erano superlative, ma dalla regia di Hermanis ci si aspettava anche una buona recitazione, come quella, per esempio che otteneva sempre Patrice Chéreau. Plácido Domingo è un bravo attore, meno il tenore Francesco Meli e ancor meno la soprano Anna Pirozzi: Hermanis lascia loro gesti tradizionali e pose ottocentesche, e affida i movimenti scenici - talora eccessivi - a un gruppo di mimi che sono di volta in volta gondolieri (ma perché quelle pose da ginnasti?), consiglieri del Doge (con strani movimenti a scatti delle mani), popolani. È una solu-

zione per animare le scene di massa evitando la fisicità dei cori che vogliono vedere il direttore e perciò stanno in posizione frontale: ma troppo evidente è la differenza tra la ricercata gestualità dei mimi e quella ingessata dei coristi, e il contrasto nuoce alla recezione dello spettacolo. E forse prima o poi qualcuno riuscirà a rendere credibili i vari Trovatori o le varie Aide, cancellando per sempre le mani al cuore o il braccio teso verso il pubblico durante l'acuto. Ma nel complesso un gran bello spettacolo, una gran goduria. *Fausto Malcovati*

**LA CENERENTOLA**, di Gioachino Rossini. Regia di Emma Dante. Scene di Carmine Maringola. Costumi di Vanessa Sannino. Movimenti coreografici di Manuela Lo Sicco. Luci di Cristian Zucaro. Coro e orchestra del Teatro dell'Opera di Roma, direttore musicale Alejo Pérez, maestro del coro Roberto Gabbiani. Con Serena Malfi, Juan Francisco Gatell, Alessandro Corbelli, Vito Priante, Marko Mimica, Damiana Mizzi, Annunziata Vestri. Prod. Teatro dell'Opera, ROMA.

Quante storie dietro un abito da sposa! Ne aggiunge un'intera collezione al suo già ricco catalogo Emma Dante, che con *La Cenerentola* firma uno dei suoi spettacoli più raffinati, eleganti - e inquietanti. Allestito dall'Opera di Roma a un soffio dal bicentenario della creazione, il capolavoro rossiniano viene precipitato nel candore immacolato, abbagliante, di un salone dai fregi garbatamente neoclassici disegnato da Maringola: abitato dal caleidoscopico vulcano di colori che esplose grazie all'inventiva di Sannino, nelle tinte della cenere per la protagonista, di uno sgargiante azzurro tiffany per il principe e la sua corte, appena un tocco di rosso a macchiare guanti e calzature dei potenti. Strizza l'occhio al *pop surrealism* di Ray Caesar questa *Cenerentola*, a metà strada tra Frida Kahlo e i manga giapponesi, un mondo iperrealista connotato dal macabro languo-

re di donne-bambine candidamente lascive, con abiti sontuosi, parrucche torreggianti e, sul volto, il pallore della morte. Per questo il ballo del principe sarà un tripudio di abiti da sposa, già indossati dalle pretendenti, nuvole di tulle che però celano pistole e mitragliatrici, tutta un'artiglieria con cui dapprima tentare di freddare la bella incognita; quindi suicidarsi, quando la missione-matrimonio miseramente fallisce. L'unica a non vestirlo - preferendo una *mise* in pelle sadomaso, con un orologio alla Dalí come cintura di castità - è proprio Angelina, la Cenerentola rossiniana, capostipite delle spose di Emma Dante, vittima di una famiglia che la costringe alla catena per impedirle di andare al ballo, quindi ne fa l'oggetto d'inaudite violenze domestiche, quando scoppia il temporale. Ma è un lampo, un sogno, un gioco. Perché sia lei che lui sono circondati da un piccolo drappello di automi, un manipolo di replicanti ai quali basta dare la carica, girando la chiavetta che grava sulle loro spalle, per instaurare un dialogo virtuoso, fatto di lievi passi di danza e sguardi rubati, l'illusione di un sogno d'amore capace di trasformare questo *wonderful world*. È un *carillon* sorridente e giocoso, che mette a nudo i meccanismi della drammaturgia rossiniana - prima tra tutti l'inflessibile declinazione ritmica - e quelli della convivenza civile: alla fine, il burbero patrigno e le buffe sorellastre saranno perdonati, ma provvisti anche loro del meccanismo che permette di dirigerne pensieri e azioni. Al calar del sipario, felici e contenti visser tutti quanti: principi, servi, automi e musicanti. *Giuseppe Montemagno*

**IL TROVATORE**, di Giuseppe Verdi. Regia di Àlex Ollé (*La Fura dels Baus*). Scene di Alfons Flores. Costumi di Lluç Castells. Luci di Urs Schönebaum. Coro e orchestra dell'Opéra National de Paris, direttore musicale Daniele Callegari, maestro del coro José Luis Basso. Con Marcelo Álvarez, Hui He, Ekaterina Semenchuk, Ludovic Tézier, Roberto Tagliavini, Marion Lebègue, Oleksiy Palchykov. Prod. Opéra National, PARIGI.

Non è un bel *Trovatore*, quello che mette in scena la Fura dels Baus: e non vuole esserlo. Dal 2013, anno del bicentenario verdiano, l'approccio all'opera del compositore di Busseto sembra aver radicalmente modificato il linguaggio stesso del collettivo catalano, ormai privo di qualsiasi inserto videografico. Dopo *Un ballo in maschera* distopico, corrusca rappresentazione di una società immaginaria governata dal principio di omologazione, anche *Il trovatore* racconta gli eccessi perpetrati durante la guerra, che non è più la rivolta del Conte di Urgell, nel tardo Medioevo catalano, ma il Primo Conflitto mondiale, in cui spade e pistole, armature e maschere antigas convivono forse per l'ultima volta. Il claustrofobico impianto scenico di Flores colloca infatti il dramma spagnolo in una cupa atmosfera terrosa, su un pianico fortemente inclinato in cui si squadernano trincee, gole profonde, voragini e rovine, tutte tracce di una storia che Ollé analizza, esplora, rilegge. Illuminati d'ocra e d'argento, dall'alto precipitano imponenti blocchi di calcestruzzo, ora per cingere gli

spazi, ora per delimitare tortuosi labirinti, esistenziali prima che reali: e se il tutto tristemente evoca il *Memoriale per gli Ebrei assassinati* di Berlino, il pensiero corre anche a tutti i gitani immolati nei campi di concentramento. Come per il *Ballo*, anche in questo caso la direzione degli interpreti è spesso generica: ma ritornano vibranti più che mai le motivazioni politiche, che stanno alla base del dramma musicale verdiano. Così nell'accampamento degli zingari, punteggiato di croci quasi a comporre un cimitero in cui Azucena si aggira in preda ai fantasmi del passato; così fino all'«orrido carcere» dell'ultima parte, scena che si apre in un silenzio rotto solo dalla fucilazione di alcuni prigionieri politici, fosca premonizione della fine della zingara, che si dà la morte con la pistola del Conte. Alla fine il palcoscenico rimane inesorabilmente vuoto: per terra solo cadaveri, muti testimoni di un tempo di guerra mai tramontato. *Giuseppe Montemagno*

In apertura, *La Cenerentola* (foto: Yasuko Kageyama); in questa pagina, *I due Foscari* (foto: Brescia-Amisano); nel box, *Newsies*.



## MUSICAL

### Gli strilloni in sciopero sbarcano in Italia

**NEWSIES**, musiche di Alan Menken, testi di Harvey Fierstein, canzoni di Jack Feldman. Regia di Federico Bellone. Coreografie di Gillian Bruce. Scene di Hella Mombrini e Silvia Silvestri. Costumi di Marco Biesta. Luci di Valerio Tiberi. Con Falvio Gismondi, Simone Leonardi, Giulia Fabbri, Simona Patitucci, Roberto Tarsi, Andrea Fazio e altri 26 interpreti. Prod. Disnev Theatrical e Bags Live, MODENA-MILANO.

Operazione ad alto rischio *marketing* per un titolo quasi sconosciuto al pubblico italiano, anche tra gli addetti ai lavori (quanti spettatori sapevano che il musical è stato candidato a 8 Tony Award del 2012?). Bisognava che il regista Federico Bellone puntasse tutte le carte a sua disposizione sull'eccellenza dell'allestimento. Bellissime le scenografie scorrevoli che restituiscono anche la patina depositata dal tempo trascorso dal periodo della Belle Époque, ottima l'orchestra dal vivo (non così scontata sulle scene italiane), impressionanti le coreografie che esaltano l'energia dei ragazzi e i migliori interpreti disponibili su piazza.

Così la sfida è stata vinta. Così come sono state vinte anche le sfide di ben figurare davanti agli americani detentori dei diritti (presenti e vigilissimi al debutto) e di interessare allo spettacolo un pubblico europeo alquanto assuefatto, se non insofferente, al soggetto portato sul palco. Perché il copione, derivato dal film omonimo firmato da Kenny Ortega nel 1992, si rivela strutturalmente alquanto esile e prevedibile. Tant'è che risulta provvidenziale se non risolutivo l'intervento del drammaturgo Harvey Fierstein quando va a rimpolpare la vicenda con l'originale capitolo rosa della *love-story* tra il *leader* degli strilloni in sciopero e una giovane giornalista dai misteriosi e blasonati natali. D'altro canto Bellone non poteva avvalersi neanche di una colonna sonora particolarmente ispirata, dal momento che, tra le musiche composte da Alan Menken, sono solo un paio i brani che si vanno a incidere nella memoria (*Santa Fe* e *King of New York*).

Nonostante ciò il prodotto finale è sorprendentemente coinvolgente e tocca risultati ben superiori alla somma delle singole componenti, le scene, le magnifiche luci, i costumi, e le strepitose coreografie di Gillian Bruce che meriterebbe di comparire in locandina quale co-regista. Il merito primo, la vera forza vincente va dunque alla presenza di questi formidabili ragazzi (in gran parte under 30), nella loro energia esplosiva e nella mirabile coordinazione con cui ballano. Loro danzano e lo spettacolo vola e vola anche quando dovrebbe essere zavorrato dalle sue debolezze. Tra loro spicca il protagonista Flavio Gismondi che, dopo il musical *Spring Awakening* e *Giulietta e Romeo*, si conferma qui come una delle star più splendide della nuova generazione del musical italiano, in scena alla pari di nomi acclamati come Simona Patitucci, debordante partenopea emigrata divenuta vedette di un *salon di burlesque*, o come Simone Leonardi, ancora una volta un gigante anche nel ruolo non principale di Joseph Pulitzer. **Sandro Avanzo**



## Büchner, la Rivoluzione e il *kolossal* di Martone



**MORTE DI DANTON**, di Georg Büchner. Traduzione di Anita Raja. Regia e scene di Mario Martone. Costumi di Ursula Patzak. Luci di Pasquale Mari. Suono di Hubert Westkemper. Con Giuseppe Battiston, Denis Fasolo, Massimiliano Speziani, Alfonso Santagata, Roberto De Francesco, Paolo Pierobon, Fausto Cabra, Roberto Zibetti, Mario Pirrello, Gianluigi Fogacci, Paolo Graziosi, Michelangelo Dalisi, Iaia Forte, Irene Petris, Beatrice Vecchione, Ernesto Mahieux e altri 13 interpreti. Prod. Teatro Stabile di Torino-Teatro Nazionale, TORINO.

### IN TOURNÉE

La Rivoluzione Francese, il Terrore, certo: ma la vicenda storica - o, meglio di cronaca, *ché Morte di Danton* venne composto appena quarant'anni dopo i fatti narrati, nel 1835 - è per Büchner quasi un pretesto per una lucida riflessione sull'inerzia del desiderio umano di cambiamento e di rivoluzione. Un'interpretazione del dramma condivisa da Mario Martone, pur nella sua filologica messa in scena - nessun taglio e ben trenta attori a coprire i molti ruoli previsti - incorniciata da file di sontuosi e duttili sipari rossi. Spessi tendaggi che consentono di creare i molti luoghi del dramma frazionando il palcoscenico e sfruttando altresì la platea, nella quale sovente irrompono gli attori, in particolare nei frangenti corali. Scene la cui volontà di richiamare una piazza è amplificata dall'utilizzo di voci registrate ad avvolgere

gli spettatori nella folla del popolo parigino - che qui, inspiegabilmente, ha accenti napoletani. Scelte che spiegano la minore riuscita delle scene corali - di maniera, malgrado l'impegno dei giovani attori - rispetto a quelle in cui prevale la dialettica filosofico-esistenziale e nelle quali risalta l'alta qualità degli interpreti - fra i tanti il Saint-Just di Fausto Cabra, il Desmoulins di Denis Fasolo - ma soprattutto il Robespierre, luciferino e irresistibile, di Paolo Pierobon, una sorta di Mefisto minacciato da un'incipiente follia: la fragilità umana che si prende la rivincita sull'arrogante illusione di modificare le imperscrutabili leggi che governano l'esistenza. Un'interpretazione magistrale che offusca il Danton di un Giuseppe Battiston che pare incapace di rintracciare la chiave per fare proprio un personaggio i cui moventi e sentimenti rimangono, dunque, pallidi e incerti. Tentano di chiarirli le, pur diversissime, figure femminili che lo circondano: la moglie Julie (una morbida e comprensiva Iaia Forte), l'amante Marion (una convincente Beatrice Vecchione), e Lucile, moglie dell'amico Desmoulins, cui Irene Petris dona sofferza e disperata forza, fino alla scena finale, quando, consapevole del proprio destino, rimane in piedi sotto la ghigliottina che pende sul suo capo, una sorta di arcana divinità contro cui - ammonisce Büchner - è inutile, e pur tuttavia necessario, combattere. *Laura Bevione*

### La lucida follia del Ciampa di Malosti

**IL BERRETTO A SONAGLI**, di Luigi Pirandello. Adattamento e regia di Valter Malosti. Scene di Carmelo Giammello. Costumi di Alessio Rosati. Luci di Francesco Dell'Elba. Con Roberta Caronia, Valter Malosti, Paola Pace, Vito Di Bella, Cristina Arnone, Paolo Giangrasso, Roberta Crivelli. Prod. Teatro di Dioniso, TORINO.

### IN TOURNÉE

Valter Malosti è regista e protagonista di un allestimento che riesce a esaltare il dettato pirandelliano quanto più pare allontanarsene. Il regista torinese utilizza la prima stesura del testo redatta in siciliano e da quella deriva un copione che mescola dialetto e italiano, orchestrando una partitura dal ritmo secco e spezzato, punteggiato da esasperate accelerazioni e contraddistinto da costante tensione. Allo scialbo pirandellismo, colpevole di affogare la riflessione del drammaturgo in un dettato melodrammatico e monocorde, Malosti sostituisce un gusto per il grottesco e per una certa comicità surreale e spiazzante assai più aderente al "sentimento del contrario" che, secondo il siciliano, definiva l'umorismo. Ecco dunque l'agitata brama di vendetta - o giustizia - di Beatrice, la moglie tradita - interpretata con efficace ed energica isteria da Roberta Caronia - che rinuncia al decoro e alla "dignità" fin dalla prima comparsa in scena così che la finale decisione di fingersi "pazza" per salvare l'onore risulta del tutto naturale. Ecco Sarina, la moglie fedifraga, comparire in scena agghindata come una Madonna da processione - o una modella di Dolce e Gabbana - salvo rivelare tratti decisamente poco femminili. Ed ecco, soprattutto, Ciampa, tradito due volte, dalla moglie e dal datore di lavoro cui riservava devozione assoluta: Malosti ne fa una sorta di folle *raisonneur*, in cui la pazzia - nell'atto finale entra in scena con un'ascia, i capelli bianchi arruffati, una traccia rosso sangue sulla fronte - coincide con una limpida e dolorosa lucidità di analisi della realtà. In quel frangente risulta la verità delle considerazioni del personaggio sul "pupo" che ciascuno è costretto a interpretare. Una concezione chiosata efficacemente dalla scenografia: pannelli di specchi che rinchiodano l'unico spazio scenico, occupato da un divano e da innumerevoli valigie, e che ribadiscono la necessità, avvertita però soltanto da Beatrice e Ciampa, non a caso i due personaggi "soccumbenti", di guardarsi per ciò che realmente sono. *Laura Bevione*

## Nell'inconscio di Arialda un viaggio fra vivi e morti

**L'ARIALDA**, di Giovanni Testori. Regia di Valter Malosti. Luci di Francesco Dell'Elba. Musiche di Bruno De Franceschi. Con Beatrice Vecchione, Marcello Spinetta, Vittorio Camarota, Matteo Baiardi, Christian Di Filippo, Gloria Restuccia, Roberta Lanave, Camilla Nigro, Jacopo Squizzato, Isacco Venturini, Archimede Pii, Noemi Grasso. Prod. Teatro Stabile di Torino-Teatro Nazionale, TORINO.

Pensare a una regia originale de *L'Arialda* significa per Malosti prendere le distanze dal repertorio visivo ereditato dal binomio Testori-Visconti, preferendo a un allestimento realistico improntato sui temi sociali, la messa a fuoco della tensione emotiva che intercorre tra i personaggi. Lo spazio è privato di elementi scenografici, a parte un tavolo, qualche sedia e la cornice di una porta a segnare gli interni, e anche i costumi suggeriscono appena un contesto culturale. Ma pure nell'essenzialità, l'immaginario condiviso della disagiata periferia milanese negli anni del *boom* economico affiora alla mente, senza bisogno che venga illustrato. La nudità scenica obbliga gli attori (tre generazioni di allievi della Scuola dello Stabile torinese) ad animare il testo solo con l'espressività dei corpi e l'intensità della recitazione: anch'essa rifugge il verosimile e si fa concitata perché deve tradire quella incessante lotta per la sopravvivenza che è prima di tutto una lotta interiore. La credibilità dello spettacolo passa inevitabilmente attraverso la credibilità dei giovani attori, non facile da realizzare con una regia che li espone totalmente, facendone risaltare la bravura, ma anche l'acerbità. Emerge con forza la bellezza del testo: la vividezza dei dialoghi testoriani, a metà strada tra il dramma e il buffonesco, l'umanità dei personaggi e le relazioni tra essi, che si realizzano sempre in rapporti impari, cioè tra un dipendente, per amore o per necessità, e un forte, tale solo in ragione della debolezza dell'altro. E qui Malosti compie un'altra scelta creativa, "materializzando" sul palco i personaggi defunti della storia e facendoli interagire con i vivi, in un

passaggio continuo dalla realtà all'inconscio dell'Arialda (interpretata da Beatrice Vecchione), a ben vedere, colei che tiene le fila di questo piccolo groviglio di umanità, dei vivi come dei morti. *Francesca Carosso*

## Isherwood, l'ultimo giorno di un single man

**IL MONDO DI C.I.**, di Lorenzo Fontana e Nicola Bortolotti. Regia e interpretazione di Lorenzo Fontana. Scene di Nicolas Bovey. Costumi di Viola Verra. Luci di Alberto Giolitti e Nicolas Bovey. Prod. 15 febbraio e Associazione Baretta, TORINO.

È ispirato alla figura e all'opera di Christopher Isherwood, *Il mondo di C.I.*, lo scrittore inglese che il film *A single man* di Tom Ford ha contribuito qualche anno fa a far uscire dall'oblio, almeno in Italia. Isherwood fu una figura capitale del Novecento: omosessuale senza inibizioni né remore di convenienza, sincero e affrancato da ogni *pruderie* nel descrivere i propri amori; acuto osservatore della società e della politica, capace, per esempio, di illuminare aspetti negletti ma indispensabili per comprendere la tragica deriva della Germania nazista. Isherwood fu anche uno scrittore abile nel sovrapporre e confondere i punti di vista, raccontando di sé come astraendosi dal proprio stesso io: il George di cui parla è, infatti, il suo, neanche troppo nascosto, *alter ego* letterario. Isherwood fu insomma uno scrittore complesso e affascinante, lucidissimo e sensibile e di lui Lorenzo Fontana offre un doppio altrettanto generoso e policromo: debolezze e imbarazzi ma anche certezze e sentimenti testardamente affermati, di spensierata ironia che è apporto personalissimo dell'interprete. Mentre sullo sfondo si illumina di luci ognora cangianti un selvatico paesaggio autunnale, un quadro pre-romantico alla Turner punteggiato a tratti da figure da teatro d'ombra, Fontana/Isherwood ricostruisce l'ultima giornata della sua esistenza - il filo conduttore dello spettacolo è, infatti, *A single man* - ma non manca di riportare riflessioni contenute in altri libri, come *Addio a Berlino*. Letteratura e biografia si mescolano - un'ambi-

guità accentuata dalle voci registrate dei differenti personaggi evocati da Isherwood, invenzioni ovvero uomini e donne reali - moltiplicando i livelli di lettura di uno spettacolo certo non "popolare" né "immediato" bensì intellettualmente complesso e stratificato, eppure capace di depositare negli spettatori vivi stimoli al pensiero. *Laura Bevione*

## Da una graphic novel tre storie di donne ribelli

**CATTIVE RAGAZZE**, dalla *graphic novel* *Cattive ragazze*, 15 storie di donne audaci e creative di Assia Petricelli e Sergio Riccardi. Adattamento di Ignacio Gómez Bustamante e Assia Petricelli. Regia di Ignacio Gómez Bustamante e César Brie. Scene di Sergio Taddo Taddei. Costumi di Elisa Alberghi e Gabriela Moràn. Luci di Eleonora Diana. Musiche di Ignacio Gómez Bustamante. Con Clelia Cicero, Manuela De Meo, Adalgisa Vavassori. Prod. Acti Teatri Indipendenti, TORINO e altri 3 partner.

Le vicende di tre "cattive ragazze", ossia di donne che non vollero sottomettersi a tradizioni secolari ovvero regimi politici dispotici e ingiusti, sono al centro di uno spettacolo che, esplicitamente, dichiara il suo fine civile e didascalico. Le tre protagoniste sono Franca Viola, la giovane siciliana che, alla fine degli anni Sessanta, rifiutò il

matrimonio riparatore con il mafioso che l'aveva sequestrata e stuprata; Domitila Barrios, la boliviana che si mise a capo della rivolta dei minatori e riuscì a rovesciare la dittatura del suo Paese; e infine Miriam Makeba, la cantante che, per aver denunciato i soprusi del governo razzista del Sudafrica, fu costretta a trent'anni di doloroso esilio. Le vicende di queste tre donne, intrecciate e drammatizzate, sono messe in scena ricorrendo alla flessibilità di semplici casse di legno e di teli bianchi, alla musica evocativa, a una recitazione che mescola parola, canto ed essenziali movimenti coreografici. Le attrici interpretano ciascuna una delle tre donne e, allo stesso tempo, i coprotagonisti della storia di ognuna: i familiari e i sequestratori di Franca, i torturatori di Domitila, i giornalisti che commentano l'odissea di Miriam. Lo spettacolo vorrebbe, così, rievocare il ricordo di tre esperienze esemplari, rinverdire la memoria di scelte esistenziali delle cui benefiche conseguenze godono, senza esserne probabilmente consapevoli, le nuove generazioni. Un obiettivo che, tuttavia, pare parzialmente raggiunto, non soltanto per la debole incisività dell'interpretazione delle pur generose attrici ovvero per la scontata e tutt'altro che allusiva semplicità dell'impianto registico, quanto per quell'impostazione didattica e apodittica che sottrae profondità di analisi ai moventi e sentimenti di queste tre "cattive ragazze", tramutate in figurine rigidamente bidimensionali. *Laura Bevione*



Cattive ragazze

TORINO

## Con D'Artagnan & Co. lo sceneggiato conquista il palcoscenico

**I TRE MOSCHETTIERI**, di Alexandre Dumas. Testi di Aldo Trionfo ed Ettore Capriolo. Regia di Beppe Navello, Gigi Proietti, Pietro Maccarinelli, Myriam Tanant. Scene e costumi di Luigi Perego. Luci di Gigi Saccomandi. Musiche di Germano Mazzocchetti. Con Luca Terracciano, Alberto Onofrietti, Diego Casalis, Matteo Romoli, Maria Alberta Navello, Daria Pascal Attolini, Gianluigi Pizzetti, Marcella Favilla, Antonio Sarasso e altri 18 interpreti. Prod. Fondazione Teatro Piemonte Europa, TORINO.

Un progetto titanico e un po' folle, per svariate ragioni: tre mesi di spettacolo, trenta attori e otto registi coinvolti, innumerevoli tecnici, un impegno non indifferente - economico certo ma soprattutto lavorativo e artistico - e una scelta che afferma con orgoglio la volontà di non assecondare le strategie produttive predominanti. Beppe Navello ripropone, dopo la prima esperienza maturata nella stagione 1986-87 allo Stabile dell'Aquila, *I tre moschettieri* in otto puntate, una sorta di sceneggiato a teatro, con tanto di riassunto delle puntate precedenti e stacchi pubblicitari dedicati agli sponsor - reali - di questa inusitata impresa teatrale.

Un tentativo di tradurre in drammaturgia non soltanto la serialità dello stesso romanzo di Dumas - uscito a puntate sul parigino *Le Siècle* - ma la sua stessa anfibia natura: una patina "nazional-popolare", brillante e irresistibile, a ricoprire un altrettanto ammaliante gusto per la mistificazione e la spudoratezza. Operazione ben concertata da Aldo Trionfo ed Ettore Capriolo, autori dell'adattamento teatrale originale, ripreso ora dai registi coinvolti, chiamati ad accordare, secondo una chiave personale, una partitura prefissata - drammaturgica, attoriale, scenografica. E, a proposito della scena, è da sottolineare lo sforzo compiuto da Luigi Perego per adattare le scenografie originali alle specificità del Teatro Astra di Torino: via le gradinate frontali, sostituite da tribune sui due lati lunghi di un ampio spazio che riproduce quasi filologicamente la parigina Place des Vosges, con balconate praticabili e, sugli altri due lati, "portali" che si aprono a svelare interni più o meno aristocratici.

Uno spazio eclettico, funzionale all'inventiva dei registi coinvolti: orchestratore della prima puntata è stato lo stesso Navello, che ha impostato quella chiave di spensierata ma non superficiale leggerezza, quella volontà di rivolgersi a un pubblico ampio senza tuttavia rinunciare a intelligenza e mi-

sura che sono sottese all'intero progetto e condivise anche da Piero Maccarinelli - autore di una III puntata in cui l'idea di scanzonata finzione è amplificata dal frequente rivolgersi diretto degli attori - gli uomini, non a caso, senza parrucca - agli spettatori; e da Myriam Tanant, che ha firmato la IV sontuosa puntata, con vele bianche che si stendono sul capo del pubblico, uno sfarzoso ballo di corte e il ricorso al teatro d'ombre per riassumere il misterioso rapimento di Costanza. Più "cacciarone" il II episodio affidato a Gigi Proietti, che non ha resistito alla tentazione di infilare qualche battuta in romanesco ovvero ammiccamenti all'attualità, con i moschettieri che si scattano orgogliosi un *selfie*... **Laura Bevione**



## Desolanti istantanee dal mondo del lavoro

**PICCOLA SOCIETÀ DISOCCUPATA**, dal teatro di Rémi De Vos. Traduzione di Luca Scarlini. Adattamento e regia di Beppe Rosso. Scene e luci di Lucio Diana. Movimento di Ornella Balestra. Con Ture Magro, Barbara Mazzi, Beppe Rosso. Prod. Acti Teatri Indipendenti, TORINO.

Dopo un primo, insoddisfacente, approccio nella stagione passata, con *Ti amo lavoro - Conseguenze*, Beppe Rosso torna a lavorare su e con i testi di Rémi De Vos, in Italia pressoché sconosciuto, malgrado l'ironica acutezza con cui l'autore francese sa ritrarre frustrazioni e nevrosi della società contemporanea. Un secondo approccio assai più convincente del precedente grazie soprattutto alla maggiore fiducia riposta nella potenza del testo dal regista - qui anche attore, insieme ai giovani e incisivi Mazzi e Magro. Lo scontro-incontro fra generazioni - quella degli over 50, fulmineamente espulsi dal mondo del lavoro, e quella dei trentenni, cui pare negata l'opportunità di costruire una solida vita da adulti - è il filo rosso che attraversa i differenti sipari, allestiti semplicemente modificando la disposizione delle numerose e multiformi sedie che affollano la scena. Il giovane in carriera che, improvvisamente, rischia di perdere il lavoro e, dunque, il benessere cui, insieme all'incredula compagna, si era rapidamente abituato; la surreale ma assai verosimile sfida fra due candidati per essere assunti quali animatori in un nuovo parco acquatico; l'exasperazione di chi è costretto a trascorrere le proprie giornate all'ufficio di collocamento; ma anche ricatti e relazioni di natura non propriamente professionale... Istantanee comiche e beffarde, grottesche e disperanti che ritraggono un mondo del lavoro che sempre più coincide con l'esistenza *tout court*: ne risulta un quadro della società occidentale amaramente desolato, in cui l'istinto di sopravvivenza soffoca dignità individuale e solidarietà. Un paesaggio che Beppe Rosso e i suoi energici compagni di palcoscenico dipingono con potente e critica adesione, alternando ironia - le pillole ingurgitate a turno per placare l'ansia e l'isteria, doni della contemporaneità - a simpatetica desolazione. **Laura Bevione**

## Le infinite variazioni dell'attore musicale

**ALLEGRO CANTABILE**, regia e drammaturgia di Aldo Pasquero e Giuseppe Morrone. Direzione musicale di Antonella Talamonti. Con Francesco Micca, Lodovico Bordignon, Lucia Giordano, Marco Andorno, Paola Bordignon, Sebastiano Amadio. Prod. Faber Teater, CHIVASSO (To).

In *Allegro cantabile*, nuovo spettacolo del piemontese Faber Teater, sei attori-musicisti in abito da sera eseguono con lievità un proteiforme repertorio di ballate, canti di lavoro e serenate provenienti da diversi luoghi e tradizioni. Una serie di scritte proiettate sul fondale funge da collante drammaturgico, oltre che da stimolo alla partecipazione. Questo nuovo esito performativo della «ricerca sull'attore musicale», che il gruppo porta avanti da anni anche grazie alla collaborazione di Antonella Talamonti, si propone come un ironico itinerario attraverso suono, ritmo e timbro: dal semplice al complesso, dal silenzio al rumore e poi al suono, dalla monodia alla polifonia. Mentre cantano, i performer eseguono con precisione millimetrica una complessa partitura di azioni sonore, nello spazio occupato unicamente da sei pedane di legno variamente disposte. *Allegro cantabile* intreccia due modi di intendere la voce storicizzati da almeno un secolo di pratiche e teorie: oralità (voce come portatrice di linguaggio) e vocalità (voce come traccia della pulsionalità corporea, pre-espressiva, che le è propria). Suono autoprodotta, parola cantata, parola scritta e proiettata, parola detta (un illuminante frammento di Demetrio Stratos), parola in lingua e parola in dialetto, voce senza parola e silenzio costituiscono la trama di questo intrigante concerto scenico. «La voce che canta si sottrae sempre alle perfette identità»: nelle parole di Paul Zumthor pare risuonare, letteralmente, lo stile "in sottrazione" dell'*ensemble*, da venti anni pervicacemente impegnato a percorrere, fuori dai circuiti e dalle mode, la via di un artista-artigiano che si costituisce nella relazione con la *polis*. Da ricordare: una versione polifonica de *Il giorno ad urlapicchio* di Fosco Maraini. Sublime. **Michele Pascarella**

## Con Cuocolo-Bosetti in trappola nella memoria

**ROBERTA CADE IN TRAPPOLA - THE SPACE BETWEEN**, di Renato Cuocolo e Roberta Bosetti. Regia di Renato Cuocolo. Con Roberta Bosetti. Prod. Iraa Theatre, VERCELLI - Il Funaro, PISTOIA.

La situazione scenica è la medesima del precedente spettacolo *MM&M*: Roberta Bosetti, seduta a un tavolo, parla al microfono e Renato Cuocolo si occupa, con una videocamera, delle immagini che vengono riprese e proiettate sullo sfondo. Cuocolo-Bosetti procedono sulla strada di un teatro che si confonde (ma il termine va inteso in senso positivo) con la vita. Quella di Roberta Bosetti che, alla fine, complice un vecchio registratore Geloso anni Sessanta, "cade nella trappola" della memoria. E che, soprattutto, mette in scena, trasforma in un intimo racconto teatrale, le vicende e l'animo di se stessa: i suoi pensieri, le relazioni con gli amici, le sue crisi, la depressione, il dolore invincibile della perdita della mamma. Del resto, Cuocolo-Bosetti teorizzano in maniera esplicita di «annullare la distanza tra attore e personaggio (sono un attore e interpreto me stesso)», così come di «partire dall'autobiografia, non perché le nostre vicende personali siano così importanti, ma per la consapevolezza che le nostre vite e quelle degli altri non sono poi così dissimili». L'immagine stessa dell'interprete e le immagini proiettate sullo sfondo, il magnetismo della voce, della presenza, della fisicità (anche se immobile) di Roberta Bosetti danno una dimensione di teatralità a un evento a prima vista lontano dalle coordinate e dalle esigenze della scena. Un peso decisivo lo ha anche l'intensità, l'accorata sincerità della profonda "confessione" di Roberta Bosetti che si mette a nudo in maniera oggettiva, autoanalitica seppure sul filo di una lucida, assoluta sofferenza e d'una coinvolgente partecipazione emotiva che passa in maniera naturale a chi guarda e ascolta. Un prosciugamento del testo consentirebbe all'ennesima, atipica creazione teatrale di Cuocolo-Bosetti di acquisire una forza e una tensione ancora maggiori che nulla toglierebbero al fascino sottile e insinuante del lavoro. *Francesco Tei*

## Lui e Lei, una guerra: la coppia secondo Norén

**DEMONI**, di Lars Norén. Traduzione di Annuska Palme Sanavio. Regia di Marcial Di Fonzo Bo. Scene e luci di Yves Bernard. Costumi di Anne Schotte. Musiche di Etienne Bonhomme. Con Frédérique Loliée, Marcial Di Fonzo Bo, Michele De Paola, Melania Genna. Prod. Teatro Stabile di GENOVA - Comédie de CAEN.

C'è una complicità tra Frédérique Loliée e Marcial Di Fonzo Bo, interprete e regista di *Demoni* di Lars Norén. Si tratta di una complicità di corpi, di movimenti, di stile recitativo mentre entrambi gli interpreti si provano con il loro italiano incerto, duro. Loliée e Di Fonzo Bo sono la coppia matura senza figli (Katerina e Franco), quella giovane con due bimbi piccoli è interpretata da Michele De Paola e Melania Genna - attori diplomati allo Stabile di Genova. Mentre Katarina e Franco si somigliano molto e si consumano l'un l'altro portandosi all'exasperazione con gesti, parole, persino sguardi, salvo poi tornare ossessivamente al gioco sensuale ed erotico come unica fonte di piacere, gli altri due sembrano frutto di uno scherzo del destino che attrae talvolta poli opposti: tanto è curiosa e ciarliera lei (Gemma), quanto apatico e laconico lui (Tommaso). La regia rispetta e rompe l'unità di tempo e luogo del testo: tutto si svolge in un appartamento di cui, grazie a un girevole, vediamo varie stanze; tutto si svolge in una sera, ma l'andirivieni dei personaggi e, di nuovo, l'espedito scenico ce li propongono in spazi che sembrano mutevoli, come mutevoli, capricciosi sono gli umori dei padroni di casa e cangianti le relazioni che nella serata i quattro intrecciano. Verità sfacciata e crudeltà falsamente trattenuta sono gli strumenti per un reciproco ferirsi e stanarsi sia nella coppia che tra coppie. Un disperato bisogno d'amore e di essere riconosciuti nella propria identità intima legittima ogni "demone" in quanto vittima. Più verboso di Pinter, più esplicito nella schermaglia tra maschile e femminile, tra chi domina e chi è dominato, Norén è un pessimista più concreto e più banalmente umano. I suoi personaggi più volgarmente conflittuali. Di



PARAVIDINO

## Giobbe, una parabola antica per raccontare la crisi di oggi

**IL MACELLO DI GIOBBE**, testo e regia di Fausto Paravidino. Costumi di Sandra Cardini. Scene di Guido Bertorelli, Marco Guarrera. Luci di Pasquale Mari. Musiche di Enrico Melozzi. Con Emmanuele Aita, Ippolita Baldini, Federico Brugnone, Filippo Dini, Iris Fusetti, Aram Kian, Fausto Paravidino, Barbara Ronchi, Monica Samassa. Prod. Fondazione Luzzati - Teatro della Tosse, GENOVA.

Ha il sapore della parabola biblica, ma anche della tragedia shakespeariana. E molteplici sono i registri che Fausto Paravidino squaderna nel suo *Macello di Giobbe*: comico, drammatico, pantomimico, farsesco e tragico in una continua dialettica tra alto e basso, popolare e colto con l'obiettivo di rappresentare il contemporaneo (la crisi economica, i meccanismi della finanza, il libero mercato e quel poco che resta della solidarietà sociale) andando a pescare nell'antico.

Giobbe, con il suo onesto lavoro, ha messo in piedi una fiorente macelleria, ma la crisi lo costringe a indebitarsi con le banche. Il figlio, rientrato dagli Stati Uniti, dove ha studiato finanza, ha idee diverse dal padre su come risolvere la situazione. Scontro generazionale, famiglia, amore, figli, malattia, rapporto con il divino (un Dio silente che non protegge i buoni) sono i grandi temi sottesi a questa "piccola" storia che, alla prova della scena, ha i suoi punti di forza nei momenti simbolici, in cui emerge la potenza della parabola biblica con il suo linguaggio misterioso, ma capace di spiegare con parole semplici la complessità. Come le pantomime che, nel silenzio, sintetizzano ampie parti narrative. E ancora di più quando il figlio spiega al padre che ha fatto i soldi «scommettendo sulle varie tappe del suo fallimento», metafora della speculazione finanziaria su situazioni di imminente *default* che hanno portato, per esempio, alla crisi della Grecia. Meno convincente è però quando questo piano simbolico si sovrappone a quello puramente narrativo, che si perde in lungaggini drammaturgiche meritevoli di essere sintetizzate.

Paravidino ha messo molta carne al fuoco, forse troppa, ma certo ha realizzato un esperimento unico nel suo genere, probabilmente irripetibile, in cui tutti i partecipanti (maestranze, attori, musicisti, scenografi, coreografi, costumisti, light designer ecc.) sono stati protagonisti del processo creativo e non meri esecutori. Un lascito importante dell'esperienza del Teatro Valle Occupato-Fondazione Teatro Valle Bene Comune, dove il progetto è nato e cresciuto nell'arco di due anni, che di sicuro poco andrebbe d'accordo con gli algoritmi ministeriali, ma che ci racconta quel sentimento di necessità del fare teatro, di cui si è quasi del tutto persa la memoria. **Claudia Cannella**

## GENOVA/TEATRO DELLA TOSSE

**Duda Paiva: pupazzi in gommapiuma per raccontare il caos del mondo**

**BLIND**, di Duda Paiva e Nancy Black. Regia di Nancy Black. Luci di Mark Verhoef. Musiche di Wilco Alkema. Video di Mark Verhoef, Wilco Alkema e Hans-Christian Boer. Con Duda Paiva. Prod. Partners World Puppetry Festival, Charleville-Mézières (Francia) - Black Hole Theatre, Australia - Nordland Visual Theatre, Norvegia - Korzo Dance Theatre, Netherland - Laswerk/DudaPaiva Company, Netherland.

I suoi pupazzi sono sculture. Ritmo e tono sono pieni di tensione e dolore. Con *Blind* Duda Paiva cambia registro, lascia la comicità, cerca una relazione con il pubblico che siede in parte sul palco. Il ballerino-burattinaio brasiliano si inoltra nell'universo della malattia a partire da una sala d'aspetto in cui tutti possono ritrovarsi.

L'andamento è poetico, lo svolgersi episodico e frammentario - in alcuni momenti persino troppo dispersivo l'agire di gonne, sculture appese. Il dolore è legato sia alla nascita sia alla sofferenza patologica, che può anche essere esito di un conflitto violento. Paiva si carica letteralmente di questa umanità dolorante e ferita con un costume che deforma il suo corpo. Claudicante e in preda a terribili dolori, genera creature da fessure che si aprono sulla schiena, sulle spalle, sulle gambe. Come un grande utero, il suo corpo si divincola sotto l'effetto di spasmi incontrollabili, fino a quando da questo pulsare emerge una nuova creaturina cieca.

Paiva non è però unico protagonista di questo mondo pieno di infelicità ma anche carico di emotività. Al centro della sua creazione c'è anche una figura femminile, Yoruba: dal ventre piatto, dal torso asciutto sede di un seno prepotente, enorme. Con il capo calvo, grandi occhi contornati da lunghe ciglia e labbra enormi, questo personaggio è dea, madre e morte. Come una sciamana canta su sonorità ibride, in parte tribali, in una lingua ancestrale (Yoruba è il nome di un gruppo etnico afro-brasiliano, dal quale Duda prende in prestito le canzoni) che la collega direttamente a una dimensione alt(r)a. Dietro di lei, Paiva subisce una metamorfosi e scompare fondendosi con questa creatura di gommapiuma tanto precisamente scolpita, che ora vive sul palco di vita propria. Come un'attrice solista muove il suo busto nudo su un gonnina bianca, abito e rifugio per creature in preda al dolore. Un'ultima creatura vedrà la luce, dopo che le altre sono state riposte. Questa volta però ogni arto è a se stante e occorre ricomporre la figura: un compito evidentemente impossibile, in cui è racchiusa tutta la caoticità dell'oggi. **Laura Santini**



Duda Paiva in *Blind* (foto: Cees Wouda)

Fonzo Bo, dimostra uno stile coerente, non scontato e conduce il cast puntando sulle abilità di ognuno. Solo, viene da chiedersi, se c'era davvero bisogno di una produzione internazionale intorno a un testo come questo che, chiusi in una stanza-laboratorio due stereotipi di coppia contemporanea, per l'ennesima volta racconta dell'incapacità di comunicare all'interno di un rapporto amoroso. **Laura Santini**

**Il dissidente Rubasciov tradito dagli ideali**

**BUIO A MEZZOGIORNO**, di Laura Sicignano (dal romanzo di Arthur Koestler). Regia di Laura Sicignano. Scene di Emanuele Conte. Costumi di Francesca Marsella. Musiche di Edmondo Romano. Con Aldo Ottobriano, Gianmaria Martini, Pietro Fabbri, Matteo Sintucci, Massimiliano Caretta. Prod. Teatro della Tosse, GENOVA.

I muri e i cancelli d'una prigione accolgono il dissidente Rubasciov alla fine degli anni Trenta nella Russia sovietica, dove si perseguita ed elimina ogni oppositore della dittatura travestita da democrazia. In cella, Rubasciov rievoca la sua vita, nella torturante attesa dell'interrogatorio e della condanna presagita. Aldo Ottobriano gli conferisce uno smarrimento totale, una sfiducia definitiva, per limiti fisici e psicologici, nel bilancio rovinoso della sua esperienza. Di fronte alla menzogna e all'ingiustizia del regime che ormai tradisce il movente originale di liberazione e progresso universali, la persona reclama un rispetto e un'autonomia, incompatibili con la violenza in atto. Gli antagonisti sono Ivanov, ex compagno ora ai vertici della repressione, reso da Pietro Fabbri con sorprendente interiorizzazione del dramma personale, in un estremo tentativo, forse, di salvare l'amico d'un tempo. Spietato e cinicamente fedele al Numero Uno (lo indica un ritratto di Stalin alla parete) è Gletkin, funzionario inquisitore che Gianmaria Martini interpreta riducendo gli effetti vocali ad assoluta freddezza e laconicità. Matteo Sintucci impersona Riccardo, un dissidente precoce, ammonito da Rubasciov e che appare segnato dalla balbuzie. Massimiliano Caretta è il tedesco Loewy, fervido attivista fra i portuali di Ostenda. Il pri-

gioniero comunica, attraverso il muro, con il carcerato confinante e col ricordo della segretaria e amante, in un sogno a occhi aperti che sa di profumo. L'ambiente è sonorizzato da note continue, cupe e/o stridenti e dai rumori di un meccanismo crudele. La condanna, eseguita da Gletkin, è nell'istante di un colpo sparato in silenzio e al buio. Alla Sicignano autrice riesce la coerenza sintetica del racconto scenico; un po' meno, la mitologia significativa di un'epoca terribile. Alla Sicignano regista, il merito di un'armoniosa e convincente fusione di recitazione e immagine drammatica. **Gianni Poli**

**Sinisi, faccia a faccia con Totò e Scarpetta**

**MISERIA E NOBILTÀ**, di Michele Sinisi con Francesco M. Asselta, dal testo di Eduardo Scarpetta. Regia di Michele Sinisi. Scene di Federico Biancalani. Costumi di Gianluca Delle Fontane. Con Diletta Acquaviva, Stefano Braschi, Gianni D'Addario, Gianluca Delle Fontane, Giulia Eugeni, Francesca Gabucci, Giro Masella, Stefania Medri, Giuditta Mingucci, Donato Paternoster, Michele Sinisi. Prod. Elsinor, MILANO.

**IN TOURNÉE**

È il momento *clou* dell'immaginario legato al classico di Scarpetta: un enorme groviglio di spaghetti di spugna viene rovesciato sugli attori, quasi a simboleggiare quanto l'icona, nella società del grande schermo, finisca per sovrastare nell'immaginario la parola. *Miseria e nobiltà*, diretto da Michele Sinisi, distilla appunto il rapporto fra icona e contemporaneità, fra livelli del linguaggio e possibilità della scena di analizzarli, rappresentarli e poi voltar pagina. Teatro e rappresentazione, quindi, o anche autorappresentazione, se si pensa al ruolo di spettatore di sé e della scena che, con arguzia, si ricava Sinisi: il ragionamento sul teatro che guarda se stesso, che si confronta con l'icona e ragiona con l'immaginario che il televisivo ha costruito intorno a *Miseria e nobiltà*, ma anche al lascito comico di Totò. «Il dramma di questo testo sta nel suo percorso storico con le facce, le maschere, dei grandi inter-

preti del passato». Questa riflessione di Sinisi inquadra bene il lavoro e la direzione della sua regia, fatta di attenzione alle singole maschere, che vengono trasportate in una Commedia dell'Arte rivisitata in chiave contemporanea, con gli interpreti che parlano i loro dialetti, come Arlecchino, Pulcinella e Balanzone. Ma sono invece i popolani di questo mirabile affresco di miseria sociale che Scarpetta seppe regalare al teatro italiano. E la missione riesce anche per l'intenzione che tutti gli interpreti oltre Sinisi stesso, ovvero Diletta Acquaviva, Stefano Braschi, Gianni D'Addario, Gianluca Delle Fontane, Giulia Eugeni, Francesca Gabucci, Ciro Masella, Stefania Medri, Giuditta Mingucci e Donato Paternoster, riescono a dare a questo canto corale, sia in termini di contributo soggettivo che di amalgama di gruppo. Necessita menzionare la prova di maturità quasi capocomicale di Sinisi, ma anche l'interpretazione rotonda e ricca, ma soprattutto autentica e non imitativa dell'archetipo, che regala Ciro Masella, nella parte del protagonista. Il testo non ha subito sventramenti o rivolgimenti come altri classici che in quest'ultimo anno sono stati presentati sui palcoscenici italiani, curando in primo luogo la centralità di un intelligente confronto il cui cuore è rimasto il tema dell'accessibilità al prodotto finale. *Renzo Francabandera*

## Se ammazzi il barbone rinnovi la tua casa

**PARASSITI FOTONICI**, di Philip Ridley. Traduzione e regia di Bruno Fornasari. Scene di Aurelio Colombo. Costumi di Erika Carretta. Musiche di Massimiliano Setti. Con Tommaso Amadio, Federica Castellini, Elisabetta Torlasco. Prod. Teatro Filodrammatici, MILANO.

Cosa sareste disposti a fare per ottenere la casa dei vostri sogni? Philip Ridley - eclettico drammaturgo della scena inglese ma anche pittore, romanziere, sceneggiatore e regista cinematografico - con *Radiant Vermin* (*Parassiti fotonici* nella traduzione italiana) racconta di un mondo cinico e materialista partendo da un tema molto attuale: la difficoltà per una giovane coppia di comprare casa e

mettere su famiglia. Il contratto firmato da Ollie e Jill con la signorina Dee per una villetta completamente gratuita, si trasforma in un faustiano patto con il diavolo: la casa è da ristrutturare, è in un quartiere frequentato da senzatetto, ma lui ha una buona manualità e lei buongusto. Un incidente rivela ben presto quello che diventerà un meccanismo infernale: i parassiti fotonici sono i barboni che, quando muoiono, generano un fascio di luce e trasformano l'ambiente in cui si trovano in una stanza messa a nuovo, esattamente come Jill l'aveva desiderata. È una Lady Macbeth contemporanea Jill, che istiga il marito, a tratti reticente, a commettere sempre più delitti. Questa storia dell'assurdo, ironica e provocatoria al tempo stesso, arriva in Italia con la traduzione e la direzione di Bruno Fornasari a meno di un anno dal debutto londinese. La regia sceglie di valorizzare il testo, puntando sulla vivace interpretazione dei tre attori. Lo spettacolo ammicca al pubblico - chiamato a immedesimarsi e a votare se sia più urgente rifare il bagno oppure il garage per la macchina nuova di zecca. I temi chiamati in causa da una storia che ha le fattezze di una favola (per quanto nera) mettono in campo implicite stoccate alla Chiesa, alle politiche governative, all'opportunismo piccolo-borghese, a un sistema capitalistico che punta tutto sul consumo, messo al primo posto come fonte di felicità. I figli, in questo gioco, iniziano con l'essere la giustificazione di ogni malefatta (è per il loro futuro) per poi rischiare di diventarne complici. E il racconto diventa lo strumento stesso della catarsi: la redenzione sta nel silenzio assenso degli spettatori. *Francesca Serrazanetti*

## Dirsi tutto in una notte sul ring dell'amore

**ORE D'AMORE**, di Rosario Lisma. Regia e interpretazione di Nicola Stravalaci e Debora Zuin. Scene e luci di Fabio Bozzetta. Prod. Animatera, MILANO.

### IN TOURNÉE

Le ore di una notte per dirsi tutto quello che si pensa sulla propria relazione di coppia. I protagonisti di *Ore d'amore* di Rosario Lisma utilizzano



### PIRANDELLO/TIEZZI

## Hinkfuss, il regista-scienziato che aspettava invano un *dramaturg*

**QUESTA SERA SI RECITA A SOGGETTO**, di Luigi Pirandello. Adattamento di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Marco Rossi. Costumi di Gianluca Sbicca. Luci di Gianni Pollini. Con Luigi Lo Cascio, Francesco Colella, Francesca Ciocchetti, Elena Ghiaurov, Sandra Toffolatti, Massimo Verastro, Valentina Cardinali, Elisa Fedrizzi, Petra Valentini, Nicola Ciaffoni, Gil Giuliani, David Meden, Marouane Zotti, Ruggero Franceschini, Alessio Genchi. Prod. Piccolo Teatro di MILANO - Teatro d'Europa.

### IN TOURNÉE

Assistendo a *Questa sera si recita a soggetto* diretto da Federico Tiezzi, sorge spontanea una domanda: ma Pirandello ha ancora qualcosa da dirci? Un collega sostiene che ormai è da rottamare. Non sono d'accordo. Credo che buona parte dei temi sollevati dall'Agrigentino siano ancora di grande attualità e che, nella commedia in questione, la dissezione del rapporto tra regista, autore, attori e pubblico ponga questioni, *mutatis mutandis*, ancora interessanti.

Hinkfuss, rappresentante embrionale di quella che sarà la regia critica in Italia, è, con il suo dispotico atteggiamento, la "scomoda" novità nel modo di fare teatro alle soglie degli anni '30. Ma potrebbe anche allungare la sua ombra fino a oggi, fino alla crisi di quella regia critica, che ebbe i suoi campioni in Strehler, Ronconi e Castri. Il problema dunque non è l'anacronismo dei contenuti ma come metterli in scena, scrostandoli soprattutto da una lingua teatralmente inascoltabile, faticosa e respingente. Insomma, oggi Pirandello ha bisogno di un *dramaturg*, figura da noi purtroppo ancora indigesta, ma che in alcuni casi dovrebbe essere resa obbligatoria in sede di produzione.

Tiezzi (e con Lui Sandro Lombardi che cofirma l'adattamento) opta invece per un'operazione intellettualistica di pura, insopportabile filologia, andando addirittura a recuperare e a reinserire nel testo la novella *Leonora, addio!* - ovvero la storia di Mommina, innamorata del *Trovatore* di Verdi e tenuta prigioniera dalla gelosia del marito Rico Verri - da cui Pirandello trasse la pièce. Non pago, si autocita, facendo indossare agli attori le maschere da coccodrillo già esibite nel suo precedente *Non si sa come*, e si aggrappa a Wittgenstein per trattare Hinkfuss come un molesto scienziato che compone un trattato matematico sulla regia. Ha a disposizione un ottimo cast (Lo Cascio, Ciocchetti e Toffolatti i migliori), ma lo costringe a una recitazione che sarebbe sembrata vecchia anche a Pirandello e che cerca invano di alleggerire pigiando il pedale di un esasperato grottesco. Nulla da eccepire sull'eleganza dei costumi e delle scene, ma certo non può bastare a digerire un simile polpettone avvelenato. Ma che senso ha, oggi, un'operazione del genere? **Claudia Cannella**

*Questa sera si recita a soggetto* (foto: Attilio Marasco)

## REGIA DI RIFICI

## Un gioco al massacro crudele per un *Gabbiano* che sfida la tradizione

**IL GABBIANO**, di Anton Cechov. Adattamento e regia di Carmelo Rifici. Scene di Margherita Palli. Costumi di Margherita Baldoni. Luci di Jean Luc Chammonat. Musiche di Zeno Gabaglio. Con Fausto Russo Alesi, Maria Pilar Pérez Aspa, Giovanni Crippa, Ruggero Dondi, Mariangela Granelli, Igor Horvat, Emiliano Masala, Giorgia Senesi, Anahi Traversi, Antonio Ballerio Maspero. Prod. LuganoInScena, LUGANO - Lac-LUGANO Arte e cultura - Piccolo Teatro di MILANO-Teatro d'Europa - Teatro Sociale di BELLINZONA.

*Il gabbiano* oggi. Che fare? Dice ancora qualcosa a noi, distrattissimo pubblico bombardato da *Star Wars* e da *Quo vado?* A dare una risposta ci prova Carmelo Rifici, che con Cechov ha un'antica consuetudine, come regista e come pedagogo. Con grande gusto se ne infischia del passato. Tradizione stanislavskiana? Per carità. Astratto lirismo strehleriano? Idem con patate. Ronconi? Qualche reminiscenza. Intanto si prende come scenografa la ronconianissima Margherita Palli. Quattro teli rossi tirati dall'alto, che si alzano e si abbassano, si muovono, aprono e chiudono spazi immaginari, in più qualche praticabile e per il lago una cascata di funi tra cui svolazzano bianchi gabbiani. Fortissimo impatto visivo, essenziale, semplice, funzionale.

Rifici dice: Cechov è spietato con i suoi personaggi. Ha ragione. Tutti mediocri e contenti di esserlo. Tutti fasulli e incapaci di dirsi la verità. Tutti stanno male. Un gioco al massacro *à la* Cechov: leggero, garbato, ma non per questo meno crudele. Ecco perché Rifici vuole tutti gli attori sempre in scena: come se lo sguardo dell'altro rendesse più evidente l'incessante finzione, la complicata alchimia dei giochi, affettivi e non. Il quarto atto è il più astratto e il più difficile: i destini si compiono, chi si spezza, chi si eterna nella *routine*. Magnifico il gioco della tombola con le biglie che rotolano per la scena, meno riuscito il suono dei gabbiani fatto dagli attori seduti ai lati del palcoscenico durante il dialogo finale tra Kostja e Nina. Mi domando se ci fosse bisogno dell'omicidio finale, mentre Nina ripete il monologo del primo atto, scritto da Kostja. Uccide le proprie parole prima di uccidere se stesso.

Ottimo il lavoro con gli attori, tutti da premiare: a cominciare dai tre "veterani", Fausto Russo Alesi, un Trigorin finalmente volgare, torvo, indisponente; Giovanni Crippa, perfetto, svagato Dorn; Ruggero Dondi, magistrale Sorin. Una bella sorpresa Anahi Traversi, una Nina finalmente non trepida, ingenua, spaesata: qui è una ragazza ambiziosa, determinata, anche un po' goffa, dura, scontroso. Emiliano Masala è un Kostja nervoso, irritato, ogni tanto sopra le righe, così come Giorgia Senesi che è un'Arkadina decisa, energica, qua e là troppo esagitata. Bravi anche Horvat, la Aspa e la Granelli. **Fausto Malcovati**



una serata senza figli per verificare la stabilità del loro rapporto: in otto scene, a cui corrispondono otto momenti, sottolineati dal sottofondo musicale e dalle luci che variano per indicare lo scorrere delle ore, il tempo viene scandito, con ritmo, per scoprire rabbia, passione, rancore, ma in una sferzata di battute ironiche lanciate tra i due come in un combattimento sul ring, simboleggiato dal letto matrimoniale, in cui si svolge la scena. Rosario Lisma pensa un testo per sorridere sulla vita di coppia, accostandosi alle problematiche sia dal punto di vista femminile - di cui si mostra un abile conoscitore - sia dal punto di vista maschile: due mondi che appaiono ora opposti ora complementari nello scontro verbale a cui i due protagonisti si sfidano. Lui (Nicola Stravalaci) e lei (Debora Zuin) si incalzano l'un l'altro, senza esclusione di colpi, rimettendo in discussione ogni momento della loro relazione: ora attraverso una battuta, ora attraverso uno *sketch* comico, ora con un semplice battibecco, ora in modo violento e aggressivo, rivelano le tante facce della gioia, ma anche della difficoltà della convivenza che da ognuno viene vissuta in modo differente. Uno scontro di parole, ma anche di gesti, di azioni di sguardi penetranti ed eloquenti con un buon ritmo dato anche dall'attenta regia. *Albarosa Camaldo*

### Amore, lavoro e bullismo nei quartetti di Bartlett

**BULL**, di Mike Bartlett. Traduzione di Jacopo Gassmann. Regia e scene di Fabio Cherstich. Con Linda Gennari, Pietro Micci, Andrea Narsi, Alessandro Quattro. Prod. Teatro Franco Parenti, MILANO.

**COCK**, di Mike Bartlett. Traduzione di Noemi Abe. Regia di Silvio Peroni. Con Fabrizio Falco, Sara Putignano, Enrico Di Troia, Jacopo Venturiero. Prod. Pierfrancesco Pisani/Nidodiragno e Infinito srl, ROMA.

#### IN TOURNÉE

Un dittico dedicato a Mike Bartlett, drammaturgo inglese pluripremiato. E non stupisce. Perché *Cock* e *Bull* sono congegni perfetti come orologi. Scrittura essenziale, personaggi definiti, non c'è bisogno d'altro. Entrambi

- *Cock*, regia di Silvio Peroni, e *Bull*, diretto da Fabio Cherstich - vivono infatti su una scena vuota, un ring (reale per *Bull*, solo suggerito per *Cock*) dove si muovono quattro personaggi. Lo schema drammaturgico è simile: uno scontro a tre, dove il quarto fa da catalizzatore. I temi sono di quelli sui quali ci si gioca l'esistenza: la coppia, relazione primaria (*Cock*); il lavoro, attività vitale nella società occidentale (*Bull*). Bartlett, però, li osserva come uno scienziato, affonda senza pietà il bisturi nei gangli nervosi della società, nelle sue istituzioni portanti e le guarda scricchiolare. Cosa succede a una coppia consolidata quando uno dei due incontra un altro? E se poi la coppia è gay? E se poi il terzo incomodo è una donna? Il punto di vista si rovescia nei dubbi di John, sessualmente confuso, indeciso su tutto. La sua domanda se restare nella consolidata normalità di gay stretto in un rapporto asimmetrico, o abbracciare un'impervia e trasgressiva storia etero con W., che lo fa sentire un adulto responsabile, resta senza risposta. Curioso. Gli attori si incontrano in *match* serrati, intervallati dal loro allontanarsi e avvicinarsi lungo linee rette. Eccellenti Fabrizio Falco (John), Sara Putignano, Enrico di Troia (un assertivo maschio alfa della coppia) e Jacopo Venturiero, suo padre. E se *Cock* qualche sorriso lo strappa, *Bull* no. Qui Bartlett ci sbatte in faccia un mondo spietato e crudele, dove vige la legge del più forte. Tre colleghi, ufficio vendite in una grande azienda: aspettano il capo, uno di loro sarà licenziato e lo riconosci subito. Il debole, lo sfigato, quello che non viene dalle scuole giuste, che non ha gli addominali a tartaruga, vittima predestinata degli altri due che lo bullizzano con crudele determinazione. C'è una cattiveria senza speranza. Più chiaro di un saggio di socio-politica. La regia è nitida ed essenziale, gli attori tutti giusti nella propria funzione: si affrontano come topi in gabbia, i due forti (Linda Gennari, algida quanto basta e Pietro Micci, spietato bullo senz'anima) sbranano il più debole (Andrea Narsi), che li lascia fare perché forse, in realtà, vorrebbe essere come loro. Gli spettatori, addossati al quadrato della scena, li guardano e si guardano impotenti, in debito d'ossigeno. *Ilaria Angelone*

## Iacchetti e Covatta matti, ma con il cuore

**MATTI DA SLEGARE**, da *Elling & Kjell Bjarne* di Axel Hellstenius. Traduzione di Giovanna Paterniti. Adattamento e regia di Gioele Dix. Scene e costumi di Francesca Pedrotti. Luci di Carlo Signorini. Musiche di Ugo Gangheri. Con Giobbe Covatta, Enzo Iacchetti, Irene Serini, Gisella Szaniszló. Prod. Centro d'Arte Contemporanea Teatro Carcano, MILANO - Mismaonda, BOLOGNA.

### IN TOURNÉE

*Matti da slegare* è la storia di Giovanni (Giobbe Covatta) ed Elia (Enzo Iacchetti): compagni di stanza, appena dimessi da una struttura psichiatrica protetta, vengono sistemati in un appartamento, con la supervisione dell'assistente sociale Franci (Irene Serini). Elia, cresciuto senza un padre, viveva in simbiosi con la madre e, una volta morta lei, si trova incapace di badare a se stesso, mentre Giovanni, vittima di una madre alcolista e di un padre violento, è un omeone dai modi bruschi, ossessionato dal cibo e dal sesso che non ha mai provato, così, una volta indipendente, incita l'amico a trovare ragazze o spende molti soldi nelle *hot line*. I due costruiscono abitudini nuove nella casa che abitano per la prima volta da soli, ma imparano anche ad assumersi le proprie responsabilità. Capiscono cosa interessa loro veramente, e cosa li fa sentire bene, come la poesia per Elia e il sentirsi utile agli altri per Giovanni. Con ironia, ma anche con profonda malinconia, si accorgono che non sono solo loro ad avere problemi di relazione, ma anche la maggior parte delle persone. A Franci danno consigli su come comportarsi con il fidanzato e accolgono con loro Rita, ragazza madre, interpretata da Gisella Szaniszló, creando un nuovo equilibrio familiare. Tutti affrontano i loro fantasmi, grandi e piccoli, e scoprono come, insieme, sia più facile sconfiggere le piccole e grandi difficoltà della vita quotidiana. Un tema difficile da rendere in teatro come la malattia mentale, diviene facilmente fruibile dagli spettatori, senza pietismi e senza retorica e la coppia Iacchetti-Covatta rivela corde interpretative inaspettate. *Albarosa Camaldo*

## Se l'Europa collassa non resta che migrare

**SCUSATE SE NON SIAMO MORTI IN MARE**, di Emanuele Aldrovandi. Regia di Pablo Solari. Scene di Maddalena Oriani e Davide Signorini. Musiche di Alessandro Levrero. Con Luz Beatriz Lattanzi, Marcello Mocchi, Matthieu Pastore, Daniele Pitari. Prod. Ass. Centro Teatrale MaMiMò, MILANO.

Il punto di partenza è sempre quello. Idolatrato, avversato, scopiazzato, Harold Pinter è l'ispiratore nascosto di molta drammaturgia contemporanea. Non fa eccezione questo *Scusate se non siamo morti in mare*, finalista nel 2015 ai Premi Tondelli e Scenariò. Solo che - ed è il merito maggiore della pièce - il modello dell'inglese è applicato all'analisi di uno dei grandi problemi del nostro tempo: l'emigrazione. Prende corpo così una divagazione per mare e per terra dove pinteriana è la tensione che si respira, l'atmosfera claustrofobica nel barcone-container, il senso di sospensione in un viaggio del quale non s'intravede il senso, la destinazione. Ma diverso è il colore, quel mix di ironia e follia che scorre sotterraneo e che altrove, forse con maggiore efficacia, Emanuele Aldrovandi ha dimostrato di padroneggiare. A partire dalla premessa, un'Europa collassata, divenuta terra di emigranti; la caratterizzazione dei personaggi, lo scrittore-figlio di papà, lo scafista-corifeo che scende a commentare gli eventi, spesso anticipandoli, ma senza una sapienza da svelare. Perché morta, nel XXI secolo, è ogni ipotesi di verità e a chi cerca non resta che una collazione di citazioni da Wikipedia. Peccato, allora, per i luoghi comuni che ancora affiorano, le relazioni tra gli astanti, dal potenziale inesplorato. Per quel finale così consolatorio, affrettato e vagamente moralistico. E per quella messa in scena: pulita sì, ma accademica, adagiata sulla stanca successione dei quadri narrativi, senza una tensione nel ritmo, una reinvenzione linguistica capace di illustrare e - perché no - reinterpretare il senso della vicenda. Né si distinguono gli attori, ancora privi della necessaria esperienza per disegnare quel



### AL PICCOLO TEATRO

## Ammiccamenti e glamour patinato nel Racconto d'inverno di Donnellan

**WINTER'S TALE**, di William Shakespeare. Regia di Declan Donnellan. Scene di Nick Ormerod. Luci di Judith Greenwood. Musiche di Paddy Cunneen. Con Orlando James, Edward Sayer, Natalie Radmall-Quirke, Eleanor McLoughlin, Joy Richardson, Grace Andrews, Abubakar Salim, Ryan Donaldson, Chris Gordon, Peter Moreton, Sam McArdle, Joseph Black, Guy Hughes, Torn Cawte. Prod. Cheek by Jowl, LONDRA - Piccolo Teatro di MILANO e altri 4 partner internazionali.

Composto durante gli ultimi anni della carriera teatrale di Shakespeare, *Il racconto d'inverno* appartiene al gruppo dei cosiddetti *romances*, in cui la tragedia sfuma nella commedia, la serrata analisi dell'animo umano si disperde negli infiniti rivoli del fantastico. Così, un *play* che, apparentemente incentrato su un caso di gelosia patologica, rimanda esplicitamente alla tragedia di Otello, si tramuta ben presto in una sorta di fantasmagorico viaggio fra Sicilia e Boemia - ovviamente nomi reali per luoghi frutto di fertile immaginazione - coprendo un arco temporale di ben quindici anni e inserendo personaggi e situazioni assai varie: orsi affamati e pastori di buon cuore; sovrani autoritari e maghe pietose.

Un inno alla visionarietà e all'inverosimiglianza - suggellato da quel conclusivo, forse fin perturbante, prendere vita della statua dell'innocente Ermione - che Donnellan, soprattutto nella prima parte, traduce invece in una scena essenziale e quasi asettica - un parallelepipedo costruito con assi bianche che, aperto, suggerisce vari ambienti; e una serie di casse che, variamente disposte, costruiscono sgabelli ovvero piedistalli. Allo stesso modo, relazioni e sentimenti fra i vari personaggi - in abiti contemporanei - sono a tratti cristallizzati in pose formalmente simboliche. Proiezioni dei primi piani degli attori, poi, chiosano i frangenti più tragici ovvero topici e il ricorso al video risolve anche le situazioni scenicamente più insidiose, quali la comparsa del fatidico orso.

La seconda parte dello spettacolo cerca di scaldare quella precedente freddezza con le performance di Autolico, ladro-buffone che scorrazza in mezzo al pubblico e anima la festa dei pastori, in cui compaiono cellulari con i quali scattarsi *selfie* e coloratissime *mises* da discoteca. Ammiccamenti a luoghi comuni della contemporaneità che, oltre che incongruenti con l'impostazione in levare scelta dal regista, minano quell'aura di irrealtà che pervade il *play* e che, paradossalmente, ne esalta la discreta ma sottile capacità di introspezione dei personaggi. Sì, perché il fantastico è, per Shakespeare, un efficacissimo mezzo per cesellare fragilità e verità molto umane. Peccato che Donnellan non l'abbia voluto sfruttare: i suoi bravissimi e giovani attori ne sarebbero stati certamente all'altezza. **Laura Bevione**



REGIA DI DE CAPITANI

## Harper Regan: un bilancio esistenziale che diventa *thriller* dell'anima

**HARPER REGAN. DUE GIORNI NELLA VITA DI UNA DONNA**, di Simon Stephens. Traduzione di Lucio De Capitani. Regia di Elio De Capitani. Scene e costumi di Carlo Sala. Luci di Nando Frigerio. Musiche di Giuseppe Marzoli. Con Elena Russo Arman, Cristina Crippa, Camilla Semino Favro, Marco Bonadei, Cristian Giammarini, Francesco Acquaroli, Martin Chishimba. Prod. Teatro dell'Elfo, MILANO.

È la scommessa del momento. Brillanti e cinici quanto basta, i drammaturghi anglosassoni contemporanei sono il cavallo di battaglia della compagnia dell'Elfo. Il prescelto, questa volta, è Simon Stephens: spregiudicato, poco concede al *politically correct*. Così in *Harper Regan*, opera della maturità dove nulla è pacifico, i rapporti di lavoro tesi, la famiglia in procinto di esplodere e le persone perse nel *mare magno* della metropoli, senz'altro conforto che internet, l'alcool e qualche incontro erotico occasionale.

Un testo attuale, spigoloso, nel fondo nichilista che, tuttavia, mai scade nel grido, nell'escandescenza del *pulp*, preferendo adagiarsi su un mormorio - assolutamente antierico - che scorre sottopelle, s'annida nelle pieghe del discorso, aggira i silenzi, le reticenze, le vuote parole, debellando ogni rivalsa, ogni istanza di autenticità. E che De Capitani sceglie di raccontare col massimo dell'obiettività, svuotando la scena da ogni orpello, ogni facile divagazione - uno spazio bianco, minimale, ora salotto domestico, ora hotel, ora ospedale, tra Londra e Stockport, alla periferia di Manchester - per meglio vivisezionare, come un entomologo, le paure, le emozioni delle (piccole) creature che lì sono imprigionate. Senza pietismi. Senza finalità di sorta.

Ed ecco, allora, Harper Regan, la donna di mezza età che dà il titolo alla pièce, costretta dalla morte del padre e dal passato inconfessabile del marito a fare il bilancio dell'esistenza, così ben interpretata da Elena Russo Arman. Ecco la madre, un'intensa Cristina Crippa, dolente e alcolizzata. Ecco i giovani, che coi grandi condividono l'angoscia per una vita che non sanno dirigere: Camilla Semino Favro, la figlia *dark*, intelligente e ribelle; Marco Bonadei, il giornalista arrabbiato, razzista e cocainomane; Martin Chishimba, l'universitario che nessuno conosce. E poi Christian Giammarini, un marito silente, sconfitto; Francesco Acquaroli, il datore di lavoro ambiguo e perverso. La sintesi è uno spettacolo teso, vibrante, asciutto. Un *thriller* dell'anima - a tratti pinteriano - che tiene lì, col fiato sospeso, in attesa di una tragedia sempre annunciata ma che mai arriva perché i punti a capo van bene per una *soap*, non per la copia di una realtà dove niente è definitivo. Neppure il finale. **Roberto Rizzente**

Camilla Semino Favro ed Elena Russo Arman in *Harper Regan* (foto: Laila Pozzo)

sottobosco di intenzioni, speranze e paure di cui lo spettacolo pure avrebbe bisogno. Fatta eccezione per Matthieu Pastore, un convincente "mercante di uomini" che ha nel corpo, ormai, la forza eretica della rabbia, l'isteria e la passione dell'attore di talento, tutto da seguire. **Roberto Rizzente**

## Testori, se Oreste rifiuta l'assoluzione

**SDISORÉ**, di Giovanni Testori. Regia di Gigi Dall'Aglio. Musiche di Emanuele Nidi. Con Michele Maccagno. Prod. Riff Raff Teatro, MILANO - Teatro Stabile di GROSSETO.

IN TOURNÉE

Ci vuole coraggio ad affrontare la parola cruda di Giovanni Testori, il suo *pastiche* di latino e dialetto lombardo, il suo scendere in picchiata da alte vette poetiche ai più bassi dettagli corporei. E ne ha dimostrato Michele Maccagno scegliendo *SdisOrè*, versione brianzola dell'*Oresteia* che colloca le vicende di Argo nella comasca Inverigo. Dopo le prove di Franco Branciaroli (con la regia dello stesso Testori, nel 1991) e Ferdinando Bruni (regia di Francesco Frongia, 2003), adesso tocca a Maccagno incarnare tutti i personaggi maschili e femminili della saga e dare corpo all'ardua partitura verbale; lo accompagnano Gigi Dall'Aglio alla regia, forte delle riuscite esperienze testoriane con Arianna Scommegna, ed Emanuele Nidi, con musiche composte ed eseguite dal vivo. L'opera copre idealmente le vicende dell'intera trilogia eschilea, ma il cuore della composizione è da ricercarsi nelle *Eumenidi*, quando il tribunale guidato da Atena giudica l'assassinio di Clitemnestra: giustizia o truce matricidio? Qui si colloca lo scarto più profondamente testoriano della pièce (giustamente sottolineato nell'allestimento da un deciso cambio di registro): Oreste rifiuta l'assoluzione, suggello di un potere che egli non vuole riconoscere, impossibile lieto fine di cui percepisce tutta l'ipocrisia. Lo spettacolo non è di facile fruizione, e ci vuole concentrazione per seguire la «stragica azion orestaiata». Ma non mancano momenti di distensione e risa-

te, ed è anche farsesca e tragicomica la natura della pièce. In questo aspetto, oltre che nella virtuosistica performance attorale, risiede il principale merito dello spettacolo: nella capacità di restituire la contaminazione di registri, la patina allusiva, grottesca e costantemente metateatrale con la quale il mito viene rivisitato. Al centro dello spazio, una specchiera, quasi un camerino a porte aperte per i molti travestimenti dell'attore. A ricordarci che - proprio come accadeva nella *Trilogia degli Scarrozzanti* - ci troviamo di fronte a un rodato capocomico lombardo più che al personaggio di Oreste. E che spetta a noi interpretare e comprendere l'ennesima replica dell'*Oresteia*. **Maddalena Giovannelli**

## Le speranze infrante sulle sponde della Neva

**LE NOTTI BIANCHE**, da Fëdor Dostoevskij. Regia e adattamento di Lorenzo Loris. Scene di Daniela Giardinazzi. Costumi di Nicoletta Ceccolini. Luci di Alessandro Tinelli. Musiche di Simone Spreafico. Con Massimo Loreto, Camilla Pistorello, Matteo Principi. Prod. Teatro Out Off, MILANO.

Chi non ricorda Marcello Mastroianni, magnifico trentenne nel film di Visconti *Le notti bianche*? Attenzione, ci ricorda Loris: il testo di Dostoevskij ha come sottotitolo «memorie di un sognatore». Memorie, dunque, non storia in diretta. Il protagonista ricorda un episodio di gioventù, le sue quattro notti passate ad ascoltare i malinconici racconti dell'infelice Nasten'ka, che incontra per caso e che gli confida la sua storia: ha avuto una proposta di matrimonio da un bellissimo sconosciuto, sparito con la promessa di ricomparire un anno dopo. Ma l'anno è scaduto e di lui nessuna traccia. Nasten'ka attende nelle trasparenti notti pietroburghe e le sue speranze si affievoliscono. Tra i due, alla fine della quarta notte, nasce un amore: o meglio un bisogno estremo di consolazione della solitudine di due esistenze disperatamente bisognose d'affetto. Proprio in quell'istante ricompare il fidanzato, ormai inatteso. È la fine per il sognatore: ma gli attimi di felicità di quelle quattro notti non si cancellano. Lo-

ris, con una bella intuizione, decide di fare uno spettacolo sulla memoria. Affida la parte di protagonista a Massimo Loreto che di anni non ne ha trenta ma sessantacinque: un attore di una sensibilità e di una intelligenza rare nel nostro panorama teatrale. Il sognatore Loreto rivive la sua storia da vecchio: il rapporto tra lui che ricorda la storia e Nasten'ka che la vive (la brava, intensa, toccante Camilla Pistorello) acquista una dolcezza, una malinconia, un grazia che nessuno si aspetterebbe. Lo spettacolo è semplicissimo: una panchina, la balaustra di un ponte sul canale lungo il quale avvengono gli incontri, un fondale neutro, qualche nota musicale (con un po' di Rossini, visto che Nasten'ka ha visto a teatro *Il barbiere di Siviglia*). E due attori in perfetta sintonia. Per fare uno spettacolo di commovente intensità non c'è bisogno di altro. *Fausto Malcovati*

## Appuntamento con la Storia sul confine italo-sloveno

**ESODO - PENTATEUCO #2**, di Diego Runko, Chiara Boscaro, Marco Di Stefano. Drammaturgia di Chiara Boscaro. Regia di Marco Di Stefano. Musiche di Lorenzo Brufatto. Con Diego Runko. Prod. La Confraternita del Chianti e Associazione K., PESSANO CON BORNAGO (Mi) - Drama Italiano di FIUME - Teatro Nazionale Croato Ivan De Zajc, RIJEKA/FIUME (Croazia).

### IN TOURNÉE

Un Forrest Gump al confine italo-sloveno nei primi cinquant'anni del secolo scorso. Già nel 1954 il collettivo Wu Ming individuava la penisola balcanica come il cuore dell'Europa e dei fatti che l'hanno sconvolta. E, in effetti, per tutto il secolo, le vicende di questa parte di continente sono coincise con quelle del continente stesso, una sorta di metonimia della Storia. Lungo questo confine era segnata la linea che separava Oriente e Occidente, Ovest social-liberale ed Est Europa comunista. In questa terra, nel suo endemico poliglottismo, nella sua varietà umana e sempre in transizione è ambientato *Esodo*, secondo atto del progetto *Pentateuco* de La Confraternita del

Chianti. Il testo nasce da una scrittura di Diego Runko, vincitore del Concorso Nazionale di Drammaturgia Civile Giuseppe Bertolucci. La vicenda è quella di un adolescente che la vita costringe di colpo all'età adulta con l'arrivo della guerra, attraverso *flash back* e *fast forward* e un intreccio di personaggi che parlano tutte le lingue di confine. Il codice oscilla fra ironia e dramma, e anzi, proprio come nel caso del personaggio del celebre film, che si trova a sua insaputa nei luoghi in cui la Storia incrocia le storie della gente qualunque, il protagonista racconta tutto con l'incantata inconsapevolezza dell'osservatore ingenuo, passando dalle foibe alla guerra, da Tito ad Alida Valli. Intelligente la regia di Di Stefano che opta per un minimalismo che esalta le vicende del testo e la vena ispirata di Runko, cui la Boscaro affida un testo con caratteristiche spiccate di teatralità. Un lavoro sulla migrazione, come tutto il progetto *Esodo*, ma anche un pensiero su una sorta di narrazione 2.0. E questo risultato, concettualmente assai interessante e politico, è un esito non banale, e forse fra gli obiettivi non dichiarati ma più alti di tutto il progetto. *Renzo Francabandera*

## Una sfida muta alla nera signora

**SULLA MORTE, SENZA ESAGERARE**, ideazione e regia di Riccardo Pippa. Di e con Claudia Caldarano, Giovanni Longhin, Andrea Panigatti, Sandro Pivotti, Matteo Vitanza. Scene, maschere e costumi di Ilaria Ariemme. Luci di Giuliano Bottacin. Prod. Teatro dei Gordi e Tieffe Teatro, MILANO.

*And death shall have no dominion*. E la morte non avrà più dominio, come scriveva Dylan Thomas. Al limite un ruolo da contabile. Vestita come un impiegato, annoiata come un impiegato. Manco una macchinetta del caffè dove sudar fuori la frustrazione. Questo l'immaginario dei Gordi, che nel titolo omaggiano una (bellissima) poesia della Szymborska. I versi scorrono alle spalle degli attori, un po' buttati lì nella forma, più centrati in una sostanza ironica e delicatissima nel mettere alla berlina una morte che «

nessuno può sottrarre il tempo raggiunto». Lavoro breve, già vincitore del Premio Scintille, dove si sacrificano la parola e i volti, nascosti dietro alle maschere. Scelta radicale. E felicissima. Che amplifica l'espressività e la forza del gesto. Mosaico di *sketch* e di personaggi esemplari che, uno alla volta, si ritrovano davanti un grigio ragionier Filini: a destra si vive, a sinistra si muore. A percorrere quei pochi metri un suicida (o forse no), un ragazzo in auto, un vecchio, una mamma. Cose così. Non è uno spettacolo perfetto. Ma è intelligente. E raggiunge momenti di vera poesia: la donna incinta, i due anziani, perfino la rabbia muta e rassegnata del soldato. Merito degli interpreti e di un progetto brillante, per idee e ispirazione. Dove si accompagna lo spettatore nell'emozione senza eccedere nella malizia, lasciando "parlare" gli episodi. Tema delicato d'altronde, si presta alle proiezioni individuali nonostante lo spirito comico. Uno dei problemi è chiaramente la ripetitività dello schema, che si tenta di spezzare attraverso altalenanti *escamotage* drammaturgici e scenici, lavorando sulla spazialità. Così come rimane l'impressione che una tecnica più precisa accompagnerebbe con maggior solidità lo spettacolo. Ma la costruzione modulare si presta ai ritocchi. E *Sulla morte, senza esagerare* può essere un punto di svolta per i Gordi. Magari indicando la via per un'omogeneità poetica fino a oggi tentennante. Oppure aprendo alla compagnia il mercato internazionale. Questa sì un'occasione che non andrebbe sprecata. *Diego Vincenti*

## Il vano desiderio di vivere un'altra vita

**VANIA**, da Cechov. Ideazione e regia di Stefano Cordella. Drammaturgia collettiva della Compagnia. Scene a costumi di Stefania Coretti e Maria Barbara De Marco. Luci di Christian Laface. Con Francesca Gemma, Vanessa Korn, Umberto Terruso, Fabio Zulli. Prod. Oyes, MILANO.

Un bell'esempio di cosa si possa fare con Cechov è il lavoro fatto dalla compagnia Oyes, vincitrice con questo spettacolo del Premio "Giovani realtà del teatro 2015". Un lavoro collettivo, coordinato dal regista Stefano Cordella, a cui ha partecipato tutta la compagnia. Hanno preso *Zio Vanja*, lo hanno ambientato in una cittadina di provincia italiana non meglio identificata, hanno tolto di mezzo il professore, che è agonizzante in una stanza accanto e di cui si sente come basso continuo per tutto lo spettacolo il rantolo dovuto al respiratore artificiale, e hanno reinventato i quattro destini di Vanja, della nipote Sonja, della moglie del professore Elena e del dottor Astrov: vivono oggi, si vestono come ci si veste oggi, parlano come si parla oggi, sono inquieti come si è inquieti oggi, falliscono come si fallisce oggi. Hanno conservata intatta una sola scena: quella del quarto atto in cui Vanja e Astrov si confrontano, constata il disastro delle loro vite con una lucidità, un'accettazione che non ha tempo. Sì, si dicono, non abbiamo concluso niente. Così è. C'è rimedio? No, è



Sulla morte, senza esagerare

## SHAMMAH ALLA REGIA

## Un Timi uno e trino travolge Ibsen e la sua *Casa*

**UNA CASA DI BAMBOLA**, di Henrik Ibsen. Traduzione, adattamento e regia di Andrée Ruth Shammah. Scene di Gian Maurizio Fercioni. Costumi di Fabio Zambenardi. Luci di Gigi Saccomandi. Musiche di Michele Tadini. Con Filippo Timi, Marina Rocco, Mariella Valentini, Andrea Soffiantini, Marco De Bella, Angelica Gavinelli, Elena Orsini, Paola Senatore. Prod. Teatro Franco Parenti, MILANO - Fondazione Teatro della Toscana, FIRENZE.

## IN TOURNÉE



Uno e trino. Onnipotente Timi. Tanto da cambiare Ibsen, rubare la scena a quella ribelle di Nora, occupare la locandina. Dove nei panni di Torvald appare disperato e solo. In un ribaltamento di prospettiva che sfiora la misoginia. Revisionismi. A rincorrere l'idea base del progetto: inquadrare l'attore umbro in un classico guidato dalla Shammah. Nel tentativo da una parte di limitarne l'anarchica esuberanza, dall'altra di focalizzarsi sul suo talento, grazie al virtuosismo di

interpretare i tre ruoli maschili. E già ci si può immaginare forzature narrative ed *escamotage* scenici per rendere il tutto plausibile, mentre Timi passa da un personaggio all'altro con un cambio d'abito, un tono di voce. La storia è nota. La capricciosa Nora è sposata con l'avvocato Torvald, che confonde l'amore con i vezzeggiativi. Il suo tran tran borghese è agitato da Krogstad, uomo ambiguo che la ricatta per un vecchio debito, minacciando uno scandalo. Si risolve tutto in nulla, ma Nora scopre di aver sposato un meschino e decide di abbandonare lui e i figlioli per andare a riflettere. Per questo viene considerata una proto-ribelle. Ambigua certo, ma ribelle. Qui interpretata in maniera fragile (ma dignitosa) dalla biondissima Marina Rocco. E non dispiace nemmeno la solidità della Valentini.

Molto più fragile invece un Timi che non sembra a proprio agio con nessun ruolo se non con se stesso. E infatti l'ego prorompe improvviso, con un ammiccamento al pubblico, un sorriso, una parola di troppo. È la natura istintiva, impossibile da domare come il braccio del Dottor Stranamore. Quel carisma enorme in bilico fra il grande attore e il seduttore seriale. Che fa crollare in un batter di ciglia il castello di carte della Shammah. La cui regia riesce solo a frustrare se stessa e il suo prediletto. L'iniziale sensibilità filologica a Ibsen, si trasforma così in un allegro *carillon* di macchiette perfettamente illuminate e accolte in una scena tiepida e borghese. Puntando forte sulle (presunte) atmosfere *thriller* del testo. E sulle caratterizzazioni. Tanto da sfiorare l'imbarazzo quando la si butta nuovamente in caciara durante il faccia a faccia conclusivo. Peccato. Le potenzialità erano notevoli. La sensazione quella di un'occasione persa. **Diego Vincenti**

tardi. Allora? Che possiamo ancora fare? Non serve la morfina (o la coca, o Lsd, o l'ecstasy) che Vanja ha portato via dalla valigetta-pronto soccorso di Astrov. Lo sanno tutti e due, lo sappiamo anche noi. Ma noi, come loro, siamo ancora tentati dalla fiala o dalla dose. Le quattro vite degli attori di Oyes (tutti bravi, originali, intensi, insoliti, da Francesca Gemma, una Sonia spassosa, aggressiva, a Umberto Terruso, Doc cioè Astrov, da Vanessa Korn, disinvolta Elena, al divertente Fabio Zulli, Ivan) sono curiose varianti di quelle cechoviane, ma hanno lo stesso sottofondo: voler vivere un'altra vita e non riuscirci. E anche il finale, in cui Sonia e Ivan si ritrovano a ripetere la stessa *routine* di sempre, è cechoviano, anche se rovesciato, senza invocazione alle stelle e a un al di là che consolava comunque poco anche cent'anni fa. *Fausto Malcovati*

### Frammenti della vita di un ex postino

**CON TANTO AMORE, MARIO**, di e con Paola Tintinelli. Prod. Compagnia AstorriTintinelli, MILANO.

## IN TOURNÉE

«Ogni suono e ogni cosa hanno il proprio silenzio, come sulle alture a mezzogiorno c'è un silenzio dei galli, un silenzio dell'accetta, un silenzio dei grilli»: nelle note *flâneur* di Walter Benjamin echeggiano i proteiformi silenzi pieni di voci di questo minuscolo, prezioso allestimento, nel quale un'attrice esile e potente evoca per surreali frammenti la giornata-vita di un ex postino. *Con tanto amore, Mario* è costituito dalla giustapposizione paratattica di azioni propriamente elementari: sollevare, spostare, spingere, ascoltare, giocare, mangiare, guardare, gettare, raccogliere, stare. Una serie di gesti feriali ed evanescenti che, grazie alla precisione e alla densità di questa artista minuta e possente, assumono la forza dell'oggettività, finanche dell'universalità: nella sperduta espressività del personaggio incarnato da Paola Tintinelli risuonano un essere soli al mondo e un senso di orfananza che rendono chi guarda l'unico e il primo spettatore. Scevra da ogni deriva sbrigativamente nichilista, una figura muta e malinconica in pantalo-

ni da uomo, camicia chiara, bretelle e cravatta allestisce e abita con mal dissimulata goffaggine una scena-cassa-ufficio, incarnando e rilanciando la dialettica fra diverse polarità: maschile e femminile (come non pensare all'androgina Claude Cahun), costruzione e distruzione, ordine e disordine, ilarità e mestizia. Con esibita noncuranza, lo spettacolo propone una destrutturazione "dall'interno" della forma-dramma: nell'apparente rispetto dei suoi statuti (plot, personaggio, set), passa «dal dramma-della-vita al dramma-nella-vita». *Con tanto amore, Mario* non presenta, infatti, grandi azioni organiche, giornate fatali o vicende memorabili, ma una desolata condizione che copre l'intera esistenza. A sigillo della vicenda umana di questo anonimo protagonista "senza qualità" è esposta per intero, a mo' di didascalia, l'omonima canzone di Enzo Jannacci: «Mario, non ti resta che l'amore. Mario, non ti resta che ascoltare». *Chapeau. Michele Pascarella*

### Mai dire *knock-out*

**COMBATTENTI**, di Renato Gabrielli. Regia di Paola Manfredi. Con Lilli Valcepina e Giorgio Branca. Prod. Teatro Periferico, CASSANO VALCUVIA (Va).

Schivare i colpi, se possibile. E quando si viene messi a terra, rialzarsi a ogni costo: ecco il segreto per essere dei vincenti sul ring e nella vita. Spinto da questa convinzione un uomo di mezza età (Giorgio Branca), pubblicitario perplesso e dubitante, si avvicina a una disorganizzata palestra di pugilato. L'incontro/scontro con la direttrice, una ex campionessa poco incline alle mediazioni (Lilli Valcepina), cambierà sensibilmente la vita di entrambi. Il drammaturgo Renato Gabrielli si accosta al mondo del pugilato stornando stereotipi e mitologie, raccontando le goffaggini dell'uomo più che le sue gesta sportive: le debolezze - sul palcoscenico ma non solo - possono essere più interessanti dei trionfi. Il risultato è un testo ironico e ricco di grazia, lontano dall'immaginario eroico di *Million Dollar Baby* e più vicino a certa buona commedia americana. I rapidi dialoghi si inscrivono a pieno titolo nella società della comunicazione virtuale (nella vicenda hanno un ruolo chiave i *social*

*network* e le visualizzazioni virali di youtube), ma il lessico riesce a non lasciarsene fagocitare. Paola Manfredi, dalla sua, costruisce la regia come un preciso meccanismo di ritmi, intenzioni e volumi, dove nulla è lasciato al caso e la naturalezza è solo apparente: sul ring della scena i due combattenti si sfidano colpo su colpo, misurando la reciproca resilienza agli urti. Come accade davanti alle storie ben raccontate si sorride e si riflette: su quanto contraddittorio e buffo sappia dimostrarsi l'essere umano, su quale meravigliosa sfida sia adattarsi e cambiare, su quanto possa essere utile, talvolta, una sconfitta. Ma *Combattenti* tesse anche un sottile gioco di rimandi, nascosti l'uno nell'altro come scatole cinesi: dentro i meccanismi dello sport possiamo intravedere quelli affini del teatro e, dentro entrambi, quelli misteriosi della vita. *Maddalena Giovannelli*

## WS, dal sole di Sicilia alle brume di Stratford

**SUGNU O NON SUGNU. Una notte insonne in casa Shakespeare, di Francesca Vitale. Regia di Nicola Alberto Orofino. Scene di Carmelo Lombardo. Costumi di Rosy Bellomia. Con Francesca Vitale, Francesco Foti, Francesco Bernava. Prod. Associazione La Memoria del Teatro, MILANO-CATANIA.**

Molte fantasie ruotano intorno alla reale identità di William Shakespeare, essendosi tramandate poche notizie su parte della sua vita. E allora, chi dice fosse un prestanome di Francis Bacon, chi di Ben Johnson. Ma c'è anche un'altra suggestiva ipotesi: William era in realtà Michelangelo Florio, profugo siciliano, approdato sull'isola albionica e ivi insediatosi per rifarsi una vita con il nome di sua madre, Guglielma Crollanza, che, tradotto nella lingua di Stratford, diventa William Shakespeare. Sposa questa versione della leggenda lo spettacolo costruito da Francesca Vitale, anche in scena nei panni di Anne Hathaway, moglie di William, donna di notevole spirito e sua paziente musa, cui l'autrice-attrice dona arguzia e presenza scenica. I coniugi Shakespeare sono sorpresi al principio della notte nella loro casa di Stratford, dove William, ritiratosi dalle scene, si ostina a coltivare con scarsissimo successo

gelsomini e zagare. Tra citazioni dal *corpus* shakespeariano e incursioni nella sicilianità di William (un Francesco Foti capace di "gigioneggiare" con molto garbo), il testo è un *divertissement* giocoso, dove si intrecciano più finzioni. Ciò che, a voler essere pignoli, richiederebbe una messa a punto è il motore drammaturgico: chi sono esattamente i due personaggi in scena? Realmente Anne e William? Due attori chiamati a interpretare "la leggenda" (come suggerisce la presenza di Francesco Bernava, che interviene dal pubblico indovinando tutte le opere citate, tirato poi in scena per vestire i panni di Bacon)? E perché restano insonni, rievocando i dialoghi fra i personaggi dei drammi? Precisare la situazione gioverebbe alla coerenza dello spettacolo senza nulla togliere alla sua giocosa lievità. *Ilaria Angelone*

## Branciaroli vs Beckett perde la (di)partita

**DIPARTITA FINALE, scritto e diretto da Franco Branciaroli. Scene di Margherita Palli. Luci di Gigi Saccomandi. Con Gianrico Tedeschi, Ugo Pagliai, Maurizio Donadoni, Franco Branciaroli, Sebastiano Bottari. Prod. CTB/ Teatro Stabile di BRESCIA - Teatro degli Incamminati, MILANO.**

### IN TOURNÉE

Basta osservare la scenografia per capire senso e limiti di *Dipartita finale*: un letto, una branda, una bici arrugginita, pneumatici, un carrello, bidoni, materassi ammuffiti, assi di legno e un tubo usato come cannocchiale, una bombetta per raccogliere feci, un alberello scheletrico, ricordo appassito di quello già secco quando ancora si credeva nell'arrivo di Godot. Il senso: Hamm e Clov (qui Pol e Pot) e Mr. Krapp (Supino) sono sopravvissuti e se ne stanno, in questa baraccopoli fetente, assieme alla Morte che - stanca d'attendere una fine che non viene (causa l'eterno rimando beckettiano) - entra in scena e s'adagia, ormai stremata, ad attendere il trapasso. Il limite: Branciaroli - autore, regista, oltretutto interprete - degrada la prosa dell'irlandese, sottraendogli le vertigini metafisiche e poetiche, e dunque la capacità di parlare della condizione universale degli uomini, facendo dei

*clochard* solo residui anchilosati, anziani che non sono deceduti ancora. Così costruisce una prima parte confusamente citazionale (*Finale di partita, Giorni felici, L'ultimo nastro di Krapp, Aspettando Godot*), giocata a due (la coppia Pol e Pot, composta da Ugo Pagliai e Gianrico Tedeschi), mentre - nella seconda - non s'inventa di meglio che rendere Krapp/Supino e la Morte due macchiette, caratterizzando il primo alla maniera di Funari (Maurizio Donadoni, col romanesco di borgata) e la seconda come Totò (Branciaroli gigioneggia col napoletano da rivista). *Gags*, fraintendimenti, mini-*sketch* da cabaret non salvano l'opera dalla sua inconsistenza drammaturgica né la salva il mestiere attoriale della compagnia, nella quale si distingue il solo Tedeschi, i cui occhi progressivamente arrossatisi - durante lo svolgimento della recita - diventano l'unico segno in grado davvero di raccontare la (meravigliosa e inevitabile) ostinazione a vivere, a dispetto del tempo ch'è passato. Costruite per accumulo le scene di Margherita Palli; sono inincidenti le luci di Gigi Saccomandi. *Alessandro Toppi*

## Il riscatto di Ghertrude, consapevole donna d'oggi

**GHERTRUDE. LA MAMMA DI A., di Davide Rondoni. Regia di Filippo Renda. Con Laura Piazza. Prod. Centro Teatrale Bresciano, BRESCIA.**

### IN TOURNÉE

Ha parole come «il rapper di Harlem» o «chat» e uno slang da cybernauta questa madre di Amleto allo specchio (dall'altra parte noi spettatori), nel

tentativo di riconsegnarsi a una storia che la vittimizza. Parole inserite in una drammaturgia che rifà il verso al ricamo scespiriano e s'imbeve di freschezza contemporanea. La parola forza d'urto, inevitabilmente, d'uno spettacolo con attrice sola in scena, Laura Piazza, a incarnare sembianze e interiorità, scaltrezze e pentimenti, trasgressioni e nudità di donna, Ghertrude, archetipo di avidità e perversione. Archetipo del personaggio teatrale, madre di Amleto. È proprio il punto di vista del personaggio secondario, il meccanismo di ideazione e messinscena di questo spettacolo. Dissossare un'opera come *Amleto*, caposaldo del teatro di tutti i tempi, e focalizzare su una figura originariamente utilizzata per esplicitare un sentimento (negativo in questo caso), una cattiva abitudine umana. Amplificare il pretesto. E rendere così universale il punto di vista d'una donna, emblema di attaccamento al potere (e al sesso), ma comunque una donna. Con le sue ragioni e mille motivi per cui proiettarsi in lei, nelle sue trasgressioni come nei suoi ideali più puri. Piacevoli le architetture scenografiche imponenti e funzionali (una struttura prospettica fa da fondale, tettoia, *screen* per proiezioni, dando profondità e luogo alla scena), gustose le tinte vagamente pop (uso di feticci in scena e luci edulcorate) ma al contempo *retro* per estetica e cifra recitativa: qua e là paludato, ma dall'accesso taglio gergale e schietto. Superba Laura Piazza, giovane e determinata attrice, così a suo agio e padrona dei mezzi da ammaliare. Guidata da una regia che osa qualche licenza di troppo ma le confeziona uno spazio d'azione in cui definire il proprio territorio di conquista. *Emilio Nigro*



*Dipartita finale (foto: Umberto Favretto)*



## TEATRO DI FIGURA

## Trilogia sulla città di Mestre, gli oggetti di Brunello raccontano

**TRILOGIA SOPRA LA CITTÀ: *Vite senza fine*, *Teste calde*, *Lumi dall'alto***, di Gigio Brunello e Gyula Molnar. Scene e sculture di Gigio Brunello. Scenofonia di Lorenzo Brutti. Musiche di Gigio e Rosa Brunello. Con Gigio Brunello. Prod. Compagnia Brunello/Molnar, Mestre (Ve). IF FESTIVAL, MILANO.

## IN TOURNÉE

È dedicata a Mestre la *Trilogia sopra la città* di Gigio Brunello e Gyula Molnar. Alla città e alla sua storia. Con Brunello la baracca del burattinaio si apre, diventa una scena orizzontale sulla quale agiscono statue di legno di piccole dimensioni da lui stesso scolpite, oggetti che non vengono animati, dunque, ma messi in vita dalle storie stesse, con lo spettatore chiamato a coprire, grazie all'immaginazione, la distanza tra le parole e la realtà rappresentata.

E ci si sente un po' come di fronte a un presepe, non fosse per l'ironia, per le storie laiche e troppo umane che fanno somigliare Brunello, più che a un officiante, a un folletto bambino capace di vedere l'invisibile e di far vivere di emozioni gli oggetti con cui gioca costruendo le sue storie. Che si tratti di quella più lontana (il 1848 di *Teste calde*) o della piccola storia operaia del Villaggio San Marco di *Vite senza fine*, o della storia di Kira "nuova italiana" di *Lumi dall'alto*, arrivata in Veneto in gommone dall'Albania, ciò che meraviglia è la grazia, la poesia fatta di minuzie, i meccanismi semplici e un po' *naïf* con cui Brunello sposta le scene o crea effetti a vista per i quali certo sarebbe utile poter stare più vicini, più raccolti.

Delizioso *Vite senza fine* che ha per protagonista una comunità operaia dove le storie dei singoli si intrecciano a quelle collettive, dalla moglie fedifraga all'operaio appassionato d'idraulica che vuole sollevare l'acqua dal fiume alla terra. Un'Italia piccola e operosa, dove ancora si pensava di poter cambiare il mondo con la sapienza delle proprie mani e non ci si stupisce se sotto alla chiesa, anziché la cripta con le reliquie, c'è un'officina dove un gruppo di operai in tuta blu aggiusta qualsiasi cosa. Meno riuscito, forse per la materia narrata, *Teste calde*, con un 1848 visto dal microscopio di due episodi, la morte del poeta Poerio e la liberazione di alcuni giovani patrioti da Belfredo. Più poetico ancora *Lumi dall'alto*, storia di amore e di riscatto di Kira e Ginko, giovanissimi emigranti albanesi innamorati pazzi e capaci di trionfare sulle avversità, la povertà, la marginalità. Su quel palcoscenico in miniatura c'è tutto, lo scontro di classe, la religione, il desiderio di libertà, di riscatto, in una parola la speranza, che è quello che ancora ci aspettiamo dall'arte. **Ilaria Angelone**

## La storia della fisica alla prova della scena

**IL PRINCIPIO DELL'INCERTEZZA**, di Andrea Brunello. Regia di Andrea Brunello e Michela Marelli. Luci di Andrea Lucchi. Musiche di Enrico Merlin. Con Andrea Brunello ed Enrico Merlin. Prod. Arditodesio, TRENTO - Jet Propulsion Theatre, MILANO.

## IN TOURNÉE

Non sviluppa in fondo le premesse narrative. Quel segreto nascosto nella storia e la vita del professore che a poco a poco, come in una qualsiasi «lezione cechoviana del tabacco», affiora. L'intenzione didattica, stimolare la curiosità dello spettatore di fronte alla "meraviglia" della Natura, è fin troppo scoperta. Detta, più che evocata. Pure, *Il principio dell'incertezza*, tappa seconda del più ampio progetto Jet Propulsion Theatre sul racconto scientifico, attivo dal 2012, è uno spettacolo che funziona. Perché questo paradosso? Perché Andrea Brunello, anima dell'iniziativa, è uno che trascina. Conosce la meccanica quantistica - è un fisico teorico, con tanto di Phd - e, più ancora, la sa comunicare. È animato da una passione che basta a rendere il senso della necessità, vincolando lo spettacolo a un'onestà, una genuinità di fondo, un'urgenza che non è frequente riscontrare in teatro. In aggiunta, è anche ispirato quanto basta per innestare la "fredda" teoria su di un apparato psicologico di indubbio interesse, il punto di vista di un personaggio anche grottesco, goffo se vogliamo, che ci suscita simpatia. Di più, empatia. Se poi al tutto aggiungiamo l'estro del chitarrista Merlin, a partire dalle meditazioni su Beethoven, il can can seducente delle luci, i disegni, e una materia che presta il fianco al mistero, capiremo come questo è uno spettacolo che fa presa. Trasforma i riferimenti a Richard Feynman, gli esperimenti che hanno fatto la storia della fisica (la doppia fenditura, il gatto di Schrödinger), la teoria degli universi paralleli di Hugh Everett III, in un gioco a tutto tondo, fatto di tensioni, accensioni - conflitti, anche - e improvvisi ritorni. Con una verità di fondo: non è, quello in cui viviamo, un mondo chiuso, in tutto comprensibile, ma imprevedibile, a tratti oscuro. Dove la verità è sempre di là da venire. Come nella vita. **Roberto Rizzente**

## Se Amleto è una domanda con molte risposte

**AMLETO?**, di Macelleria Ettore. Testo e regia di Carmen Giordano. Luci di Alice Colla. Con Maura Pettorruso e Stefano Pietro Detassis. Prod. TRENTO Spettacoli.

## IN TOURNÉE

Luci, ombre, buio. Lunghi silenzi, rumori nell'oscurità. Un "fermo immagine" all'insegna della riflessione e parole che rielaborano monologhi. Azioni che tentano di rendere vive le parole. Dualismi che si esprimono in contrasti visivi sul palcoscenico e in altre contrapposizioni verbali. Un Amleto che prende forma, drammi reali e da allestire, due attori che cercano Amleto e Ofelia, insieme a se stessi, e personaggi che da sempre ricercano il proprio io. *Amleto?* di Macelleria Ettore è tutto questo: un insieme di sensazioni, di contrasti, di ricerche, dubbi e domande, che quel punto interrogativo del titolo non fa che sottolineare ulteriormente. Quel dualismo eterno, che Shakespeare ha magistralmente sintetizzato nella sua opera, quella ricerca di sintesi tra essenza e straniamento, tra vero e falso, tra il riflettere e l'agire, viene evocata, immaginata, sostanziata in brevi azioni e dialoghi, nella pièce di Carmen Giordano: una destrutturazione che fa parte della poetica della compagnia, una scomposizione che lascia, come di consueto, allo spettatore il compito di attuare un "montaggio nella propria testa". Scomporre e lanciare domande, suggestioni, impressioni: attraverso l'uso sapiente delle luci (e del buio, naturalmente) e la forza scenica dei due interpreti, Maura Pettorruso e Stefano Pietro Detassis, che diventano corpi capaci di meditare angosce e misteri dell'anima. Innovazioni interessanti, qualche colpo a effetto, per uno spettacolo in cui la ricerca - pur se, a volte, corre il rischio di perdersi e di non enfatizzare alcuni spunti inflessivi o di utilizzare idee meno incisive (come «l'elenco dei cadaveri») - è densa di elementi inediti, stilisticamente intensa, ricca di interazioni stimolanti tra gli inesauribili percorsi intellettivi forniti da Shakespeare. **Paola Abenavoli**

## Come rifarsi una vita se rimani nudo e crudo

**NUDI E CRUDI**, di Alan Bennett. Traduzione e adattamento di Edoardo Erba. Regia di Serena Sinigaglia. Scene di Maria Spazzi. Costumi di Erika Carretta. Musiche di Sandra Zoccolan. Con Maria Amelia Monti, Paolo Calabresi e Nicola Sorrenti. Prod. a. Artisti Associati, UDINE.

### IN TOURNÉE

«Ci hanno rapinati» esclama la signora Ransome, scoprendo l'appartamento vuoto. «Svaligiati» corregge il marito. «Si rapinano le banche. Le case si svaligliano». Il signor Ransome la sa lunga. È un avvocato. Inglese. *Nudi e crudi*. Così si ritrovano i signori Ransome in un racconto del 1996 di Alan Bennett. O meglio, solo con i vestiti che hanno addosso (il titolo originale è *The Clothes They Stood Up In*). Tornano da una serata a teatro, dove hanno assistito al *Così fan tutte*, e trovano l'appartamento spoglio. I ladri si sono portati via tutto. Proprio tutto. Anche le prese elettriche e la carta igienica. Che fare? Abbattersi, piangere sullo stereo rubato, attaccarsi al telefono per avvisare assicurazione e polizia? Oppure accorgersi, appena passato lo *shock*, che quei ladri provvidenziali potrebbero dare una svolta alla vita, francamente noiosa e convenzionale, del signor e della signora Ransome? Va lasciato al lettore il piacere di arrivare fino in fondo alle 90 veloci pagine del libro. Agli spettatori teatrali invece si consiglia vivamente la nuova versione italiana di *Nudi e crudi*. La locandina è già una garanzia. Traduzione e adattamento di Erba, regia di Sinigaglia, e due ore di spettacolo che sono divertimento assicurato, luminoso, mai banale, *british* ma raccomandabile anche a chi è abi-



tuato ai comici italiani. Non è un testo comico, questo di Bennett, è alto umorismo. Cucite quasi addosso, nude e crude appunto, le parti dei due protagonisti. Incarnata da Maria Amelia Monti, Mrs Ransome è una donnina *middle class*, mentalità aperta e vita schiacciata dal marito, l'avvocato Ransome, di Paolo Calabresi, che ha la stoffa dei conservatori avari di sé e dei propri affetti. Lei arieggia certe donne inventate da Franca Valeri. Lui ricorda i borghesi piccoli piccoli di Aroldo Tieri. Le antiche punture di spillo di coppia di Paolo Stoppa e Rina Morelli sono un'eco che resta nell'aria, almeno per quelli che hanno superato la cinquantina. Il giovane e duttile Nicola Sorrenti fa la spola tra i due coniugi, impegnato negli altri personaggi che il racconto comporta. Allestimento essenziale, con sorprese che non si dimenticano. Un flusso di battute, fredde, risate. E tanto Mozart nelle orecchie. Delizioso. *Roberto Canziani*

## Una coppia, una tragedia e la globalizzazione

**TRE ALBERGHI**, di Jon Robin Baitz. Traduzione di Masolino D'Amico. Regia di Serena Sinigaglia. Scene di Maria Spazzi. Con Francesco Migliaccio e Maria Grazia Plos. Prod. Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia, TRIESTE.

### IN TOURNÉE

Una *suite* in un albergo di Tangeri, Marocco. Un capanno di lusso sulla spiaggia di St. Thomas, Isole Vergini. Una stanza qualsiasi all'Hotel Principal di Oaxaca, Messico. Sono le *location* in cui lo scrittore e sceneggiatore californiano Jon Robin Baitz ha ambientato il suo testo *Tre alberghi*, scritto nel 1993. Il turismo non c'entra. C'entrano gli affari. E le logiche del mercato globalizzato.

### STABILE DI BOLZANO

## Paolo Rossi come Molière capocomico sull'orlo di una crisi di nervi

**MOLIÈRE: LA RECITA DI VERSAILLES**, di Stefano Massini, Paolo Rossi, Giampiero Solari. Regia di Giampiero Solari. Scene e costumi di Elisabetta Gabbioneta. Luci di Gigi Saccomandi. Musiche di Gianmaria Testa. Con Paolo Rossi, Lucia Vasini, Fulvio Falzarano, Mario Sala, Emanuele Dell'Aquila, Alex Orciani, Stefano Bembi, Mariaberta Blasko, Riccardo Zini, Irene Villa, Karoline Comarella, Paolo Grossi. Prod. Teatro Stabile di BOLZANO.

### IN TOURNÉE

Uno spettacolo paradossalmente autentico, proprio grazie alla totale infedeltà applicata al testo di Molière a cui s'ispira. Responsabili, gli autori e il gruppo di commedianti del Teatro Stabile di Bolzano, diretti da Giampiero Solari. Costruito per e attorno a Paolo Rossi, ha la puntualità d'una improvvisazione guidata da sagace esperienza e rapidità di reazione alla cronaca quotidiana. Così la «recita» sfrutta, di sera in sera, sia gli avvenimenti del Paese, sia gli umori e la sensibilità degli spettatori. Oltre che un gioco teatrale, offre l'occasione di ripensare i nostri comportamenti sociali.



Rossi recita l'imbarazzo e l'ansia del compito spropositato e conta sulla complicità d'una bella Compagnia, tutt'altro che turbata e pronta ad assecondarlo in *gags* e provocazioni. Il gruppo musicale dei Virtuosi del Carso interpreta magnificamente il passaggio dal clima fastoso e danzante della Corte a un Novecento sonoro di memorie vive di tante *rock-star* internazionali, alle quali aggiunge una *Canzone* per voce femminile, allegramente corrosiva degli orpelli cortigiani e veemente di libertà. Gli attori provano per due ore a riempire e dar senso agli episodi ripresi dal parallelo fra le difficoltà della *troupe moliéresque* e quella guidata da Rossi irridente istrione. Il gioco del teatro nel teatro è scoperto e insistito.

La vena satirica è sempre rilevata, in rapporto a figure nostre contemporanee, ma con qualche sforzo nel farle aderire ai personaggi originali. Il Misanthropo (Mario Sala, Alceste), invaghito di Celimene (Karoline Comarella) pare un faccendiere nei meandri del potere politico e viene «riassunto» da Mme Béjart mascherata (Lucia Vasini). *Il Tartufo* è ambientato nel Vaticano attuale, dove Elmira (ancora la Vasini) è insidiata dall'impostore (Fulvio Falzarano), mentre sotto il tavolo, a negare l'evidenza del tradimento, il marito Orgone (Paolo Rossi) è nella veste bianca da Papa, ma col berretto da Che Guevara. Il Malato Immaginario giace in ospedale, attorniato da medici e infermiere che ne attendono la morte e lo vedono rialzarsi dall'incubo sognato. Il glorioso scioglimento avviene con la fuga del Comico da Versailles: fuga dal potere, che si afferma nell'immagine, bella e finta, di un'eclissi di Sole. **Gianni Poli**



UDINE

## L'Italia di PPP e ricci/forte, diagnosi di un'infezione sociale

**LA RAMIFICAZIONE DEL PIDOCCHIO**, drammaturgia di ricci/forte. Regia di Stefano Ricci. Con Anna Gualdo, Giuseppe Sartori, Liliana Laera, Ramona Genna, Simon Waldvogel, Alessia Siniscalchi. Trainer Marta Bevilacqua. Prod. Css, UDINE - ricci/forte, ROMA.

**ULTIMO INVENTARIO PRIMA DI LIQUIDAZIONE**, liberamente ispirato all'opera di Pier Paolo Pasolini. Drammaturgia di ricci/forte. Regia di Stefano Ricci. Scene Francesco Ghisu. Costumi di Gianluca Falaschi. Con Capucine Ferry, Emilie Flamant, Anna Gualdo, Liliana Laera, Giuseppe Sartori, Catarina Vieira. Prod. Css, UDINE - Festival delle Colline Torinesi, TORINO.

IN TOURNÉE

Già dalla fine degli anni '50 Pier Paolo Pasolini sosteneva che l'avvento della società di massa aveva modificato la natura degli italiani, persino il loro corpo. Una trasformazione antropologica. Omologazione era l'espressione che PPP usava, mettendola in relazione con l'affermarsi del neocapitalismo industriale e la scomparsa di culture contadine e popolari. L'omologazione aveva infettato il corpo nazionale italiano.

È la traccia su cui sintonizzarsi per dare collocazione ai due lavori creati da ricci/forte a Nordest, - sotto gli auspici del Css di Udine - che ha fatto di *La ramificazione del pidocchio* e *Ultimo inventario prima di liquidazione*, i punti di forza del progetto intitolato "Viva Pasolini", in coincidenza con il 40° della morte. Due spettacoli di formato diverso. Il primo: 28 minuti in *loop*, per una dozzina di spettatori alla volta. Il secondo: una serata di visioni affrescate e flussi di racconto. Suggesto da una frase di *Petrolio*, romanzo incompiuto di Pasolini, *Il pidocchio* è un'interpellazione forte a quei 12, 15 tutt'al più, spettatori che vengono convocati dallo sguardo di sei performer, fissati nelle pupille, sfiorati sulla pelle, e alla fine tirati in ballo. Letteralmente. In abito da tennista, i sei tengono in mano dei pettini: il pidocchio di cui ricci/forte parlano vive infatti nella capigliatura sociale, depone le sue uova nei comportamenti, si nutre dei suoi valori. È la metafora del conformismo. Infezione cronica del tessuto collettivo.

Infezione - aggiunge il secondo capitolo del dittico - che ha come esito una definitiva liquidazione della varietà comportamentale, la morte della diversità cui si dà il nome di globalizzazione. In *Inventario* fanno bella mostra gli abiti anni '50 e '60, *il design* dell'Italia del boom. E nella colonna sonora la stessa spiaggia e lo stesso mare di Piero Focaccia o i cerchi nell'acqua di Françoise Hardy. Come se si cantasse il lutto della propria infanzia, piuttosto che il lutto di una nazione per il ritrovamento di un cadavere, quella mattina del 1975, sul lido, a Ostia. Ma la catasta di pneumatici grigi, il corpo di Giuseppe Sartori riverso a terra, e ricoperto da una lenta colata di inchiostro nero, o petrolio, inevitabilmente rimandano a quell'atto finale. Pasolini vedeva nel corpo pre-industriale e contadino dell'Italia di prima della guerra una sorta di stato di grazia, l'età dell'oro: il rapporto con il corpo della propria infanzia, che non si può più recuperare. Tema persistente nella drammaturgia di ricci/forte, ma che trova qui, in *Inventario*, definitiva e laica santificazione. **Roberto Ganziani**

Baitz è figlio del dirigente di una potente industria alimentare americana, responsabile delle vendite in Africa e Sudamerica. Lo scrittore, oggi 55enne, perciò sa bene cosa significa "sviluppo" per un'impresa. Ma *Tre alberghi* non è un'analisi socioeconomica. Sono tre monologhi di un uomo malato di *business* e di sua moglie. Sono parole dentro alle quali si profila una tragedia. Ed è una storia che lascia ammutoliti, per il modo in cui le tattiche di un *marketing* globale, cinico, senza scrupoli (si tratta di "piazze" nei Paesi in via di sviluppo tonnellate e tonnellate di latte in polvere per bambini) si scontrano con le emozioni primarie, pugni nello stomaco del benessere. Tra quel marito in ascesa e la sua vulnerabile consorte, Baitz segna una cicatrice indelebile. Un figlio, sedici anni, ucciso su una di quelle spiagge per un orologio. Tanto vale una vita, là dove più fortemente lo squilibrio economico arricchisce i ricchi e semina criminalità tra i poveri. Ai due attori - Francesco Migliaccio e Maria Grazia Plos - la regia di Serena Sinigaglia ha chiesto la credibilità del set e al tempo stesso l'intensità del teatro. Quella di Baitz è una scrittura cinematografica per ritmi, velocità, dinamismo. Ma scava anche tra i fantasmi della coscienza: qualcosa che solo il teatro sa fare bene. Teatro d'interpretazione, quindi, genere con il quale la Sinigaglia ci invita a superare l'abitudine a un consumo facile e superficiale di spettacoli. Per far questo, con la scenografia Maria Spazzi, dissemina la scena con un segno minimo, moltiplicato all'infinito, un simbolo, un richiamo etico. Barattoli, barattoli, barattoli, di latte in polvere. Che non migliora la vita di quelle popolazioni. Anzi, più facilmente la distrugge. **Roberto Ganziani**

## Affresco dell'Europa sull'orlo dell'abisso

**ISTRUZIONI PER NON MORIRE IN PACE**, di Paolo Di Paolo. Regia di Claudio Longhi. Scene di Guia Buzzi. Costumi di Gianluca Sbicca. Luci di Tommaso Checcucci. Con Donatella Allegro, Nicola Bortolotti, Michele Dell'Utri, Simone Francia, Olimpia Greco (fisarmonica e pianoforte), Lino Guanciale, Diana Manea, Eugenio Papalia, Simone Tangolo. Prod. Emilia Romagna Teatro Fondazione, MODENA - Teatro della Toscana, FIRENZE-PONTEREDERA (Fi).

È praticamente impossibile dare conto di una rappresentazione di nove ore suddivisa in tre serate di spettacolo. Il titolo denuncia fin da subito il suo intento pedagogico ma quelle *Istruzioni* vanno intese nel loro esatto opposto perché mostrano quanto è servito a frastornare e instupidire l'Europa borghese degli inizi del secolo scorso che aveva trovato la sua massima esaltazione nel periodo della Belle Époque. Uno spettacolo in controsenso, l'azione teatrale è risolta spesso in brevi e fulminanti sequenze narrative. L'iconografia delle inesauribili situazioni prevale sulla trama dei racconti che si incrociano senza interrompersi mai. Gli aspetti formali della composizione scenica, splendidi e perfino intimidenti nella loro eloquenza, trionfano sui temi e le ideologie, e soprattutto sull'esile traccia della vicenda della famiglia Gottardi che dovrebbe tenerli uniti. Tutti gli attori hanno il volto coperto da calzamaglie colorate, vistosamente truccati, con dei ciuffi di capelli impomatati come i personaggi delle illustrazioni primo Novecento. Indossano abiti che sembrano presi dal repertorio di uno sconfinato cabaret futurista ed espressionista. Lo spazio in cui agiscono non è soltanto quello del palcoscenico che attraverso un praticabile arriva fino al centro della sala, ma sono anche i corridoi della platea, i palchi, il foyer del teatro che essi usano come se si muovessero in un unico scenario, mentre sul palcoscenico si stagliano enormi sipari rossi che, col loro movimento, introducono alle varie scene della rappresentazione. Un intero mondo culturale, artistico, (Proust, Modigliani, D'Annunzio, Musil, Cocteau, Mann, Karl Kraus) e politico (Churchill, Giolitti, Trotskij) si rovescia in quell'universo teatrale che ogni cosa vuole contenere per restituirci la memoria di un passato che ancora ci interroga sulla sua grandezza e miseria. Claudio Longhi, con la sua intelligente e appassionata regia, ci regala uno spettacolo importante, ricco di idee sceniche e di immagini insolite, nuove, forti, mirabilmente immaginifiche, ma nello stesso tempo ci consegna un'opera complessa, magistralmente costruita, in cui la cronologia impazzita degli eventi non è altro che il perpetuo oscillare di un tempo contratto, inesplicabile, mentre l'eccesso parodico e la comicità di molte situazioni. **Giuseppe Liotta**

## Tra arte e simbolismi un Bernhard poco ossessivo

**RITTER, DENE, VOSS**, di Thomas Bernhard. Traduzione di Eugenio Bernardi. Adattamento, regia, scene e luci di Pietro Babina. Costumi di Gianluca Sbicca. Con Francesca Mazza, Renata Palmiello, Leonardo Capuano. Prod. Emilia Romagna Teatro Fondazione. MODENA.

Scandito dalla cerimonia di un pranzo in famiglia che si sviluppa in tre atti, e da una serie inaudita di "ossessioni" personali che vanno a definire i tre protagonisti del dramma di Bernhard - due sorelle attrici e un fratello sedicente filosofo appena uscito da un manicomio in cui è stato tenuto per vent'anni -, *Ritter, Dene, Voss* è un testo teatrale che somiglia tanto a una "partitura musicale" con tre voci recitanti che si inseguono, si interrompono, si sovrappongono le une alle altre in un concertato mosso da disarmonie prestabilite. Se si priva il testo di questa palese struttura polifonica non rimane che una vicenda familiare livida, claustrofobica e lo scrittore austriaco un epigono del teatro dell'assurdo. E se si sottraggono quasi tutti gli elementi di scena indicati dalle didascalie, alcuni trasformandoli in qualcosa d'altro, ecco che lo spazio dell'azione drammatica diventa un luogo simbolico, soprattutto mentale, poco concreto e molto visionario. Una piattaforma circolare, sovrastata da una tenda/sipario che, ruotando, apre e chiude le principali situazioni del dramma, è il perimetro dentro il quale si muovono dapprima soltanto Ritter e Dene e poi, nella seconda parte della rappresentazione, anche Voss che, con la sua presenza, riesce a imprimere un ritmo scenico più sostenuto. Gli aspetti formali dello spettacolo sono assolutamente eloquenti con quei richiami figurativi alle avanguardie del primo Novecento, all'astrattismo geometrico di Malevich, e la sostituzione di suppellettili e stoviglie con ossa e teschi di una memoria dissepolta. Ciò che viene decisamente meno è invece proprio la drammaturgia di Bernhard, quella tensione lucida e maniaca che tiene uniti i tre personaggi, prigionieri dei propri inesaudibili desideri e della soffocante monotonia in cui vivono. Di questa incrinatura registica soffrono soprattutto i tre bravi interpreti che non trovano accordi fra di loro e recitano in maniera difforme le loro rispettive parti. *Giuseppe Liotta*

## Come distruggere i cliché del femminile

**CREDI AI TUOI OCCHI**, di Gianni Farina. Regia di Gianni Farina. Scene di Alessandro Panzavolta. Costumi di Giovanni De Pol (Dead Meat). Luci di Alessandro Panzavolta e Gianni Farina. Con Consuelo Battiston, Federica Garavaglia, Zoe Pernici, Sofia Taglioni. Prod. Emilia Romagna Teatro Fondazione, MODENA.

Il nuovo progetto di Gianni Farina e Consuelo Battiston, anime di Menoventi, intende tradurre in forma scenica il ritratto che Otto Dix fece nel 1925 ad Anita Berber. In esso il contestato esponente della Nuova Oggettività rappresentò come donna di mezza età l'allora ventiseienne ballerina, modella e attrice tedesca. È questo straniamento *à la* Dorian Gray il punto di partenza dello spettacolo, nel quale un'energica Consuelo Battiston, con fare da predicatrice *maitresse*, redarguisce e incita senza posa tre giovani attrici e il pubblico. La drammaturgia testuale, composta per giustapposizione di brevi frasi, dà voce a una quantità di luoghi comuni sui temi della donna, dell'età, della bellezza: è esemplare, in questo senso, il lungo elenco di aggettivi-cliché "al femminile" letti dalla Battiston mentre le tre ammiccanti comprimarie sono impegnate in un ballo dal sapore smaccatamente televisivo. La danza in scena costituisce una nuova direzione, potenzialmente feconda, nel percorso creativo del gruppo. La longilinea protagonista intreccia il testo con una coreografia stilizzata e flessuosa, a rendere il proprio corpo al contempo soggetto e oggetto del dramma presentato. Sul finire del lavoro tre giovani streghe e Battiston-Berber (senza parrucca e gioielli dopo che la perdita di una scarpa ha dato avvio al declino) reiterano danzando in cerchio il «Fair is foul, and foul is fair» di shakespeariana memoria. *Credi ai tuoi occhi*, nel dare volume all'opera del pittore tedesco, fa risuonare per affinità tematica il lavoro della co-fondatrice, assieme allo stesso Dix e ad altri, del movimento dadaista berlinese, Hannah Höch. Una protesta contro la stereotipia, forse non solo maschile, di una femminilità piatta, univoca e servizievole. Quella che *Credi ai tuoi occhi* invita, impassibile e feroce, a guardare. *Michele Pascarella*

**PIPPO DELBONO**

## Il Vangelo dei vinti che resistono alla ferocia dell'Occidente

**VANGELO**, di Pippo Delbono. Scene di Claude Santerre. Costumi di Antonella Cannarozzi. Luci di Fabio Sajiz. Musiche di Enzo Avitabile. Con Gianluca Ballarè, Bobò, Margherita Clemente, Pippo Delbono, Ilaria Distante, Simone Goggiano, Mario Intruglio, Nelson Lariccia, Gianni Parenti, Alma Prica, Pepe Robledo, Grazia Spinella, Nina Violčić, Safi Zakria, Mirta Zečević. Prod. Emilia Romagna Teatro Fondazione, MODENA e altri 4 partner internazionali.

**IN TOURNÉE**

La scena che da alcuni anni Pippo Delbono va componendo cannibalizza il suo stesso teatro e, decisamente, l'idea stessa di teatro. Per questo non è uno spettacolo il *Vangelo* di Pippo Delbono. Ma l'ennesima versione di un dolore espresso senza mediazione nel quale il raddomante regista-attore si offre ancora una volta in pasto, lasciandosi catapultare nell'abisso di sé e di quegli ultimi, quella invisibile popolazione ai margini della società del consumo, quei vinti dell'ultramodernità che si dichiarano non arresi alla ferocia di un Occidente ormai alla mercé della finanza.

Sono gli Scalognati pirandelliani o i derelitti di *Parade*, qui in versione corte dei miracoli brechtiana, sono i barconi che approdano scampati all'inferno, sono le borgate pasoliniane senza riscatto e l'hiv che continua a marchiare d'infamia, una famiglia elettiva che Delbono tratteggia anche con la leggerezza di passi danzati in omaggio alla Bausch. È così dichiarato che è celato, direbbe Sherlock Holmes, perché Delbono, d'altronde, è il Cristo disteso del Mantegna, il corpo di Che Guevara, un fantasma in un bianco e nero uscito dal cinema post-espressionista francese, facce che trasudano sofferenza, che hanno paura e ci fanno paura. E i suoi attori sussumono quelle storie: Giuda, Frank Zappa, Pasolini... Commovente e bellissimo.

L'indagine ruota attorno ai temi della "buona novella", ricalcano l'orgia di segni e parole, di inciampi lirici e urla poetiche già abbondantemente frequentate, questa volta però sbilanciandosi verso una matrice ancora più esistenziale, dunque religiosa, inevitabilmente cristologica. Nato nella forma di teatro musicale al debutto a Zagabria, al Teatro Argentina di Roma mantiene un retrogusto fortemente caratterizzato dal "discorso" sonoro di Enzo Avitabile. E così si scompongono i pezzi del puzzle e la complessa e (sur)reale prova di resistenza di Delbono, un concerto-mostra di una sconfinata preghiera, quel messaggio d'amore che sua madre gli chiede (nel mettere in scena il *Vangelo*), un rito con lo spettatore che oggi non ha eguali. **Paolo Ruffini**



*Vangelo* (foto: Maria Bratos)

PASCAL RAMBERT

## Quando le geometrie drammaturgiche mettono a dura prova i sentimenti

**PROVA**, testo, regia, coreografia e costumi di Pascal Rambert. Traduzione di Bruna Filippi. Scene di Daniel Janneteau. Luci di Yves Godin. Con Anna Della Rosa, Laura Marinoni, Luca Lazzareschi, Giovanni Franzoni. Prod. Emilia Romagna Teatro Fondazione, MODENA.

IN TOURNÉE

Sarà anche solo per ragioni di sfumature registiche, di una traduzione a volte involuta che predilige la forma poetica a quella del dialogo quotidiano, con attori che paiono poco convinti di quello che soprattutto dicono, e certamente, non ultimo, il fatto che assistiamo alla versione italiana di uno spettacolo visto solo pochi mesi prima in lingua originale, ma questa edizione di *Prova* non convince fin dall'inizio.

Appare troppo evidente che siamo nel bel mezzo di una prova in palcoscenico e che non sarà quindi più possibile quel labile gioco teatrale che caratterizza la drammaturgia di Pascal Rambert mischiando, senza alcuna soluzione di continuità, la realtà con la finzione scenica, gli attori col ruolo che hanno nel dramma, anche se continuano a chiamarsi col loro vero nome. In questo caso si tratta di una prova teatrale aperta agli impulsi incontrollati del cuore e della mente di ciascuno dei protagonisti ai quali viene rigorosamente assegnato un monologo della durata di mezz'ora per complessive due ore esatte di spettacolo, dove la matematica sembra prevalere sulle dinamiche dei sentimenti e sulla dialettica delle personali, accese e indiscutibili argomentazioni.

A imporsi non sono tanto le idee, o le presunte ragioni delle loro improvvise incandescenze, quanto la personalità, il carattere che li contraddistingue, in quello spazio degli scontri verbali abitato soprattutto da insistenti recriminazioni e rancori dissepolti. Luca Lazzareschi fa la parte dello scrittore: un drammaturgo appartato, indifferente, lontano da quei conflitti volontari che lo chiamano in causa, ma ai quali si sente sostanzialmente estraneo, preso come è dai suoi problemi esistenziali e creativi. Anna Della Rosa, come un'eroina tragica, irrompe in scena con determinazione, lei che si sente tradita da uno sguardo di Luca a Laura che rivendica, forse con troppa enfasi, i suoi desideri di donna inappagata, mentre Giovanni Franzoni è proprio il regista che non ti aspetti: insicuro, scarsamente autorevole, quasi maldestro. Che sia stato un problema di poche prove prima del debutto? **Giuseppe Liotta**



Prova (foto: Luca Del Pia)

## Osessioni tragicomiche di mamme a tutti i costi

**LE DIFETTOSE**, di e con Emanuela Grimalda, liberamente ispirato al romanzo *Le difettose* di Eleonora Mazzone. Drammaturgia di Eleonora Mazzone ed Emanuela Grimalda. Regia di Serena Sinigaglia. Scene di Stefano Zullo. Luci di Anna Merlo. Prod. La Corte Ospitale, RUBIERA (Re).

IN TOURNÉE

È di inaspettata freschezza ed efficacia il monologo che Emanuela Grimalda, istrionica protagonista di molta tv italiana fra satira e pop, distilla dall'omonimo libro di Eleonora Mazzone, affidandone la regia a un'altra donna, da sempre interessata anche alle riflessioni di genere, Serena Sinigaglia. Inaspettata perché il tema è scivoloso, la combinazione fra satira e riflessione mai facile, e la trasposizione per il teatro è sempre delicata. Il libro indaga l'universo delle donne in cerca di possibilità di procreare in forma assistita. Un sottobosco di forum, chat, viaggi della speranza e corsa all'ultimo ritrovato della scienza per porre rimedio a quella che viene vissuta dalle donne come una drammatica imperfezione. Un carosello di tipi umani, con un colorito vocabolario fatto di «fivettare», «incicognarsi», «stikkare», «covare», con lo spauracchio delle «rosse malefiche», che rimanda a una silenziosa solitudine di cui lo spettacolo riesce alla fine a lasciare il sapore, anche grazie alla regia di Serena Sinigaglia, che sempre bene si destreggia in quel limite tra ironia e disperazione. Fra personaggi macchietta (qui forse la Grimalda cede un po' alla sua cifra più frequente ma che forse avrebbe potuto colorarsi di tinte ancora più complesse) e femminilità mature che provano a sfuggire il dogma della gravidanza a ogni costo. È bella la scena di Stefano Zullo capace di trasformare questo sapore ospedaliero in suggestioni altre, con ectoplasmatiche e planctoniche meduse (o spermatozoi che intender si voglia) che finiscono per diventare l'incubo che tutto sovrasta. Riflessione feconda. **Renzo Francabandera**

## Edipo nel vuoto secondo Archivio Zeta

**EDIPO RE**, di Sofocle. Traduzione di Federico Condello. Diretto e interpretato da Enrica Sangiovanni e Gianluca Guidotti. Luci di Antonio Rinaldi. Musiche di Patrizio Barontini. Prod. Archivio Zeta, FIORENZUOLA-BOLOGNA.

IN TOURNÉE

Con questo *Edipo Re*, Guidotti e Sangiovanni affrontano il compito di mettere in scena una tragedia così carica di significati e aspettative partendo da un loro innegabile punto di forza: la costruzione di una reale relazione significativa con lo spazio scenico, teatrale o non teatrale che sia. Entrando in sala, a sipario aperto, si scorge nella penombra un luogo ingombro di elementi lignei neri e marroni: ponti, scalette, la cornice di una porta, una sedia vuota al centro. Ed è proprio la mancanza, cominciando dal volteggio a mezz'aria della sedia a inizio spettacolo, nella luce lunare e avvolgente ideata da Antonio Rinaldi, fino al mantello rosso "svuotato di corpo" del finale, il *fil rouge* di questo allestimento del testo di Sofocle, come è noto considerato da Aristotele uno degli esempi paradigmatici dei meccanismi di funzionamento della tragedia greca: un uomo senza qualità fuori dal comune né per virtù né per giustizia si ritrova a passare da una condizione di felicità a una di infelicità non per colpa della propria malvagità, ma per errore. Paiono del tutto organici i numerosi riferimenti, più o meno espliciti, alle ricerche sullo spazio scenico fiorite circa un secolo fa, tese a renderlo elemento «drammaturgicamente attivo». Le due figure recitano il denso testo, ritradotto da Federico Condello, interagendo senza posa con la scenografia. Dando spazio e corpo, letteralmente, ai baratri che questa relazione crea: come non pensare al celebre dispositivo costruttivista, simbolico e al contempo reale, creato da Ljubov Popova per l'allestimento di *Le Cocu magnifique* di Mejerchol'd nel 1922? Porsi nel presente con attenzione verso il passato, vicino e lontano. Per accerchiare un vuoto. Per farlo sostanza. **Michele Pascarella**

## Prove di sopravvivenza per due *clown-clochard*

**JOHN E JOE**, di Agota Kristof. Traduzione di Pietro Faiella. Regia di Valerio Binasco. Scene di Mario Fontanini. Con Nicola Pannelli e Sergio Romano. Prod. Teatro Due di PARMA - Narramondo Teatro, GENOVA - Shakespeare Popular Kompany, PARMA.

### IN TOURNÉE

La parabola, patetica, assurda e ingenua di John e Joe, diretto con intelligenza da Valerio Binasco, rappresenta una coppia di moderni barboni, circonfusi del comico e dell'immaginario provenienti da lontana tradizione di clowns e di *fools* (anche) shakespeareiani. Nella durata di poco più di un'ora, la vicenda segue un coerente percorso drammaturgico. Tre incontri fra i compagni d'una vita tesa alla sopravvivenza, che ammette però considerazioni sui meccanismi sociali che la determinano, fra i quali la casualità di fortuna e ricchezza. I dialoghi fra John (Nicola Pannelli) e Joe (Sergio Romano) si svolgono al tavolino di un bar, scena unica e fissa. L'impossibilità di pagare il conto li induce la prima volta a fuggire. In quel frangente, il passaggio fortuito d'un biglietto della lotteria da Joe a John, procura a questi una vincita. Quindi l'intelligenza istintiva e profonda del nevrotico Joe ottiene il ribaltamento della situazione, per cui egli entra in possesso del gruzzolo del compare, che viene addirittura denunciato e arrestato per debito. All'uscita dalla galera, John scopre che la cauzione liberatoria è stata pagata proprio dall'amico. Il duetto vive di gestualità elementare e accattivante, con allusioni alle prove celebri di Chaplin, Hardy e Keaton. In Pannelli prevale presunzione e sicumera in una mimica facciale duttile e pregnante; in Romano, il complesso d'inferiorità è tradotto in fremiti e timori, segni di reazioni primarie contrastanti. Ne scaturisce un comico di delicata ironia e d'imprevista commozione. Nell'equilibrio fra abilità tecnica e sensibilità interpretativa riesce a specchiarsi il ridicolo della nostra condizione universale. *Gianni Poli*

## La guerra, l'amore e altre umane storie

**LA TERRA VISTA DALLA LUNA**, di Nicola Bonazzi, Azzurra D'Agostino, Patrick Fogli, Milena Magnani, Vincenzo Picone, Valerio Varesi. Drammaturgia di Nicola Bonazzi e Vincenzo Picone. Regia di Vincenzo Picone. Scene di Mario Fontanini. Con Micaela Casaboni, Paride Cicirello, Giulia Franzaresi, Silvia Lamboglia, Gian Marco Pellecchia. Prod. Teatro dell'Argine, SAN LAZZARO DI SAVENA (Bo).

Cinque figure di vecchi che indossano maschere grottesche, un incrocio di situazioni che rimandano a fatti di cronaca del nostro tempo, monologhi e dialoghi che per la loro semplicità e immediatezza ricordano i racconti/favola di Zavattini di cui mantengono una letterarietà *naïve*, poetica, pur in alcune acerbità della lingua e della comunicazione verbale. La nostalgia di un teatro "povero", d'altri tempi, sembra fare da velo a un progetto che vuole affondare le sue radici in tematiche contemporanee come quelle del lavoro, della crisi economica, delle guerre, delle migrazioni e perfino dell'amore. Ma, nonostante le tante buone intenzioni, lo spettacolo inciampa nell'impossibilità di riuscire a rendere chiare e utili per lo spettatore le due dimensioni quella "lunare" e quella "reale" delle vicende narrate: 15 episodi che non riescono a divenire una storia unica e completa. Forse sei autori sono troppi per dare coesione a una pluralità di temi, piccoli e grandi, che caratterizzano questa rappresentazione che prende a prestito il titolo da un memorabile "corto" di Pasolini nel film *Le streghe*, ma lontano da quella fiaba filmica quanto la Terra dalla Luna. Gli attori sono comunque tutti straordinariamente bravi, ciascuno con una sua bella storia da riferire con grazia, ardore, semplicità. L'allestimento è assolutamente originale e pieno di dignità, con belle canzoni d'epoca (Paul Anka con la sua celeberrima *Diana*), e l'orchestra di Glenn Miller in sottofondo. Quello che manca è un testo teatrale vero e compatto. *Giuseppe Liotta*



John e Joe

## Un thriller teatrale con troppi colpi di scena

**CHI È DI SCENA**, scritto e diretto da Alessandro Benvenuti. Con Alessandro Benvenuti, Paolo Cioni, Maria Vittoria Argenti. Prod. Arca Azzurra Teatro, SAN CASCIANO VAL DI PESA (Fi).

### IN TOURNÉE

Potrebbe essere un vago omaggio all'ex compagno dei Giancattivi, Francesco Nuti, quello di Alessandro Benvenuti che si mette in sedia a rotelle, un attore costretto a una vita di clausura, lontano da quello che un giorno era la sua vita: il palcoscenico. *Chi è di scena* è sostanzialmente un *thriller* (si beve anche il tè come nella migliore tradizione *british*) con venature *noir* (appare anche una pistola) e qualche rara breccia nella comicità alla quale l'autore ci aveva felicemente abituati. Vorrebbe essere a metà strada tra Polanski e *Le variazioni enigmatiche* di Emmanuel Schmitt. La ricerca forzata e insistita del colpo a effetto all'ennesima potenza, che ottiene il risultato contrario, e del *coup de théâtre* (nel finale se ne conteranno almeno cinque che, invece di stupire, affaticano), due personaggi non del tutto risolti, l'anziano attore, dalla parlantina accademica e smodatamente colta e filosofica, che sale in cattedra a sputare sentenze, e il giovane intervistatore ingenuo che pa-

re vittima sacrificale di un gioco perverso. Ma l'uno non dice all'altro quello che è e che cosa sta cercando veramente. L'uno (Benvenuti logorico come una mitragliatrice ci investe di parole, con digressioni non così centrate) ha bisogno dell'altro (Paolo Cioni woodyalleniano, ancora pinocchio, molto macchietta toscana). Sul fondo anche una *maya desnuda*, per ingarbugliare ancor più la vicenda, complicandola in modo inefficace. Fingono nei rispettivi ruoli, ma gli ingranaggi, fin dalle fondamenta, si incepano in un congegno tutt'altro che perfetto o, al contrario, troppo preciso per poter essere minimamente credibile nelle infinite coincidenze pretestuose, esagerate e logoranti. *Tommaso Chimenti*

## Le inquietudini di Nora incapace di scegliere

**CASA DI BAMBOLA**, di Henrik Ibsen. Adattamento e regia di Roberto Valerio. Scene di Giorgio Gori. Costumi di Lucia Mariani. Luci di Emiliano Pona. Con Valentina Sperli, Danilo Nigrelli, Roberto Valerio, Carlotta Viscovo, Massimo Grigò, Debora Pino. Prod. Associazione Teatrale Pistoiese, PISTOIA.

### IN TOURNÉE

Dopo la sua violenta e inaspettata ribellione e l'addio orgoglioso a Torvald, la Nora di Ibsen, qui, sembra



PONTEDERA/CLUJ

## Dalla Romania, un poetico *Giardino* che sfiorisce a colpi di motosega

**LIVADA DE VIȘINI (IL GIARDINO DEI CILIEGI)**, di Anton Cechov. Traduzione di Maria Rotar. Regia di Roberto Bacci. Drammaturgia di Stefano Geraci. Scene e costumi di Adrian Damian. Luci di Jenel Moldovan. Con Ramona Dumitrean, Alexandra Tarce, Anca Hanu, Ionuț Caras, Sorin Leoveanu, Cristian Grosu e altri 9 interpreti e musicisti. Prod. Teatro Nazionale di CLUJ-NAPOCA (Romania).

### IN TOURNÉE

Già Strehler aveva saputo immergere gli spettatori nel giardino di Ljubov, sospendendo sulle loro teste un velo bianco che lasciava intravedere le foglie fruscianti dei ciliegi. L'idea di Roberto Bacci è stata invece quella di far scendere sulle poltrone il bianco della neve e dei fiori, e di coprire con un tappeto di petali leggeri il palcoscenico e il "viale" che attraversa la platea. Da qui arrivano i personaggi, e tutta la scena - anche la casa - è questo giardino che sfiorisce: luogo della memoria e della vita che non si può fermare.

Gli spazi sono appena disegnati dalle valigie. Azioni e dialoghi si intrecciano anche in simultanea, secondo una coreografia centripeta che consente a ogni attore di dare rilievo al proprio personaggio, facendo emergere quella inscindibile congiunzione di comico e drammatico che Cechov insisteva a chiedere a Stanislavskij. Ed ecco allora che proprio Epichodov (Radu Lărgeanu), grottesco e infelice, che inciampando entra in scena con un mazzo di fiori e la pistola nascosta in tasca, può fare da prologo all'intera vicenda. Niente è infatti marginale o di contorno in questa messinscena. Anche i giochi di prestigio di Carlotta (Irina Wintze) contribuiscono a quella "magia" che cancella per qualche istante l'angoscia. E ognuno sa crearla a suo modo: fuggendo nei ricordi o dai ricordi, inseguendo l'amore o sognando un nuovo futuro. In questa sapiente orchestrazione, le voci soliste non sono mai isolate.

Anzi, è proprio questa coralità che permette di accentuare i momenti di dissonanza e di solitudine che, soprattutto a partire dal ballo del terzo atto, sono sempre più evidenti. È come se l'attesa del risultato dell'asta smembrasse la comunità riunita per una festa impossibile. Ljubov (Ramona Dumitrean) svela qui tutto il tumulto di emozioni che non riesce più a inghiottire sorridendo, e che esplodono violentemente nello scontro con il giovane Trofimov (Cristian Grosu). Così come carico di una esaltazione disperata risuona nel silenzio il racconto di Lopachin (Sorin Leoveanu) che non riesce a trascinare nessuno nella sua gioia rabbiosa. Il finale costringe tutti a una diaspora. Senza voltarsi indietro, i personaggi escono di scena e, mentre l'ultimo servo rimasto si lascia morire, il fragore improvviso delle motoseghe che abbattono i ciliegi invade il teatro. Da applaudire la bravura degli attori e la fertile collaborazione, già in atto da qualche anno, tra il Teatro Nazionale di Cluj-Napoca e il Teatro di Pontedera. **Laura Caretti**

cambiare idea: non riesce ad andarsene, torna indietro, si rimette la parrucca che rinchiudeva e umiliava i suoi capelli lunghi e biondi e resta in casa, al suo posto. Trattenuata, quasi, dall'abituale atmosfera domestica concretizzata nelle natalizie note di *Stille Nacht*. Mentre riascoltiamo, fuori campo, le stesse, rassicuranti (?) battute dell'inizio del primo atto. Forse un tentativo di rivolta ricorrente, sempre abortito. È il finale, insolito, di *Casa di bambola* diretto (e adattato) da Roberto Valerio: una versione tradizionale, anche se non priva di idee, immersa in un clima non sempre realistico in cui l'immaginazione, le ossessioni e le paure di Nora si fanno visione e incubo. Il suo orizzonte è così segnato dalle presenze fuori copione di quelle tre figure maschili che punteggiano e dominano la sua esistenza. Lo spettacolo si basa sulle solide qualità di primattrice di Valentina Sperli, Nora nervosa e tormentata, incisivamente drammatica, meno credibile - semmai - nei bamboleggiamenti del personaggio dei primi due atti del dramma. Al suo fianco Danilo Nigrelli è un Torvald programmaticamente al limite del grottesco, fragile e di irreparabile superficialità, quasi ridicolo. Per quanto riguarda il resto del cast, bene anche Roberto Valerio, nei panni di Krogstad: più che professionali le prove di Carlotta Viscovo (una Linde troppo giovane) e di Massimo Grigò, dottor Rank dagli accenti spesso un po' convenzionali. Qualche soluzione infelice come le apparizioni spettrali quasi da film *horror* di serie B del "cattivo" Krogstad sullo sfondo - penalizzano, in parte, uno spettacolo ben curato, dalla costruzione e dall'ambientazione scenica a momenti affascinanti. **Francesco Tei**

## Alle soglie della fine senza perdere la poesia

**LA STANZA DEL TRAMONTO**, di Lina Prosa. Regia di Giorgio Zorcù. Scene di Claudia Sorace e Riccardo Fazi. Costumi di Marco Caboni. Con Sara Donzelli e Giampaolo Gotti. Prod. Accademia Mutamenti, CASTEL DEL PIANO (Gr).

Si può riuscire a vedere, nella fine della vita, il tramonto di un giorno che vince le ombre della notte con un'improvvisa profusione di luci e colori? Questa è la visione a cui siamo guidati se ci lasciamo condurre nella *Wunderkammer* degli affetti e dei desideri che si apre nel secondo tempo de *La stanza del tramonto*. Sparito il muro del corridoio d'ospedale, che all'inizio spingeva in proscenio i due protagonisti (un fratello e una sorella riuniti, dopo una lunga separazione, dalla malattia della madre), lo scenario all'improvviso si trasforma in un interno familiare senza confini e dalle infinite risorse. È la magia del teatro della vita, proprio nel momento della fine. La luce al neon non raggela più i figli nell'attesa davanti a una porta chiusa accessibile solo a medici e infermieri. Si è spenta insieme alla madre. Ed ecco che i due si ritrovano, a distanza di un anno, questa volta in uno spazio dove le ferite e le paure emergono dal profondo, ma per unirsi all'amore che sa prendersene cura. Il "senso" della fine spalanca l'orizzonte di una diversa percezione di sé e dell'altro. Il presente della malattia, ora del fratello, si ricongiunge al passato di un'infanzia felice condivisa. I corpi ritornano fanciulli, recuperano l'innocenza perduta e si liberano in una nudità accesa di gioia che si contrappone all'arrivo del buio. Così Lina Prosa, su invito dell'attrice Sara Donzelli e del regista Giorgio Zorcù, ha tessuto i fili tematici della "cura" e della "fine" in un'opera composta "per" e "con" loro, in cui la realtà della malattia e della morte è sospesa in una dimensione poetica, esistenziale e drammaturgica che sa dare corpo e voce alla sostanza di cui sono fatti i nostri incubi e i nostri sogni. Ne è nato un testo che ha messo tutti alla prova e ha coinvolto, nel lungo processo di scrittura scenica, anche l'attore Giampaolo Gotti e gli artisti di Muta Imago, Claudia Sorace e Riccardo Fazi. E questa sinergia di talenti è continuata con uno spettacolo di forte impatto che sorprende, agisce sulla nostra cognizione del dolore, commuove la mente e il cuore. **Laura Caretti**

## Adriana Asti: omaggio a Brecht

**IL MARE È BLU. JA DAS MEER IST BLAU**, testi di Bertolt Brecht. Direzione musicale di Alessandro Nidi. Luci di Daniele Nannuzzi. Con Adriana Asti, Massimo Ferraguti (clarinetto), Nadio Marengo (fisarmonica). Prod. Fondazione Teatro Metastasio, PRATO - Festival dei Due Mondi, SPOLETO.

### IN TOURNÉE

Adriana Asti è una vera signora del palco che ancora a ottant'anni suonati regala esperienze intense, con classe e grazia. E così può accadere che in questo viaggio nel repertorio dell'opera di Bertolt Brecht, accompagnato dalle "note pungenti e rivoluzionarie" di Kurt Weill, le si perdonino anche piccole sbavature, certo più manifeste quando si trova accanto al pianoforte dell'ottimo Alessandro Nidi che davanti al leggio. *Il mare è blu* è un omaggio all'opera di un autore amatissimo, omaggio fatto di poesie, frammenti, canzoni e dell'intermezzo teatrale dal quadro nono di *Terrore e miseria del Terzo Reich*. *La moglie ebrea*, reso attraverso un intenso dialogo tra parole e musica, il momento più riuscito dell'intero lavoro. In questo viaggio che si dipana tra grandi capolavori e testi poco conosciuti, la protagonista è accompagnata in scena da musicisti di gran livello - il già citato Nidi, Massimo Ferraguti e Nadio Marengo - che con la loro bravura sono parte fondamentale nella riuscita dell'elegante messinscena. Come accennato c'è anche il Brecht meno conosciuto, "che si mescola tra la gente" e la osserva lucido e divertito, spietato nel sottolinearne miserie e pochezze, ma anche leggero e bonario, pronto allo stupore e alla speranza. Così, l'omaggio al maestro tedesco diventa al contempo occasione per mettere sotto la lente un secolo, quello appena trascorso, determinante e pieno di tragedie, per sottolinearne la tragica attualità. E questo non sempre con esiti felicissimi. Ma su tutto prevale il talento terso, l'esperienza di Adriana Asti. *Marco Menini*

## Se l'ottimismo di Voltaire è botulino per la mente



Candide (foto: Achille Le Pera)

**CANDIDE**, di Mark Ravenhill. Traduzione di Pieraldo Girotto. Regia di Fabrizio Arcuri. Scene di Andrea Simonetti. Costumi di Fabrizio Arcuri. Musiche di H.E.R. Con Filippo Nigro, Lucia Mascino, Francesco Villano, Francesca Mazza, Matteo Angius, Federica Zacchia, Domenico Florio, Lorenzo Frediani, Giuseppe Scoditti, Francesco Zerilli, Luciano Virgilio. Prod. Teatro di ROMA.

«Siete sicuri che si possa riprendere *Candide*?». Alla battuta - detta dalla Mascino - Arcuri risponde di sì: è possibile, ma con qualche stratagemma che ne renda il senso profondo e il valore più attuale. Dunque: la drammaturgia di Ravenhill come riscrittura dei temi voltairiani; due direttrici (una settecentesca, una contemporanea) in grado di fondersi in un futuro distopico e l'uso di tutti i mezzi concessi dalla grande fabbrica dello spettacolo che sono ormai i Nazionali. Ne viene un'opera di due ore e trenta, in cinque atti, volta a svelare l'orrore dell'ottimismo irragionevole e a riflettere su cosa è divenuta, nei secoli che ci separano da Voltaire, quest'Europa che sta mandando al macero stato sociale, diritti, spirito umanitario ovvero la sua storia e la sua identità.

Primo e quarto atto danno la commedia in costume, con *Candide* che prima si osserva non riconoscendosi («questo è un idiota!») e poi visita la comunità dell'Eldorado: facile gioco di teatro nel teatro, utilizzo del macchiettismo per

rendere i personaggi. Secondo e terzo atto servono per la vicenda odierna: stanza d'un hotel, compleanno e festeggiata diciottenne che - prima di suicidarsi - massacra la famiglia. Disperata conflittualità generazionale, portata all'estremo: si salva la madre che, della tragedia, non ne fa che materia per un *bestseller* e per il film che ne viene. Commercio invece dell'elaborazione del lutto. Il quinto atto - frontale, tra platea, ribalta e centropalco - serve da dimostrazione ulteriore: l'ottimismo è un botulino della mente, da spacciare in produzione industriale. Il finale è nella Cunegonde di Federica Zacchia, fanciulla diventata decrepita, con indosso la bandiera dell'Europa: come ti sei ridotta, vecchia mia.

Arcuri ha il merito di aver posto l'urgenza della riflessione; ha però il demerito di averlo fatto accumulando troppi stilemi del teatro anni-Duemila: ci sono i video, il cambio d'abiti a vista, la macchina del fumo, le scale praticabili e ci sono gli assoli musicali, lo *shock* e il montaggio, l'imponenza delle scene in un continuo cambio scorrevole. La sensazione è quella del catalogo di maniera, che distrae dal quesito effettivo: da allora a oggi, questo continente che cosa è diventato? Da applausi la compagnia - a partire da Filippo Nigro, Lucia Mascino e Francesco Villano -; colmano la vista le scene di Andrea Simonetti; rimane in testa la musica dal vivo di H.E.R. Ma, nonostante la bravura attoriale e la bellezza visiva, non passa la sensazione dello sfoggio. *Alessandro Toppi*



POPOLIZIO/ORSINI

## Miller, il prezzo della vita tra la mobilia del papà defunto

**IL PREZZO**, di Arthur Miller. Traduzione di Masolino D'Amico. Regia di Massimo Popolizio. Scene di Maurizio Balò. Costumi di Gianluca Sbicca. Luci di Pasquale Mari. Suono di Alessandro Saviozzi. Con Umberto Orsini, Massimo Popolizio, Alvia Reale, Elia Schilton. Prod. Compagnia Umberto Orsini, ROMA.

IN TOURNÉE

Quando è un attore alla regia non stupisce che il risultato finale dello spettacolo sia l'altissima, minuziosamente curata qualità della recitazione, sempre sul filo di un ammirevole virtuosismo, segnato da vertiginosi tocchi di bravura. Ai confini, però, di un formalismo che rischia di distarre dall'essenza stessa della vicenda.

Il "prezzo" del titolo è - da una parte - quello di tutta la mobilia della casa del padre scomparso da anni che un poliziotto, Victor (Popolizio), cerca faticosamente di cedere a un compratore bizzarro, il vecchio ebreo Solomon (figura misteriosa, pittoresca, quasi irrealista, portatore, a quasi 90 anni, di un'amara, empirica saggezza, ma anche di un carico di enormi disgrazie, come l'intera sua stirpe). Su un altro piano, però, il "prezzo" è anche quello che lo stesso Victor, da giovane, ha scelto di pagare (e di far pagare alla moglie) rinunciando a tutto pur di rimanere vicino al padre, rovinato dalla crisi del '29: Victor abbandonò per questo gli studi, e quindi la possibilità di un avvenire migliore, più agiato.

Ma la verità è ambigua, nascosta, ed emerge piano piano, grazie alle rivelazioni del fratello di Victor, Walter (Schilton), uomo di successo, ricompare all'improvviso dopo il brusco distacco dal padre e dal fratello, che aveva abbandonato al loro destino, negando a Victor i soldi per continuare gli studi. Da Walter apprendiamo che il padre, in realtà, aveva ancora disponibilità finanziarie, pur pretendendo che Victor restasse fedelmente accanto a lui, annullando di fatto se stesso e non pensando alla sua vita futura. Il testo di Miller parla di crisi economica, e anche di difficili, dolorose, segrete dinamiche familiari. Ma tra i lati oscuri e i traumi rimasti a lungo occultati resta spazio, alla fine, anche per una consolante luce di umanità: quando la moglie di Victor gli rivela il suo amore. Agli aspetti nevrotici, alle quasi patologiche debolezze e fragilità dei tre personaggi si accosta, nello spettacolo, il Solomon di Orsini che è una specie di "angelo sporco", di metafisico esattore dell'anima, cui la regia regala, alla fine, un immotivato quanto straordinario assolo danzato. **Francesco Tei**

Massimo Popolizio e Umberto Orsini in *Il prezzo* (foto: Marco Caselli Nirmal)

## Le spade dei Duellanti si spuntano in scena

**I DUELLANTI**, di Joseph Conrad. Traduzione e adattamento di Francesco Niccolini. Drammaturgia di Alessio Boni, Roberto Aldorasi, Marcello Prayer, Francesco Niccolini. Regia di Alessio Boni e Roberto Aldorasi. Scene di Massimo Troncanetti. Costumi di Francesco Esposito. Luci di Giuseppe Filippino. Musiche di Luca D'Alberto. Con Alessio Boni, Marcello Prayer, Francesco Meoni e Federica Vecchio (violoncello). Prod. Goldenart Production, ROMA.

IN TOURNÉE

C'è un racconto, straordinario, a firma di Joseph Conrad. E c'è un film molto riuscito di Ridley Scott. Adesso abbiamo pure la trasposizione teatrale de *I duellanti*. Ma tutto ciò che nelle pagine del romanziere è fascino, enigma e arcano, irrequietezza, stratificazione, intreccio, squarcio di un'epoca, nella versione di Boni e Aldorasi si trasforma in qualcosa di semplice, didascalico e superficiale. Non sappiamo se solo per esigenze di scena. E così si perde in parte il sapore di questa storia, che vede due Usari del glorioso esercito napoleonico sfidarsi nell'arco di un'intera esistenza in duelli dalla sorte alterna, avvinchianti da un odio invitto. L'uno, Armand D'Hubert, compito, elegante e ligio al dovere, a suo agio nei ranghi e l'altro, Gabriel Florian Feraud, più istintivo, sanguigno e iroso. Due caratteri opposti, ma la stessa primordiale necessità di una sfida fonte di vita che li renderà leggendari nelle fila della stessa Armata, fino allo scontro finale. Scenografia mastodontica, arredi d'epoca curati pur con qualche svista, macchinerie sceniche imponenti che servono forse più a stupire lo spettatore che alla necessità dello sviluppo drammaturgico, caratterizzato da un montaggio serrato, un po' perché la materia è tanta, un po' forse per evitare cali di ritmo, che invece talvolta potrebbero essere efficaci. E per traslato anche una recitazione "sopra le righe", coi protagonisti talmente caratterizzati e definiti da rassomigliare talvolta a delle "macchiette" - si vedano ad esempio i personaggi di contorno tutti affidati

all'esondante Francesco Meoni - che rendono l'ora e mezza del lavoro non sempre gradevole e riuscita. Peccato, perché la materia che Conrad offre è oro zecchino. *Marco Menini*

## Scambio di ruoli per coppia in crisi

**MI PIACI PERCHÉ SEI COSÌ**, testo e regia di Gabriele Pignotta. Scene di Tiziana Liberotti. Costumi di Agata Cannizzaro. Luci di Nino Napoletano. Con Vanessa Incontrada, Gabriele Pignotta, Fabio Avaro, Siddhartha Prestinari. Prod. Michele Gentile e Comedy Production, ROMA.

IN TOURNÉE

L'incantevole Vanessa, gentil farfallona dalla meritata telenotorietà, fa gridare a distesa al piccolo delizioso fenomeno d'intrattenimento. Costruito dall'abile professionalità dello sceneggiatore televisivo Gabriele Pignotta, vero e proprio antagonista d'ogni Zalone, grazie alla grazia del tocco leggero di regia, ambientata in un set a cinesequenza e in una scenografia che cita abilmente Roy Lichtenstein e Mondrian, oltre che a una recitazione liscia come l'olio, con aggiunta di aglio e peperoncino. Copione di coppia tutto luoghi comuni questo, ma anche la pizza è un luogo comune, eppure è pure patrimonio dell'umanità. Si ride bene e si ride fino all'ultimo per questi due atti ben scritti e ben interpretati dalla disinvoltata Primadonna, dal credibilissimo Pignotta, dall'impeccabile Avaro, prodigo di controcene puntuali e dalla rutilante caratterista Siddhartha Prestinari, un nome da ricordare (non è facile dimenticarlo, tra l'altro: pare quasi una trovata drammaturgica). Monica e Marco, questi i ruoli dei protagonisti, ci sono davvero simpatici. Così come si apprezza il contrappunto dei vicini di casa. Godetevi allora lo spettacolo degli sposi in crisi, con consulente matrimoniale invisibile, timido scambio di coppia e azzecato scambio di ruoli maschile/femminile, sostenuto da un quartetto mozartiano che suona i pezzi facili del gioco scenico mandandoli tutti al loro posto, battuta dopo battuta, per dare alla platea benessere primaverile. *Fabrizio Sebastian Caleffi*

## Erba, nove istantanee di varia (dis)umanità

**NOVE**, di Edoardo Erba. Regia di Mauro Avogadro. Scene di Marco Piras Pisanu. Costumi di Isabella Rizza. Luci di Paolo Meglio. Musiche di Ivan Bicego Varengo. Con Massimiliano Franciosa e Claudia Crisafio. Prod. Compagnia Umberto Orsini, ROMA.

### IN TOURNÉE

Un riquadro di velari che fa da scatola scenica, lasciando libero il centro per la visione diretta e che, nel tempo dello spettacolo, si rivela una cornice in cui incastonare brevi ritratti teatrali: *Nove*, l'indicazione numerica costituisce il titolo, è infatti una partitura di micro-drammaturgie poste in sequenza con cui Edoardo Erba tenta di narrare una varia e disarticolata quotidianità umana. Dalla (re)visione della storica Italia Germania 4-3, di cui muta il risultato, alla donna che reagisce al male epidemico concedendosi un giro in decapotabile, passando per la metateatralità della recita di un catalogo Ikea, il paradosso onirico di due spettri che vogliono il ritorno in vita, il realismo affaristico di un fabbricante di mine anti-bambino a forma di farfalla: c'è il sogno e la cattiveria, la ribellione personale e la fragilità dei rapporti di genere, la sopraffazione (sentimentale e lavorativa), l'amicizia, il dispiacere malinconico in quest'offerta di commedie brevi e finite, cromaticamente vivaci, dai tempi accelerati, che producono una sorta di *vaudeville* surreale e amaro. E tuttavia, come spesso capita per le raccolte di racconti, si nota presto uno scarto qualitativo tra gli episodi mentre, a finale giunto, è facile registrare l'uso di uno schema compositivo (inizio, svolgimento neutro e aperto, prefinale plausibile, finale effettivo che punta sull'empatia o la sorpresa) che tende a ripetersi, di volta in volta. *Nove* lascia dubbi sul piano drammaturgico, dunque, simile com'è a un esercizio di stile che si rivela fine a se stesso; invece risulta interessante per l'abilità registica di Mauro Avogadro, bravo nel lavorare di montaggio, non potendo esercitare l'approfondimento di eventi e personaggi. Buona, infine, la performance trasformistico-attoriale di Massimiliano Franciosa e Claudia Crisafio, capaci di compiere

anche a vista il gioco vorticoso dell'entra-esce dal ruolo. Da Pop Art fumettistica o paratelevisiva le proiezioni di Ginevra Napoleoni. *Alessandro Toppi*

## Ivan Il'ic, vivere male e morire peggio

**IVAN IL'IC**, liberamente tratto da Lev Tolstoj. Traduzione, adattamento e regia di Ola Cavagna. Scene di Ginevra Napoleoni e Massimiliano Siccardi. Costumi di Ivan Bicego Varengo. Luci di Alberto Giolitti. Con Mauro Avogadro e Nicola Bortolotti. Prod. Compagnia Umberto Orsini, ROMA.

### IN TOURNÉE

Cominciamo col dire che, tra i racconti di Lev Tolstoj, *La morte di Ivan Il'ic* è il più irraggiungibile: lento percorso all'interno della coscienza del protagonista, ha pochissimi dialoghi e quasi nessuna azione. Ivan Il'ic muore di un probabile tumore all'intestino: sa di morire ma resiste, lotta contro l'evidenza di una malattia che si fa di giorno in giorno più devastante. L'imminenza della morte lo spinge a bilanci esistenziali impietosi: ha vissuto male, sempre proteso a fare quello che gli altri si aspettavano da lui, sempre preoccupato di piacere a chi gli stava intorno. L'orrore di un corpo distrutto dal male si accompagna alla desolazione di una vita fallita: così muore, tra indicibili sofferenze, Ivan Il'ic. Ma nelle ultime righe la pace arriva, la sofferenza sparisce e sparisce la paura della morte. Arriva la luce e con lei la fine. La drammaturgia è di Ola Cavagna: tutta la prima parte è un *collage* molto disordinato di citazioni tolstoiane (*Anna Karenina*, *Guerra e Pace*, altri racconti) che ha poco a che vedere con la storia di Ivan Il'ic. La seconda parte è invece un frammento dell'ultima parte del racconto: accanto al malato c'è un servo, Gerasim, che lo cura, a differenza dei famigliari, con affetto attento, semplice, disinteressato e gli rende meno gravoso il calvario. La scenografia è inutilmente complicata e le proiezioni insensate, ma i due attori sono bravissimi: Mauro Avogadro (lo si vede troppo poco a teatro) è un Ivan intenso, a tratti disperato a tratti chiuso, ripiegato su se stesso; Nicola Bortolotti è un Gerasim ingenuo, spontaneo, genuino, una gran bella prova. *Fausto Malcovati*

## Se l'Edipus testoriano è un comico dell'arte

**EDIPUS**, di Giovanni Testori. Regia di Leo Muscato. Con Eugenio Allegri. Prod. Nido di Ragno/Pierfrancesco Pisani, ROMA - Off Rome, ROMA.

### IN TOURNÉE

Gode di grande fortuna, di questi tempi, il teatro di Giovanni Testori. A riportare sulla scena *Edipus*, scritta negli anni '70 per Franco Parenti (e facilmente reperibile in una ripresa Rai), è Eugenio Allegri, guidato alla regia da Leo Muscato. La pièce chiude la *Trilogia degli Scarrozzanti* accostando ai personaggi shakespeariani, *Ambaleto* e *Macbetto*, il protagonista tragico per eccellenza: qui un Edipo freudiano e contorto, che affronta il patricidio e l'incesto come scelte consapevoli. Si tratta, però, di un ritratto ironico e innamorato del mondo degli attori più che di un attraversamento dei testi classici: l'intera trilogia è la saga di una compagnia male in arnese, abituata ai travestimenti posticci, pronta a stratagemmi scenici alla buona. E l'interprete di questo *Edipus* è un capocomico determinato e stanco, che si trova solo a incarnare tutti i personaggi della reggia di Tebe: i suoi colleghi (e anche la sua amata) l'hanno abbandonato per cercare altrove il pane. E come risuonano oggi le parole di Testori, in tempi di tagli del Fus, di decreti ministeriali e di artisti ridotti alla fame. Allegri mette al servizio dello spettacolo tutta la sua esperienza di comico dell'arte, acco-

glie gli spettatori con un naso rosso, si immerge nel suo polveroso guardaroba alla ricerca di un altro espediente: è il suo modo per omaggiare quel mondo di guitti a cui sente di appartenere. Con consapevolezza si avvicina alla densa ma impervia lingua testoriana, tra prestiti europei, lemmi e costruzioni modellate sul latino e una vivace patina lombarda: la forte connotazione in senso geografico, che contraddistingue quasi tutta la produzione di Testori, rappresenta la rivendicazione di un'interpretazione non mediata del classico, la necessità di una vera e propria "incarnazione" del mito attraverso un linguaggio vivo. Lo spettacolo richiede concentrazione, e non poca: ma per chi sia disposto a concederla, lo sforzo non è vano. *Maddalena Giovannelli*

## Un viaggio coast to coast alla ricerca di sé

**ROAD MOVIE**, di Godfrey Hamilton. Traduzione di Gian Maria Cervo. Regia di Sandro Mabellini. Con Angelo Di Genio e Antony Kevin Montanari (violoncello e pianoforte). Prod. Beat 72, ROMA - Quartieri dell'arte, ROMA.

### IN TOURNÉE

*Road Movie*, il monologo di Godfrey Hamilton, rappresentato con successo negli Stati Uniti e in molti Paesi europei, ci proietta direttamente nell'America degli anni Novanta, raccontando i cinque giorni del viaggio attraverso il Paese, compiuto dal trentenne gay Joel



REZZA/MASTRELLA

## L'anomalia ribelle si fa corale per continuare l'assalto al potere

**ANELANTE**, di Flavia Mastrella e Antonio Rezza. Scene di Flavia Mastrella. Con Antonio Rezza, Ivan Bellavista, Manolo Muoio, Chiara A. Perrini, Enzo Di Norscia. Luci di Mattia Vigo. Prod. Teatro Vascello la Fabbrica dell'Attore, ROMA - Fondazione Tpe, TORINO - RezzaMastrella, NETTUNO (Rm).

Assalto al potere. Come al solito. Ché i nemici sono sempre gli stessi. E nemmeno lo spirito fumino si annacqua col tempo. Dalle parti di Nettuno non ci si imborghesisce: Antonio Rezza e Flavia Mastrella continuano imperterriti nella loro anomalia poetica-formale. Nessuno come loro. Guerriglieri che nulla c'entrano con un sistema che si muove su altri binari. Come se il nucleo centrale fosse sempre trasformare in teatro (per così dire) la contestazione. Chi mai ci riesce, nonostante un mare di bandiere rosse al vento?

Quello che confonde è la comicità. La bulimia di gesti, parole, invettive che fanno uscire storditi dalla sala. Ma l'intenzione è politica fino ai dettagli: contro il potere, contro le istituzioni, contro l'omologazione, il buon senso, i benpensanti, i sani principi, i luoghi comuni, il pudore, la mancanza assoluta di pensiero critico. Il corpo nervoso di Rezza prende vita nel nuovo habitat creato dalla Mastrella. Si sono conosciuti nel 1987 e non si sono più lasciati. La scena si sviluppa in orizzontale, finestrelle si aprono al dialogo come un tempo i celebri tagli, i colori ricordano le carte da gioco di Alice nel Paese delle Meraviglie. Ma il movimento va a braccetto con un flusso di parole logorroico e inarrestabile. Motore sonoro della performance. La novità è l'inedita coralità scenica. Se Ivan Bellavista è da tempo il terzo incomodo, la presenza di altri tre performer è invece indicazione di un nuovo percorso di ricerca. Si vedrà.

Al momento è un fattore quasi esclusivamente estetico, non così distante da quando un tempo si chiamavano gli spettatori sul palco per improvvisare una carneficina. Si aggiunge massa, si creano nuovi punti di rimpallo. Marionette umane in (dis)equilibrio con il protagonista. Forse sarà sempre così. Ma la pluralità di voci amplia comunque il ventaglio di opzioni creative, spezzando schemi e formalismi. Salutare. Anche perché il resto è il consueto mosaico di episodi, accenni, divagazioni, micronarrazioni. Dai deliri di una solitudine ombelicale, a uno strambo viaggio in Inghilterra. In mezzo: virtuosismi, la mimica unica e inimitabile, aforismi come slogan da manifestazione, culi al vento, sesso e disperazione. È abbastanza incredibile come un linguaggio che si ripete da decenni, in realtà riesca sempre a risultare contemporaneo. Forse è quella voglia di fare a botte con tutti. E infatti da spettatori non se ne esce vivi. Ma se ne esce felici. **Diego Vincenti**



per incontrare Scott, giovane poeta *hippie*, a cui non è mai riuscito a esternare sino in fondo il suo amore. Joel attraversa un'America devastata dal senso di colpa per la guerra del Vietnam e dall'aids. È un'America materialista e repubblicana, in cui i valori fondamentali sono il denaro e il successo. *Road Movie* non è solo uno spettacolo sull'aids ma anche sul disagio della società americana di quegli anni, costellando il viaggio di Joe di incontri con una umanità dolente costretta a venire a patti con la lenta dissipazione delle relazioni più care. Lo spettacolo pone coraggiosamente in parallelo il Vietnam e l'aids per parlare di amore e perdita di affetti in un contesto e in una società che ha bisogno di nuove certezze. Una società che, come la nostra, ha smarrito la possibilità di ricordare gli orrori di una malattia che miete ancora migliaia di vittime. Solo in scena, Angelo Di Genio interpreta, anzi, vive con grande intensità, tutti i personaggi presenti nello spettacolo, dialogando al contempo con il violoncello e il pianoforte di Antony Kevin Montanari, su musiche originali di Daniele Rotella, che sottolineano gli umori e le atmosfere, rendendo fisico lo spazio dello spettacolo. Nel medesimo modo, la regia discreta ma sempre presente di Sandro Mabellini, pone un occhio di buca a seguire il protagonista per tutta la rappresentazione, indirizzando lo sguardo dello spettatore sull'azione, come se fosse lo sguardo voyeuristico di una telecamera, che spia nella vita di un uomo alla ricerca spasmodica di un amore che la vita crudelmente gli ha tolto. *Mario Bianchi*

## Miserie e tragedie di italiani a New York

**UNO SGUARDO DAL PONTE**, di Arthur Miller. Traduzione di Masolino D'Amico. Regia di Enrico Lamanna. Scene di Massimiliano Nocente. Costumi di Ilaria Carannante. Luci di Stefano Pirandello. Musiche di Pino Donaggio. Coreografie di Vittoria Brescia. Con Roberto Negri, Sebastiano Somma, Matteo Mauriello, Cecilia Guzzardi, Sara Ricci, Edoardo Coen, Andrea Galatà, Antonio Tallura. Prod. I Due della Città del Sole, ROMA.

IN TOURNÉE

Sebastiano Somma interpreta l'immigrato Eddy Carbone di *Uno sguardo dal ponte*, il suo sogno americano e il dramma personale della sua famiglia. Enrico Lamanna avvicina l'allestimento a una tragedia greca: l'ossessione di Eddy per la nipote Catherine (Cecilia Girardi), da lui cresciuta, prevale sulla ragione, così da spiazzare anche la moglie Beatrice (Sara Ricci). Quando arriva, come clandestino dalla Sicilia, Rodolfo, di cui la ragazza si innamora ricambiata, la vicenda sfocia nel tragico epilogo. L'avvocato Alfieri, interpretato da Roberto Negri, rappresenta la voce che commenta i fatti accaduti, un po' come il coro delle tragedie greche. La cifra stilistica dell'allestimento è fortemente evocativa, quasi onirica. Anche l'ambientazione, il quartiere italiano di Brooklyn, viene ricreato tramite proiezioni, con tanto di luna riflessa sulle superfici circostanti, e da una scala che collega il ponte con i bassifondi in cui si accampano gli immigrati appena arrivati o clandestini con il sogno di risalire quel ponte che porta al ricco quartiere di Manhattan. Anche le musiche di Pino Donaggio contribuiscono a creare un'atmosfera rarefatta, in uno spettacolo che, grazie a un ritmo serrato nel susseguirsi degli eventi, mantiene alta la tensione fino al drammatico scioglimento finale. Originale la trovata di trasformare il palcoscenico in una specie di ring per simboleggiare gli scontri imminenti, ma anche l'isolamento in cui vivono e lavorano gli immigrati impossibilitati a integrarsi con il mondo esterno dal quale vivono esclusi e confinati. Somma conferisce forza al suo personaggio, voglia di riscatto (soprattutto per la nipote), ma allo stesso tempo si mostra fragile nei momenti di silenzio e di riflessione che costituiscono la zona oscura della sua gelosia. *Albarosa Camaldo*

## Se rescuscitare il padre scombina la famiglia

**L'ORA ACCANTO**, di Filippo Gili. Regia di Francesco Frangipane. Scene di Francesco Ghisu. Luci di Beppe Filipponio. Con Massimiliano Benvenuto, Silvia Benvenuto, Ermanno De Biagi, Vincenzo De

Michele, Michela Martini, Vanessa Scalera. Prod. Progetto Goldstein e Argot Produzioni, ROMA.

Stessa postazione, un eguale sentimento di attesa che marca il quadro familiare che avevamo lasciato con *Dall'alto di una fredda torre* e quel procedere naturalistico che carpisce dalla vita una affabulazione fatta di sospensioni, allusioni e gesti incompiuti: il duo Gili/Frangipane giunge all'epilogo della *Trilogia di mezzanotte* con *L'ora accanto*. E, di nuovo, lo spettacolo aderisce al disegno che il drammaturgo e il regista ci sembra si siano dati, rimane cioè incardinato a quella narrazione vicina alla fiction, regalando al dramma da "camera" una compiuta e coerente dissezione drammaturgica fatta di primi piani e "piani americani" nei quali rimaniamo inchiodati. Ricomposto il nucleo da uno dei fratelli intorno al tavolo, questi espone la possibilità di riportare in vita, anche se soltanto per un'ora, il padre trapassato tempo addietro servendosi di interlocuzioni scientifiche alle quali siamo poco avvezzi, fatto sta che stiamo parlando di resurrezione o neosintesi. Sorpresa! Lo spettacolo si colora di una sfumatura imprevista che va oltre la pura dissertazione sul senso della vita o sulla finalità della morte, poco o nulla ci porta alla reincarnazione buddhista o al mondo a venire delle religioni monoteiste, qui è la fantascienza che pone domande sull'oggi. Perché si riconfigurano gli equilibri tra fratelli e tra questi e la madre e, infine, fra tutti e il padre "risvegliato". Il meccanismo scientifico è un grimaldello, un'opportunità che lascia al dato futuribile una prossimità di senso. Ancora una volta la coppia di autori funziona nel registro di una scacchiera a orologeria e gli attori stanno al gioco, cedono cioè alla coercizione di un testo scandito da ritmi interni e da una regia su misura. E quello spazio scenico, fatto di pochi elementi di arredo e un orologio che ricorda il tempo (coincidente col tempo dello spettacolo), così spoglio ma così funzionale all'urgenza di parlare del non detto, contenitore emozionale di abbracci, ma anche di incomprensioni. D'altronde è uno spazio surreale. *Paolo Ruffini*

## Sperduti in una baita a confronto con se stessi

**NESSUN LUOGO È LONTANO**, scritto e diretto da Giampiero Rappa. Scene di Francesco Ghisu. Costumi di Lucia Mariani. Musiche di Stefano Bollani. Con Valentina Cenni, Giampiero Rappa, Giuseppe Tantillo. Prod. Argot Produzioni, ROMA.

### IN TOURNÉE

Non si è reso la vita facile Giampiero Rappa scrivendo *Nessun luogo è lontano* (titolo preso a prestito da un romanzo di Richard Bach). Tema e intreccio ma anche tipologia dei personaggi e relazioni umane sono un'acrobazia da risolvere che si dipana grazie alla regia (sempre di Rappa). Nell'isolamento di una remota baita di montagna uno scrittore, suo nipote e una giornalista inviata di guerra confrontano le reciproche paure, rabbie e angosce più intime cercando di stanarsi a vicenda. Il gioco provoca però un effetto *boomerang*: si finisce per esporre il proprio lato debole ed essere feriti. La tensione cresce (e regge bene per tutto lo spettacolo), sulle spalle del personaggio dello scrittore (Rappa) e del nipote *teenager* (Tantillo). Interpretando due modi di vivere e manifestare la rabbia del tutto opposti, i due attori testimoniano bene confronto e gap generazionale. È trattenuta la rabbia dello scrittore, chiuso nella sua solitudine, dopo il rifiuto di un grande premio letterario, vinto per un romanzo creato *ad hoc* con la casa editrice. D'altra parte, quella del ragazzo è un'ira sintomatica, a pelle, che ne attraversa il corpo, lo fa inquieto, lo mostra non sincero, alla ricerca di ascolto/tenerezza in un altalenare emotivo credibile e godibile, a tratti comico, nella versione di Tantillo. Meno risolta e più rigida, a livello drammaturgico, la figura femminile (Cenni): troppo spesso zittita dallo scontro zio-nipote, troppo indulgente con il burbero scrittore, ma anche troppo incline alla fragilità in un contesto ben poco minaccioso per una donna abituata a percorrere territori pericolosi umanamente e tecnicamente - forse l'attrice manca di lavorare ai limiti del testo con un'autonoma compensazione scenica. Il senso di soffocamento del finale - sia in senso letterale che metaforico - risolve bene questo testo impervio e, a suo modo, convincente. *Laura Santini*



LUCA ZINGARETTI

## Identità, scelte e omosessualità: il coraggio di essere se stessi

**THE PRIDE**, di Alexi Kaye Campbell. Traduzione di Monica Capuani. Regia di Luca Zingaretti. Scene di André Benaim. Costumi di Chiara Ferrantini. Luci di Pasquale Mari. Musiche di Arturo Anecchino. Con Luca Zingaretti, Maurizio Lombardi, Valeria Milillo, Alex Cendron. Prod. Zocotoco, ROMA.

### IN TOURNÉE

Luca Zingaretti in due ruoli diversi di gay ambientati, rispettivamente, nel 2015 e nel 1958: l'uno dichiarato e l'altro che, invece, scopre faticosamente la sua omosessualità e cerca di nascerla. Quello che per il pubblico di massa rimane il "commissario Montalbano" porta nei teatri italiani il dramma di Alexi Kaye Campbell, che in questo momento da noi appare *engagé* nella battaglia sui diritti dei gay. *The pride* allinea una serie di argomenti apologetici non nuovi: dal «tutti sono omosessuali, soprattutto quelli che meno sanno di esserlo e gli omofobi» a «esistono omosessuali pittoreschi e sessualmente sempre disponibili ma anche coppie "vere" che scelgono un rapporto monogamo e di lungo corso»; fino alla presentazione di crudeli e inumane pratiche "avanzate" di repressione delle tendenze gay. Tuttavia, al di là di questo, oltre che di qualche tratto prevedibile, o scontato, *The pride*, a livello drammaturgico, è un testo certamente accorto, di valore: parliamo, in particolare di quella, delle due vicende che si sovrappongono, ambientata nel 1958. Quasi un enigma, che lo spettatore e anche i personaggi stessi si trovano ad affrontare e a cercare di districare, nell'inatteso ma inarrestabile manifestarsi dell'omosessualità di Philip, marito di Sylvia, e della sua attrazione per Oliver, gay che lavora con la donna. Il segreto è come forzatamente occultato nel plot, così come Philip cerca di reprimere in modo definitivo e sommario, la sua "inaccettabile" natura gay e la sua passione per Oliver. Zingaretti, anche regista, sceglie un meccanismo teatrale in cui non è sostanzialmente il protagonista: preponderante, invece, il peso della parte (anche in questo caso duplice) di Maurizio Lombardi, autorevole ed efficace, al di là di qualche tratto facile ed esteriore. Valeria Milillo, dal canto suo, ci aiuta a guardare in profondità, fin nelle sfumature, dentro il cuore e la mente di Sylvia, il personaggio che curiosamente sembra interessare di più l'autore. Il quarto attore, Alex Cendron, rende bene i ruoli di contorno previsti dal testo. **Francesco Tei**

## QUATTRO ATTI UNICI

## Mauri, prova d'attore tra Cechov e Pirandello

**QUATTRO BUFTE STORIE.** *Cecè e La patente* di Luigi Pirandello, *Una domanda di matrimonio e Fa male il tabacco* di Anton Cechov. Regia di Glauco Mauri. Scene di Giuliano Spinelli. Costumi di Liliana Sotira. Musiche di Germano Mazzocchetti. Con Glauco Mauri, Roberto Sturno, Mauro Mandolini, Laura Garofali, Amedeo D'Amico, Lorenzo Lazzarini, Paolo Benvenuto Vezzoso. Prod. Compagnia Mauri Sturno, ROMA.

## IN TOURNÉE

La ventina di minuti (neanche) di *Fa male il tabacco* sono, come c'era da aspettarsi, un ennesimo saggio della grande, inossidabile arte di interprete di Glauco Mauri. Un pezzo di bravura senza compiacimenti né istrionismi, con un'emozione che arriva allo spettatore in maniera diretta, in assoluta, miracolosa naturalezza.

Il personaggio monologante di Cechov riesce, con Mauri, a diventare un clown tragico, avvilito eppure di indiscutibile nobiltà anche nell'umiliante squallore della sua condizione. Quasi un Arlecchino borghese, disperato, straziante, con quei suoi abiti rammentati o tutti toppe. Arriviamo a cogliere come la sottomissione impietosa a cui lo sottopone la moglie bieca tiranna sia solo una parte del dramma di quest'uomo, la cui tragedia maggiore è semplicemente quella di avere visto svanire, nella sua esistenza e nella sua condizione penosa, i sogni e la sete di pienezza della sua gioventù. Mauri interpreta anche il ruolo dello iettatore Rosario Chiarchiaro ne *La patente*: una parte, in realtà, piuttosto breve, che affronta abbigliato come una sorta di curioso e grottesco santone postmoderno. Altrettanto importante, qui, sarebbe la parte del giudice (Mauro Mandolini): sufficientemente convincente, soprattutto all'inizio dell'atto unico, nel rendere lo spessore del suo personaggio. Così come Laura Garofali - un po' meccanica, ma versatile - Mandolini recita anche nel *Cecè* e ne *Una domanda di matrimonio*, gli altri due brani del politico teatrale che hanno come protagonista non Mauri ma Sturno, in due ruoli forse non adattissimi alle sue corde di primattore.

La regia di Mauri rende, tutto sommato, giustizia alle possibilità comiche del lavoro di Cechov, trasformato in una sorta di meccanismo dissociato e frenetico, a tratti volutamente fastidioso nei tic e nella maniacalità dei personaggi e nelle ripetizioni delle situazioni. Pare denunciare, invece, i suoi limiti *Cecè*, al di là della (presunta) attualità di temi quali la corruzione politica; non a caso, è un testo pressoché scomparso dal repertorio. **Francesco Tei**



Glauco Mauri e Roberto Sturno in *Quattro buffe storie* (foto: Manuela Giusto)

## La vita è un party ma Alceste non ci sta

**IL MISANTROPO, ovvero liberi esperimenti dell'arte del vivere sociale**, di Molière. Traduzione, adattamento e regia di Francesco Frangipane. Scene di Francesco Ghisu. Costumi di Christian Spadoni. Luci di Giuseppe Filipponio. Con Massimiliano Benvenuto, Vincenzo De Michele, Arcangelo Iannace, Matteo Quinzi, Sara Andreoli, Silvia Salvatori, Pier Paolo De Mejo, Vanessa Scalerà. Prod. Argot Produzioni, ROMA.

## IN TOURNÉE

È il *Misanthropo* che non ti aspetti e che ti arriva addosso in tutta la sua prorompente modernità. I grandi classici, si sa, hanno in sé il dono di attraversare il tempo e lo spazio, e anche di resistere alle manipolazioni più azzardate mantenendo intatto quel nocciolo duro che li rende immortali. Vero però è che c'è modo e modo di attualizzare. E qui sta la bella sorpresa dell'operazione realizzata da Francesco Frangipane, capace con intelligenza e rigore di far risplendere le parole di Molière, calandole senza forzature ed esasperazioni in un oggi dove l'ipocrisia della buona società trova il suo *habitat* naturale in un eterno party, di cui noi spettatori, sparpagliati a sedere per tutta la sala, siamo muti testimoni a condividere lo spazio in cui agiscono gli attori (le Carrozzerie Not di Roma, ma potrebbe essere un qualsiasi locale, bar, salone, certo non un teatro a scena frontale). Della vicenda sono mantenuti solo i momenti essenziali e gli snodi relazionali fra il "duro e puro" Alceste, l'amico fidato e sua (in)ascoltata coscienza critica Filinte, il vanesio Oronte e la frivola quanto crudele Celimene. Il loro *milieu*, nella lettura registica di Frangipane, è quello di una borghesia snob, che divide il suo tempo fra *gravity yoga* in una porcellaia rimoderata, *vernissage*, feste, *selfie*, alcolici, conversazioni vuote e comportamenti fasulli. La musica da (s)ballo (dj set di Antonello Aprea) e i drink fanno da scudo e maschera all'ormai cronica incapacità di essere se stessi. Ottima la prova di tutta la compagnia, guidata con mano ferma, ma non invasiva, verso un minimalismo non di maniera e di grande efficacia. Perfetto anche il ritmo, serrato e avvincente, che conduce la storia verso un finale amarissimo, dove ciascuno riceve la sua dose di cattiverie, o

di verità, in un crescendo che culmina con la lettura a microfono della lettera in cui Celimene (l'intensa Vanessa Scalerà) sparge veleno su tutto e tutti. Rimarrà a ballare da sola, al ritmo di una musica sempre più violenta. Poi il buio. *Claudia Cannella*

## Memento mori per un'umanità senza dio

**YESUS CHRISTO VOGUE**, drammaturgia e regia di Joele Anastasi. Scene di Giulio Villaggio. Costumi di Alessandra Muschella. Luci di Davide Manca. Con Joele Anastasi, Enrico Sortino, Federica Carruba Toscano. Prod. Progetto Goldstein - Teatro dell'Orologio, ROMA e Vucciria Teatro, PALERMO.

Già il video-promo di *Jesus Christo Vogue* di Vucciria Teatro lasciava presagire un'ambientazione post apocalittica. Torna alla mente qualche segno dei lavori precedenti della compagnia, così orientati a disporre il pubblico in una cornice che mette assieme disagio sociale e *glam* e nella quale si intravede un po' in superficie il *trait d'union* fra Emma Dante e ricci/forte, che tanto ha "funzionato" in quella "recitazione" accentuata. Ma non è così. Appena si entra nel corridoio che porta in sala, il camminamento è "accompagnato" da immagini proposte in alcuni monitor posizionati su un lato delle pareti, un'anteprima che allude ad accadimenti tragici e avverte l'avventore di catastrofi, attentati terroristici, morti in primo piano, una sorta di *memento mori* in *loop*. Con *Jesus Christo Vogue* si cita Emil Cioran e la sua disperante agonia d'amore, si affonda sulla figura evangelica, si assiste a una esorbitante implosione del significato. Lo spazio riproduce sul pavimento una grande croce che ricorda il cretto di Burri, tutt'intorno è scuro con riflessi specchianti dal fondo, una plumbea e stagnante metafora di un non-luogo devastato e selvatico (effetti speciali di Chiara Mariani, video e *graphic design* di Giuseppe Cardaci). Due superstiti, un lui e una lei che sembrano usciti da un futuro anteriore di un medioevo *fantasy*, sullo sfondo in controluce un terzo personaggio, reietto apostolo e testimone, scandisce i passaggi di un tempo "lirico" accompagnando la successione dei quadri numerici in sovraimpressioni su un "velatino", come

capitoli di un libro da scriversi. Figure supersiti ed esseri primordiali, con meno istinto del Kubrick-Castellucci di *Go down, Moses*, ancoraggio invece a una involontaria comicità che si nutre di retorica e figurazioni appesantite. È un grido d'allarme strozzato in gola, nonostante il dispendio di energie e parole urlate, è un insieme di materie che l'andamento sonoro omogeneizza.

Paolo Ruffini

## Il ladro e la croupier ultimo giro di roulette

**IL MONDO NON MI DEVE NULLA**, di Massimo Carlotto. Regia di Francesco Zecca. Scene di Gianluca Amodio. Costumi di Lucia Mariani. Musiche di Paolo Daniele. Con Pamela Villoresi e Claudio Casadio. Prod. Teatro e Società, ROMA - Accademia Perduta/Romagna Teatri, BOLOGNA - Csa Teatro Stabile d'Innovazione del Friuli Venezia Giulia, UDINE.

### IN TOURNÉE

Un incontro singolare quello tra Lise e Anselmo. Lui ex operaio colpito dalla scure della crisi alla soglia dei cinquant'anni, costretto a improvvisarsi ladro di appartamenti. Lei ex croupier tedesca, beffata da un sistema bancario che si è appropriato dei suoi risparmi. Massimo Carlotto, alla seconda riduzione per il teatro, tratteggia con stile inconfondibile e implacabile ironia, personaggi animati da un grande realismo. Archetipi contemporanei Lise e Anselmo, esemplari tragici di una società, la nostra, incapace di fare sconti. Una storia che parte da un incontro per diventare un dramma intimo sulle scelte, sul destino da queste determinate. Un dramma che declina paura, disagio, senso di perdita e vuoto morale e affettivo. La regia di Francesco Zecca sembra spiare più che guidare Pamela Villoresi e Claudio Casadio tra le pieghe del dramma. Poche soluzioni registiche per determinare cambi di scena con immagini proiettate su velatino. Gli incontri tra i due si ripetono, lui un po' ruba e un po' si innamora, lei lo irretisce cercando disperatamente di convincerlo a ucciderla, incapace di vivere una vita sacrificata. Dopo anni passati a fregare il prossimo non ha più crediti da riscuotere. Eppure si nega il suicidio

perché è «un atto estremo di verità» che poco si addice a lei che è sempre vissuta fingendo. Anselmo rifiuta e ricomincia una nuova vita nel ricordo dell'amore per la sua "tedeschina". Lise troverà la pace nella morte. Al di là di una trama da *noir* che cattura, lo spettacolo risente di un andamento monocorde. La fragilità e il sarcasmo di Lise diventano alterigia beffarda e appiattiscono il personaggio. Anselmo conserva la simpatia e la semplicità del personaggio, ma non rimane traccia della disperazione e della poesia che lo avrebbe reso struggente. Padroni della scena Villoresi e Casadio se la contendono a suon di battute, ma è l'anima a mancare a entrambi. *Giusi Zippo*

## Troppi abitanti nella testa di Zeno

**DALLA PARTE DI ZENO**, di Valeria Parrella. Regia di Andrea Renzi. Scene di Luigi Ferrigno. Costumi di Ortensia De Francesco. Luci di Cesare Accetta. Musiche di Federico Odling. Con Alessandra Borgia, Carmine Borrino, Giorgia Coco, Antonello Cossia, Valentina Curatoli, Cristina Donadio, Giovanni Ludeno, Mascia Musy, Antonella Stefanucci, Tonino Tauti. Prod. Teatro Stabile di NAPOLI-Teatro Nazionale.

Non c'è alcun legame con Svevo e *La coscienza di Zeno*. Di più: non c'è alcun approfondimento sull'identità multipla, la funzione della psicoanalisi, la frantumazione dell'io. Valeria Parrella - alla prima scrittura originale per il teatro, dopo l'adattamento di classici e miti (*l'Antigone* di Luca De Fusco, *Euridice e Orfeo* di Davide Iodice) - si mostra incapace di dare al Nazionale di Napoli un testo che abbia un vero spessore drammaturgico o che sia in grado - quanto meno - di far riflettere sulla condizione presente dell'individuo: tra burocratizzazione lavorativa, rinuncia ai desideri, isolamento sociale. A cosa si riduce il suo *Dalla parte di Zeno*? A un copione di servizio, basato sul doppio - Zeno e la sua scatola cranica - tra citazioni filosofico-letterarie, facili giochi di parola, umorismo scontato. Bravo dunque Andrea Renzi a trarre - da tale pochezza - uno spettacolo comunque piacevole: sfrutta balconate e corridoi rendendo la platea del San Ferdinando la mente/condominio del protagonista; li fa agire



### RUBINI/BENTIVOGLIO

## Interno borghese con doppia coppia in crisi

**PROVANDO... DOBBIAMO PARLARE**, di Sergio Rubini, Carla Cavalluzzi, Diego De Silva. Regia di Sergio Rubini. Scene di Luca Gobbi. Costumi di Patrizia Chericoni. Luci di Luca Barbatì. Con Fabrizio Bentivoglio, Maria Pia Calzone, Isabella Ragonese, Sergio Rubini. Prod. Nuovo Teatro, NAPOLI - Palomar Television & Film Production, ROMA.

### IN TOURNÉE

Due coppie, una borghese e benestante, completa di tutti gli stereotipi e i cliché, tradimenti e rivendicazioni varie incluse; l'altra, intellettuale e "di sinistra", lui scrittore, lei la sua *ghostwriter*, insieme apparentemente solo per amore, si trovano una sera per affrontare l'ennesima crisi coniugale dei primi. E scoppia la guerra.

S'inizia pirandelleggiando, poi il regista-interprete (di uno scrittore, guarda un po', in crisi, che Noia e non è neppure Moravia!) passa a registri woodyalleneschi un po' troppo ostentati. Andamento gradevole: il quartetto sviluppa tematiche da Yasmine Reza all'amatriciana. Si sta volentieri al gioco, fino a quando la squadra si mette a "fare melina". Allora Bentivoglio, nel ruolo di cardiocirurgo "di destra", prende in spalla la compagnia e va in gol. Ma basta solo a pareggiare i conti ed è un po' come fare un punto al Meazza col Carpi. Le ragazze sono precise e disinvoltate, con Ragonese che fornisce qualche assist in più. E la trovata dei pesci rossi parlanti serve a chiudere il match più per esaurimento che per conclusione drammaturgica. Forse che il *jeu de massacre* delle coppie meno si addice all'ambiente capitolino che all'omologo parigino?

Allora si tratta piuttosto dell'errore prospettico di osservare la realtà dal punto di vista di un tavolino al Bar della Pace, scambiando l'auto-referenzialità per *marivaultage* e aneddotica per teatro *boulevardier*. Encomiabile l'intenzione di realizzare una commedia leggera ben fatta. Ma se per rifondare la commedia all'italiana non basta Checco Zalone, per rilanciare la commedia italiana contemporanea non bastano battute antintellettuali («Basquiat? Ma questa roba mi' nipote di 5 anni la sa fare meglio») nemmeno arrischiando il contropiede per ridere sia di Basquiat che del rozzo primario che, alla fin fine, opera al cuore e ha un cuore d'oro. Si può dare di più/anche senza essere eroi (nel nostro caso, Bennet). **Fabrizio Sebastian Caleffi**

Fabrizio Bentivoglio, Sergio Rubini, Isabella Ragonese e Maria Pia Calzone in *Provando... dobbiamo parlare*

gli attori, ognuno dei quali è il rimando a una pulsione psichica; colloca sul palco il protagonista: a sopportare la *routine* della propria esistenza. È su questo doppio piano che vengono vissuti gli eventi: la conoscenza di una sorella, la scoperta di essere stato adottato, la maturazione caratteriale, l'amore e il (tardivo) primo bacio. La trama viene quindi sorretta dalle intuizioni sceniche del regista e - più ancora - dalla bravura complessiva della compagnia. Eccelle in particolare Giovanni Ludeno, nel rendere fobie e complessi di Zeno; da segnalare Tonino Taiuti (cui tocca il compito farsesco di provocare la risata del pubblico) e Antonello Cossia, che fa da psicanalista di Zeno e da amministratore per gli abitanti del suo cervello. Notevoli le scene di Luigi Ferrigno (interni d'appartamento tra le poltrone mentre, in assito, gli ambienti appaiono e scompaiono dietro pannelli scorrevoli); di pari valore è il disegno luci di Cesare Accetta. *Alessandro Toppi*

## Se Pigmalione trasloca a Napoli

**PIGMALIONE**, di George Bernard Shaw. Traduzione di Manlio Santanelli. Regia di Benedetto Sicca. Scene di Maria Paola Di Francesco. Costumi di Frédérick Denis e Laurence Hermant. Luci di Maria Doménech. Musiche di Chiara Mallozzi. Con Gaia Aprea, Fabio Cocifogli, Francesca De Nicolais, Gianluca Musiu, Giacinto Palmarini, Autilia Ranieri, Federica Sandrini, Paolo Serra, Antonella Stefanucci e gli allievi della Scuola del Teatro Stabile di Napoli. Prod. Teatro Stabile di NAPOLI-Teatro Nazionale.

Bernard Shaw con uno stile brillante misto a un implacabile scetticismo raccontò il passaggio dall'800 al Secolo Breve, affrontando temi come la lotta di classe, la discriminazione sociale e l'emancipazione femminile. *Pigmalione*, commedia scritta nel 1914, racconta dell'eccentrico professor Higgins che scommette con il suo amico, il colonnello Pickering, di trasformare la povera e ignorante fioraia Eliza in una donna raffinata, insegnandole a parlare un inglese corretto e buone maniere, ma trattandola alla stregua di una cavia da laboratorio. Con la traduzione di Santanelli e la regia di Sicca, *Pigmalione* è "traslocata" a Napoli, così Eliza Doolittle diventa Luisa, il professor Higgins, Ermete Puoti, il colonnello Pickering, Vincenzo Maffei. Al *cockney* si sostituisce un napoletano artificioso che mischia termini desueti a un idioma farsesco, sfoderando fantasiosi neologismi. La vicenda si sposta a Chiaia, i *parvenu* sono vomeresi, le conversazioni sul tempo diventano disquisizioni sulla ricetta della parmigiana, non tralasciando la lezione di Ippolito Cavalcanti. Al di là di interessanti intuizioni, la regia, a tratti visionaria, sovraccarica la commedia di segni e simboli, non riuscendo peraltro a sottolineare i temi ancora attuali, come quello della società delle immagini e i condizionamenti che questa impone. Un che di incompiuto è presente anche nei personaggi, un Ermete Puoti, conciliante e ragguardevole ha poco dell'adolescente viziato. Sembra piuttosto un burbero dalle maniere educate. L'improbabile dizione vernacolare dell'Aprea tratteggia una Luisa poco credibile. Una volta effettuata la trasformazione in una donna di classe si tramuta *d'emblée* in eroina tragica. La legge-

rezza di Shaw lascia il posto a un sapore melodrammatico, che impenna sul finale con una scena livida invasa dall'acqua, simbolo della metamorfosi. *Giusi Zippo*

## Una donna di camorra tra stereotipi e cliché

**LA REGGENTE**, di Fortunato Calvino. Regia di Stefano Incerti. Scene di Renato Lori. Costumi a cura degli allievi dell'Accademia di Belle Arti di Napoli. Luci di Cesare Accetta. Con Elena Russo, Salvatore Striano, Luigi Credendino. Prod. Teatro Stabile di NAPOLI-Teatro Nazionale.

Un tavolo centrale, di lato una specchiera mentre sul fondo - visibili da metà spettacolo - un letto, con lenzuola rosse, e una grande croce: il primo è simbolo di passione, sangue e morte; la seconda di sacrificio, martirio, fede criminale. Qui - un bunker più che una casa - Stefano Incerti colloca *La reggente* di Fortunato Calvino. Una «mammasantissima» con cui rappresenta l'auto-prigione del potere, l'ossessione del comando e la forza rigenerativa della mala, che persevera e sopravvive eliminando ogni avversario: interno ed esterno. Gravitano attorno a lei due seguaci: amante che fa da coscienza strategica l'uno (Eduardo); giovanotto senza scrupoli l'altro (Diego), tanto da uccidere l'amico per prenderne il posto, nel clan e «tra le cosce» della donna. Tentativo di rendere l'abisso shakespeariano del Male in un quadro da vicolo - la reggente a tratti sembra Riccardo III, vittima com'è dei propri atti e pensieri - l'opera mostra difetti di regia, attoriali e di scrittura. La regia: Incerti confonde realismo carnale (i rapporti sessuali) ed epicità confessionale, apre e chiude la quarta parete senza una ragione comprensibile, decora la visione di orpelli manieristici (le pose caravaggesche, le macchie di sangue sugli abiti, un corpo crocifisso, il sonoro onirico). Gli attori: reggono l'impegno Salvatore Striano e Luigi Credendino ma i loro, più che personaggi, sono caratteri da camorra stereotipata; inadeguata invece Elena Russo, la cui prova è un insieme di *cliché* mimici, gestuali e tonali. La drammaturgia: Calvino fu padre, nel pre-*Gomorra*, del "teatro della legalità" ma - e questo è il caso - compone sovente per ripetizione, modificando la formula che gli die-

de successo solo nel titolo, in qualche dettaglio di trama, nei nomi dei protagonisti. Nessuna capacità di leggere il presente viene dunque da *La reggente*; nessuna diversità di racconto o innovazione visiva viene dalla sua messinscena. Meritevoli degli applausi, alla fine, solo i tagli di luce di Cesare Accetta. *Alessandro Toppi*

## Rosaura prigioniera dei suoi sogni di libertà

**CALDERÓN**, di Pier Paolo Pasolini. Regia di Francesco Saponaro. Scene di Lino Fiorito. Costumi di Ortensia De Francesco. Luci di Cesare Accetta. Con Maria Laila Fernandez, Clio Cipolletta, Andrea Renzi, Francesco Maria Cordella, Luigi Bignone. Prod. Teatri Uniti, NAPOLI.

### IN TOURNÉE

Si serve di una scena articolata e multimediale Francesco Saponaro per rappresentare un testo complesso e non a caso poco frequentato di Pier Paolo Pasolini, *Calderón* ambientato nella Spagna franchista durante gli anni del regime. Come suggerito dallo stesso Pasolini nell'opera, Saponaro fa iniziare la sua rappresentazione ponendo in evidenza una riproduzione grafica del celebre quadro di Velázquez, *Las Meninas*, che ritrae l'infanta di Spagna e - riflessi in uno specchio, in fondo, al di sopra della sua testa - il re e sua moglie. Secondo uno schema visivo e concettuale analogo, nella parte alta dello spazio scenico si trova uno schermo nel quale compaiono e agiscono Doña Lupe (alla quale presta il volto Anna Buonaiuto) e Basilio Re, mentre sulla scena, dominata da un letto, si articolano i voli onirici della figlia Rosaura. Attraverso sogni nei quali assume identità diverse, la giovane donna prova a emanciparsi da un potere che la controlla e la spinge pericolosamente nel baratro della malattia: la si vede, pertanto, prima come un'aristocratica innamorata di Sigismondo, ex amante di sua madre che si rivela suo padre; poi nei panni d'una prostituta spagnola che si innamora di Pablo, un ragazzo giovanissimo che in realtà è suo figlio; infine in quelli di una moglie borghese e demotivata che si innamora di Enrique, uno studente rivoluzionario. Pur sperimentando il passaggio da una



classe sociale all'altra, Rosaura nemmeno nei suoi sogni riesce ad affrancarsi dai giochi sociali. Nonostante l'oggettiva difficoltà del testo, Saponaro riesce a restituire con chiarezza sulla scena la dialettica tra individuo e potere così centrale in quest'opera e, in generale, nel pensiero di Pasolini, grazie anche al fondamentale contributo di un ottimo cast che passa agevolmente dall'italiano al castigliano al napoletano e sostiene con disinvoltura i ritmi incalzanti di quasi due ore di spettacolo. *Stefania Maraucci*

## La Palestina di Cerciello emblema della resistenza

**IL CIELO DI PALESTINA**, liberamente ispirato a *La terra più amata*, di Washim Damash. Progetto, adattamento e regia di Carlo Cerciello. Scene di Massimo Avolio e Roberto Crea. Musiche di Paolo Coletta. Con Omar Suleiman, Raffaele Imparato, Imma Villa, Paolo Aguzzi, Gian Marco Ancona, Luciano Dell'Aglio, Fabio Faliero, Vincenzo Liguori, Fiore Tinessa e con gli allievi del Laboratorio Teatrale Permanente. Prod. Teatro Elicantropo-Anonima Romanzi e Prospet, NAPOLI.

Riproposto più volte, a partire dal 2000, torna *Il cielo di Palestina*, con cui Carlo Cerciello unisce attori professionisti e gli attuali allievi del suo Laboratorio Teatrale Permanente. Un'opera corale, che inizia in foyer con la proiezione di un cortometraggio sulla vita e l'uccisione dell'attivista americana Rachel Corrie (premessa documentaria, perché susciti consapevolezza in chi sta per vedere lo spettacolo) e prosegue su un palco usato su due livelli: in basso c'è Omar Suleiman, in ginocchio, a fare da testimone memoriale e linguistico della tragedia vissuta dal suo popolo e, alle sue spalle, la recita fissa della carcerazione di un palestinese (emblema di resistenza) mentre - in alto - vengono inscenati episodi d'assedio quotidiano: l'occupazione territoriale, la distruzione d'una casa, la disgregazione d'una famiglia e le offese, i soprusi, le violenze israeliane, fino alla simbolica crocifissione di un arabo, feroce ricordo delle radici orientali del Cristianesimo e, soprattutto, rappresentazione del martirio che avviene ogni giorno in Terra Santa. Opera volutamente partigiana, che fa delle con-

suetudini del teatro epico - assenza di quarta parete, funzione didattica, impiego di video e canzoni - le sue caratteristiche principali. Per dire solo di ciò che accade a Gaza? Cerciello racconta piuttosto l'atto di resistenza cui è costretta ogni minoranza in un mondo dominato dalla legge (capitalistica) del più forte. I suoi palestinesi sono un rimando a ogni popolo oppresso dalla *realpolitik* (i curdi, sacrificati all'alleanza militare con la Turchia; i greci, ridotti alla fame dal rigore economico d'ispirazione tedesca) ma sono anche metafora - aggiungo - del teatro, costretto alla esistenza limitrofa e impoverita dalle leggi dell'intrattenimento commerciale. Nero lo spazio vuoto generato da Roberto Crea e Massimo Avolio, suggestive le musiche di Paolo Coletta; la compagnia si distingue per bravura collettiva, funzionando come un perfetto *ensemble* attorale. *Alessandro Toppi*

## Uno Spirito allegro che sa troppo d'antico

**SPIRITO ALLEGRO**, di Noël Coward. Traduzione di Masolino D'Amico. Regia di Fabio Grossi. Scene di Ezio Antonelli. Costumi della Sartoria Tirelli. Luci di Umile Vanieri. Musiche di Germano Mazzocchetti. Con Leo Gullotta, Betti Pedrazzi, Rita Abela, Federica Bern, Chiara Cavaliere, Valentina Gristina, Sergio Mascherpa. Prod. Diana Oris, NAPOLI.

### IN TOURNÉE

Uno spettacolo che sa di antico: è *Spirito allegro* di Noël Coward, tradotto da Masolino D'Amico, con Leo Gullotta a fare da protagonista nei panni di uno scrittore che, per la stesura del suo ultimo romanzo, organizza una seduta spiritica invitando una *medium* (Betti Pedrazzi). La situazione sfugge di mano e dopo la seduta, lo scrittore e la seconda moglie, Ruth (Federica Bern), si ritrovano a dover convivere con lo spirito beffardo e dispettoso della prima moglie, Elvira (Valentina Gristina), morta qualche anno prima e decisa a riprendersi in tutti i modi il marito che l'ha rimpiazzata con un'altra. Qualche spassoso equivoco dovuto alla presenza del fantasma movimentata la trama della commedia dal misurato *british humour*. Già il testo risente del tempo, metten-



### IODICE/PARRELLA

## Orfeo, in viaggio nell'Ade per comprendere l'ineluttabilità della morte

**EURIDICE E ORFEO**, di Valeria Parrella. Regia e luci di Davide Iodice. Scene, maschere, costumi di Tiziano Fario. Musiche di Guido Sodo. Con Michele Riandino, Federica Fracassi, Davide Compagnone, Eleonora Montagnana. Prod. Teatro Stabile di NAPOLI-Teatro Nazionale.

Per l'ultimo lavoro di Davide Iodice la scrittrice Valeria Parrella, ha rielaborato in chiave contemporanea il mito di Orfeo ed Euridice, focalizzandolo sull'esperienza della perdita. La vicenda narrata da Ovidio nelle sue *Metamorfosi* acquista dunque una nuova interpretazione, che ha trovato in una formalizzazione scenica originale e di grande impatto emotivo il suo compimento.

È Orfeo, con la sua sofferenza per la morte di Euridice, il perno intorno al quale ruota lo spettacolo. In una scena altamente simbolica, dominata da un letto e dagli elementi di una natura inaridita, l'innamorato, in preda al proprio dolore, fa i conti con l'assenza della sua donna e con l'elaborazione del proprio lutto, che è sancito da quel famoso voltarsi indietro. Un voltarsi indietro che è Euridice stessa a sollecitare, per aiutare il proprio uomo ad accettare la sua scomparsa. Nella personale interpretazione di Valeria Parrella, dunque, il mitico viaggio di Orfeo attraverso il regno dei morti assume connotati ulteriori: il tentativo estremo di riportare in vita l'amata grazie al canto poetico, tramandato dal mito, diventa, infatti, un percorso funzionale alla presa di coscienza dell'ineluttabilità della morte.

Come sempre accade nei lavori di Davide Iodice, sono le emozionanti "visioni", che è capace di creare, la parte più bella e poetica dello spettacolo: dalla ieratica presenza di Hermes (un bravo e intenso Davide Compagnone), cui è affidato il rito delle ceneri, agli strazianti simulacri d'amore rappresentati dagli abiti di Euridice e dal fantoccio che ne ricorda le fattezze. Amore e morte pervadono il flusso verbale, sonoro e visivo della commovente messa in scena che trova ulteriori elementi di forza nelle suggestioni scenografiche di Tiziano Fario come pure in quelle musicali di Guido Sodo ed Eleonora Montagnana; meno convincenti i due protagonisti, Michele Riandino e Federica Fracassi, piuttosto monocordi nei loro lunghi monologhi. *Stefania Maraucci*

Federica Fracassi e Michele Riandino in *Euridice e Orfeo* (foto: Francesco Squeglia)



L'abito nuovo  
(foto: Patrizia Ricco)

do in scena un'umanità che non ha altri pensieri se non passare la serata tra drink e vuote, sebbene raffinate, conversazioni. E se il testo risente del tempo, non va certo meglio con la messa in scena affidata alla regia di Fabio Grossi, il cui tentativo di modernizzazione è delegato al *video mapping* che rende visibili l'allegro spiritello che circola per casa. Peccato però che il *video mapping*, di dubbio gusto estetico, non fa altro che rendere più banali le ridondanti e descrittive scenografie di Ezio Antonelli. Se un elemento di fascino doveva esserci nel testo era il comparire e scomparire di questi spiriti e qualche effetto teatrale legato alla loro presenza. La digitalizzazione delle scenografie e una regia silenziosa che non riesce a cogliere nessuna sfumatura insita nel testo spengono il brio di questa leziosa commedia. Non basta a salvare il tutto l'abilità degli attori (a completare il cast Rita Abela, una comica serva, Chiara Cavalieri e Sergio Mascherpa, la signora e il signor Bradman) certamente bravi, ma sacrificati in uno spettacolo, che manca di idee, di ritmo, di forza comica. *Filippa Ilardo*

## Gloriana salva Filumena dalla polvere del tempo

**FILUMENA MARTURANO**, di Eduardo De Filippo. Regia di Nello Mascia. Scene di Raffaele Di Florio. Costumi di Luca Sallustio. Luci di Lucio Sabatino. Musiche di James Senese. Con Gloriana, Nello Mascia, Cloris Brosca, Giancarlo Cosentino, Ferdinando Maddaloni, Francesca

Golia, Antonio D'Avino, Antonio Filogamo, Gianluca d'Agostino, Rossella Amato, Valentina Elia, Sergio Caporaso. Prod. Arte e spettacolo - Prospet, NAPOLI.

«E figlie so' ffiglie! (...) Hann'asapé chi è 'a mamma (...) M'hann'avulé bene!» sono le tre battute che riassumono il personaggio di Filumena Marturano, una donna pragmatica e volitiva, prostituta per necessità, mamma per scelta. Un personaggio emblematico che si presta a più letture. Fin dalle prime battute, Gloriana, nell'allestimento che porta la firma di Nello Mascia, dimostra tutto il nerbo che deve caratterizzare il personaggio. Fiera, aggressiva, caparbia e talvolta spavalda, dimostra un carattere e un calibro cui lo stesso Mascia, interprete di un dimesso Domenico Soriano, non riesce a tenere testa, troppo legato com'è a un modello eduardiano che emula e non riesce a ricreare. Una regia poco incisiva costringe la commedia al dato autobiografico eduardiano, il più datato tra gli argomenti del dramma, la legittimazione attraverso il cognome. Poco convincente la maniera con cui Mascia ha ridisegnato i personaggi. Snatura il fido Alfredo, tuttofare, confidente e servitore di Domenico Soriano, che abbandona il suo "padrone", come era peraltro successo nel film diretto dallo stesso Eduardo nel 1951, ma lo eleva all'improbabile rango di commentatore, nel citare le norme riguardanti i diritti dei figli illegittimi. Riduce Diana, amante di Soriano e sua promessa sposa, a oca giuliva dalle fastidiose movenze alla Marilyn Monroe. Rosalia

Solimene, confidente di Filumena, seppur interpretata da un'inappuntabile Cloris Brosca, perde tutta la sua ironia. L'eleganza della scenografia, astratta ed essenziale, fatta di fondali scorrevoli e pedane girevoli, la cui variazione cromatica scandisce gli stati d'animo, risulta poco funzionale a una regia che non ne sfrutta le potenzialità. Un allestimento che vira verso un bozzettismo di maniera, in cui spicca unicamente Gloriana, capace di ricreare tutta la verità e il dolore di Filumena. *Giusi Zippo*

## Kane, quel disagio anni '90 che non dice più nulla

**GRAVE**, di Sarah Kane. Regia di Pierpaolo Sepe. Scene di Francesco Ghisu. Costumi di Annapaola Brancia d'Apricena. Luci di Cesare Accetta. Con Gabriele Colferai, Dacia D'Acunto, Gabriele Guerra, Morena Rastelli. Prod. Casa del Contemporaneo, SALERNO.

### IN TOURNÉE

Non dobbiamo aver paura di dire che Sarah Kane non riesce più a raccontare il disagio dei nostri giorni, delle nostre giovani generazioni, non è più spaccato-crepa-finestra grazie al quale capire il mondo. Gli anni '90 sono passati, tramontati. Adesso la depressione passa per smartphone, chat e sale scommesse legalizzate e, forse, per questo stato esistenziale di inutilità. Forse la Kane è morta troppo presto, prima di delineare meglio il suo pensiero, di portarlo a maturazione. Nel *Crave* di Pierpaolo Sepe vengono a galla tutti i limiti di una drammaturgia sorpassata. Bisogna dire anche che tutte le messinscene di Sarah Kane si assomigliano e si fanno prendere la mano dall'ansioso che alberga nel testo, non solo supportando la sofferenza ma spingendola senza mai contrasto o bilanciamento e dosaggio delle sfumature. Quindi le corse e le cadute, le lotte e le botte sudate, i decibel ad altissima concentrazione di urla e maledizioni, disperazione e angoscia in questo campo di battaglia. Quattro cabine, una gabbia microfona rimbombante, tra la platea e la scena, contro la quale scagliarsi, neon e finestre con le sbarre per marcare ancora di più l'assetto claustrofobico e di prigione emotiva. Un racconto di-

viso fra quattro personaggi che palleggiano fra loro come in un ping pong destrutturato. Le ossessioni malate prendono vita tra i corpi nudi (un *must*) e le Barbie (il simbolo di purezza e bellezza americana) che vengono scagliate contro le sbarre intrecciate, in definitiva contro di noi, il pubblico borghese da martoriare e colpire. Ci vuole sempre un nemico contro il quale inveire. *Tommaso Chimenti*

## Pirandello ed Eduardo sarti d'alto rango

**L'ABITO NUOVO**, di Eduardo De Filippo e Luigi Pirandello. Regia, scene e luci di Michelangelo Campanale. Con Marco Manchisi, Nunzia Antonino, Salvatore Marci e Vittorio Continelli, Adriana Gallo, Paolo Gubello, Dante Manchisi, Olga Mascolo, Tea Primiterra, Antonella Ruggiero, Luigi Tagliente. Prod. Ass.Cult. Tra il dire e il fare-Compagnia La luna nel letto, RUVO DI PUGLIA (Ba).

È nota l'ammirazione che Eduardo portava all'opera di Pirandello. Stima e interesse peraltro ricambiati. Meno conosciuta è la commedia che scrissero a quattro mani, *L'abito nuovo*, «da un racconto di Luigi Pirandello dialogato in due atti e tre quadri e concertato da Eduardo De Filippo». A portarlo in scena dopo anni di oblio ci ha pensato Michelangelo Campanale, affascinato dalla vicenda dell'umile Michele Crispucci che vent'anni prima aveva ripudiato la moglie, donna bellissima diventata famosissima prostituta d'alto bordo. Crispucci da una vita vuole farsi un nuovo vestito specie ora che la figlia, educata con ogni timore di Dio, va in sposa a un ottimo giovane. Ma tutto crolla per l'arrivo in città della donna in tournée con il suo circo. Il giovane si eclissa, i colleghi di ufficio lo deridono, il capufficio lo esilia, ma la super *cocotte* ha un incidente e muore lasciando il marito erede di un enorme patrimonio. E allora il pretendente ritorna, i colleghi e il capufficio lo trattano con tutti i riguardi, la cittadinanza tutta sembra dargli quel rispetto sempre negato. Crispucci, però, non ci sta e vuole rifiutare l'eredità dando inizio a un balletto di ipocrisia, avidità e cinismo. Infine comparirà, stravolto e sconfitto, con un nuovo vestito a celebrare la sua consapevole capitolazione. Campanale rispetta Eduardo ma ri-

spetta anche il proprio modo di fare un teatro di grande potenza visiva. Il suo bellissimo spettacolo si apre alle contaminazioni e così l'arrivo del circo in città sembra tratto da un disegno di Félicien Rops, l'ufficio ci rimanda a incubi kafkiani e nel finale chiama in causa una maschera di Eduardo dalle movenze pulcinellesche. Il testo viene così esaltato e, nella sua omogeneità di toni "seri", ci è parso superiore ad altri lavori dell'Eduardo "pirandelliano" come il più blasonato *La grande magia*, straordinario nel *côté* farsesco ma indigeribile nei tormenti filosofici. Grande interprete Marco Manchisi. Una prova, la sua, tutta giocata in sottrazione nella prima parte per poi esplodere in un finale di profonda emozione. Di livello il numeroso cast con, tra gli altri, Salvatore Marci, Nunzia Antonino e un sorprendente Dante Manchisi, fratello del protagonista, al suo debutto in palcoscenico in non tenera età. *Nicola Viesti*

## Maresco e Scaldati incontro tra visioni

**TRE DI COPPIE**, di Franco Scaldati. Adattamento di Franco Maresco e Claudia Uzzo. Regia di Franco Maresco. Scene e costumi di Cesare Inzerillo e Nicola Ferruzza. Luci di Cristian Zucaro. Musiche di Salvatore Bonafede. Con Gino Carista, Giacomo Civiletti, Melino Imparato. Prod. Teatro Biondo, PALERMO.

*Tre di coppie* mette in scena vari testi dell'enorme *corpus* di Franco Scaldati (tra cui pezzi inediti, *La notte di Agostino il topo* e *Totò e Vicé*). Sotto una candida luna che sembra di gomma, ecco apparire da un buio siderale solo delle teste. Voci che borbottano, intrise di un irriverente, provocatorio umorismo, creando sproporzionate iperboli sulla grandezza del membro maschile, in quella mescolanza tra basso e sublime tipica di Scaldati, con quella *verve* dissacrante, profanatoria tipica di Maresco. Poi ecco arrivare Totò e Vicé, angeli e demoni, morti e vivi, anime sospese a metà tra il cielo e l'inferno. Si chiamano solo per esistere, si fanno domande senza risponderci: stupiti davanti allo spettacolo metafisico dell'esistenza, ne esplorano il senso dell'assurdo. La comicità che ne scaturisce è una critica verso tutti gli assoluti, una dimostrazione della contraddittorietà

dell'esistenza. Melino Imparato, erede storico della Compagnia di Scaldati, con la sua voce che si fa strumento e il suo fisico che diventa marionetta, dà corpo e movimento alle parole, accompagnato sulla scena da altri due bravi attori, Gino Carista (eccellente nella parte del muto) e Giacomo Civiletti (che prende le sembianze del gatto, mentre Melino Imparato è un perfetto uomo-topo). Nessuna coincidenza però tra personaggi e attori che infatti interpretano indifferentemente diverse parti, rinunciando a ogni pretesa psicologista. Maresco si conferma eccellente regista che fa dialogare cinema e teatro, puntando sulle affinità che legano i due artisti palermitani, l'attenzione alla marginalità, una propensione verso il suono-immagine, la parola-visione, un universo che coniuga la sfera della volgare con quella del sublime, un'estetica rivoluzionaria che vede il mondo rovesciato, laddove nelle macerie si trova il varco per l'infinito, un realismo esasperato che diventa metafora. Cercando il vero Scaldati, Maresco finisce per trovare se stesso. *Filippa Ilardo*

## Se i sogni naufragano al largo di Lampedusa

**LAMPEDUSA WAY**, di Lina Prosa. Scene, luci e costumi di Paolo Calafiore. Costumi di Mela Dell'Erba. Con Maddalena Crippa e Graziano Piazza. Prod. Teatro Biondo, PALERMO.

### IN TOURNÉE

Lina Prosa, regista e drammaturga siciliana, questa volta affida le sue parole a due grandi attori della scena italiana, Maddalena Crippa e Graziano Piazza, a interpretare i due parenti alla ricerca dei loro cari dispersi, Mohamed e Shauba, protagonisti delle due precedenti tappe della *Trilogia del Naufragio*. Mentre vede dibattere tra speranza e presagi di morte questi esseri umani approdati a un mondo che non conoscono, lo spettatore già sa o immagina quale sia stata la fine dei due giovani partiti inseguendo un sogno naufragato al largo di Lampedusa. I due si consumano nell'attesa di qualcuno che non arriverà mai, la verità resterà sepolta tra le onde, mentre un beckettiano capitalista, che gestisce il destino di tutti e lo fabbrica, forse è lo

BERNHARD/ANDÒ

## Herlitzka mattatore vince la sfida con Minetti

**MINETTI. RITRATTO DI UN ARTISTA DA VECCHIO**, di Thomas Bernhard. Traduzione di Umberto Gandini. Regia di Roberto Andò. Scene e luci di Gianni Carluccio. Costumi di Gianni Carluccio e Daniela Cernigliaro. Musiche di Hubert Westkemper. Con Roberto Herlitzka, Roberta Sferzi, Verdiana Costanzo, Pierluigi Corallo, Vincenzo Pasquariello, Matteo Francomano. Prod. Teatro Biondo, PALERMO.

*Minetti*, di Thomas Bernhard, sembra beneficiare di una rinnovata attenzione negli ultimi anni: intrappolato nella *hall* di un albergo sulla costa del Belgio, flagellata da una tempesta shakespeariana, un attore attende con ansia di incontrare il direttore di un teatro locale, che gli ha chiesto di tornare sulle scene dopo trent'anni di assenza per impersonare il suo cavallo di battaglia, Lear, indossando la maschera («la più orrenda che sia mai stata fatta») appositamente disegnata da James Ensor.

Di superiore, calorosa eleganza sono le *boiseries* da modernariato in cui Carluccio immerge la vicenda fra inquietanti apparizioni che irrompono ora da un ascensore in continuo movimento, ora dal buio della notte. Con una donna ubriaca e una ragazza in attesa del fidanzato, sono gli unici, distratti interlocutori della lunga attesa dell'attore, che si abbandona a un inarrestabile *maelstrom* verbale, un vertiginoso turbine di parole sulla condizione dell'attore e sul suo problematico rapporto con il pubblico contemporaneo, come sul personaggio shakespeariano, di cui declina alcuni passaggi.

Soggiogante, il talento mattatoriale di Roberto Herlitzka giganteggia nel restituire la tempra tragica tanto del personaggio, per troppo tempo tenuto lontano dalle scene, quanto dell'attore, pronto a sfidare il «pattume spirituale» della società che lo circonda, a turbare lo spettatore per precipitarlo nella «catastrofe dell'arte». Geniale è la stratificazione sonora che Andò realizza grazie al contributo di Westkemper, volta a dar voce a un duplice registro vocale: quello della tirata indirizzata al pubblico, ma anche quello dell'indicibile riflessione che attanaglia l'artista. Per questo la sua sconfitta - definitiva, voluta, necessariamente rappresentata - sarà celebrata proprio al centro della scena, nel corso di un macabro rituale durante il quale indossa la maschera, che ne cristallizza i tratti e lo riduce al silenzio. Mentre la neve cade copiosa, la grottesca sfilata dei vacanzieri di Ostenda, ritratti come avrebbe fatto il pittore, attraversa la scena e ignora l'ultima, dolorosa rivolta dell'attore. **Giuseppe Montemagno**



Roberto Herlitzka in *Minetti* (foto: Franco Lannino)

stesso dio, non si fa mai trovare e non darà mai certezza a questi clandestini della vita che li aspetta. Questo nostro Occidente in cui deflagra lo scontro tra fame e ricchezza, tra barconi e yacht che si incontrano sullo stesso lembo di mare, è una deriva in cui affoga l'umanità intera. I due parlano e parlano e nelle loro parole si consumano le illusioni. Man mano si fa strada la verità impossibile da digerire, meglio rimanere protetti dal dubbio ovattato e pieno di silenzio. Lampedusa è diventata sempre più metafora del nostro mondo, miraggio incoerente di approdi impossibili. I dialoghi procedono per immagini e per suoni, lontanissimi dal realismo, vicini agli stati di incoscienza, al sogno. Un linguaggio denso, carnoso, torrentizio, fluttuante. Vicino e lontano dalla realtà, dalla storia, dalla cronaca, un linguaggio che trasfigura in letteratura l'urgenza di una catastrofe che sta cambiando la nostra storia. *Filippa Ilardo*

## Una Sicilia di maniera che tradisce Pirandello

**L'UOMO, LA BESTIA E LA VIRTÙ**, di Luigi Pirandello. Regia di Giuseppe Dipasquale. Scene di Paolo Calafiore. Costumi di Adele Bargilli. Musiche di Mario Incudine. Con Geppy Gleijeses, Marco Messeri, Marianella Bargilli, Renata Zamengo, Francesco Benedetto, Vincenzo Leto. Prod. Teatro Stabile di CATANIA - Gitiesses Artisti Riuniti, ROMA.

IN TOURNÉE

A firmare la regia di *L'uomo, la bestia e la virtù* è quel Giuseppe Dipasquale, tanto discusso direttore dello Stabile catanese, responsabile di un repertorio ripetitivo e stantio, confinato a una Sicilia di maniera, che riconduce tutto alla commedia, con l'unica finalità di ammicciare a un pubblico alla ricerca di una comicità ormai logora e incapace di inventare nuove forme. In questa messinscena cui si distingue la bravura di Geppy Gleijeses, il professore Paulino che, per salvare le apparenze, conduce la propria amante, donna casta e morigerata (Marianella Bargilli), di lui incinta, tra le braccia di un marito feroce, Marco Messeri, per scaricargli la responsabilità della paternità. Certamente la *verve* comica di un attore consumato quale Geppy Gleijeses, dà allo spettacolo un tono di leggera scorrevolezza, di disinvolta fluidità. L'andamento discorsivo e spesso irrealmente pro-sastico dei dialoghi pirandelliani ne risulta smussato, e questo potrebbe essere un pregio. Peccato che i meccanismi della comicità siano quelli consunti e troppo visti in troppe *far-se-pochade*, e che il filosofeggiante cinismo dell'autore agrigentino ne risulti stemperato. Ed è solo a livello umoristico che interviene la rilettura registica di Dipasquale, facendo del geometrico, paradossale gioco delle parti, dell'ambigua doppiezza dei personaggi pirandelliani, del lucido attacco al bigottismo borghese, un piacevole, rilassato *divertissement*. Non male la prova degli altri attori in scena, Renata Zamengo nel

ruolo della serva, Francesco Benedetto nei duplici panni di dottore e farmacista, Vincenzo Leto, il figlio. Pregio della messinscena è l'allestimento scenico di Paolo Calafiore, asciutto e lineare, i costumi di Adele Bargilli, intesi come didascalie visive, le musiche di Mario Incudine, semplici ed efficaci nel dare ritmo allo spettacolo. Troppo poco per un pubblico e una città che attendono e meritano altro. *Filippa Ilardo*

## Provinciali allo sbando nei meandri metropolitani

**LA CAGNOTTE**, di Eugène Labiche. Traduzione e regia di Walter Pagliaro. Scene e costumi di Luigi Perego. Luci di Franco Buzzanca. Musiche di Germano Mazzocchetti. Con Pippo Pattavina, Gian Paolo Poddighe, Vittorio Viviani, Giovanni Argante, Valeria Contadino, Fulvio D'Angelo, Margherita Mignemi, Riccardo Maria Tarci, Alessandro Idonea, Michele Arcidiacono, Pietro Casano, Luciano Fioretto e Giuseppe Infarinato al pianoforte. Prod. Teatro Stabile di CATANIA.

*La cagnotte* di Eugène Labiche, per la regia di Walter Pagliaro, è uno spettacolo tale e quale il pubblico si aspetta, si ride moderatamente, si apprezza la bravura degli attori, si possono prevedere le gag e lo svolgimento, nonostante l'intreccio sia movimentato da travestimenti e malintesi che arrivano al paradosso. Quella di Labiche è una comicità senza pensiero. Calzante è la maestria di Pippo Pattavina, che però fa sempre se stesso, anche quando veste i panni del padre di famiglia che, per spendere il tesoretto del salvadanaio (*la cagnotte*), formata con la posta delle giocate a carte di un'intera compagnia, decide di passare una giornata di moderato divertimento a Parigi. Gli fanno da spalla Gian Paolo Poddighe e Raffaele Viviani. La morigerata ed elegante compagnia di provincia, di cui fanno parte anche le donne (Valeria Contadino e Margherita Mignemi), è catapultata nei meandri di una metropoli in cui rimane incagliata: raggirata dal cameriere di un ristorante, viene accusata di furto, addirittura arrestata, riesce a fuggire, ma rimane del tutto senza soldi. È in questo spiraglio che si

ravvedono nel testo spunti di modernità: persi nell'inferno di una Parigi dei bassifondi, questi borghesi di provincia vagano come anime sperdute senza punti di riferimento. Interessanti sono le musiche e le canzoni di Germano Mazzocchetti eseguite dal vivo da Giuseppe Infarinato, e cantate ottimamente dagli attori in scena. Descrittivi i costumi e prevedibili le scenografie, tutto rimane nell'ambito della tradizione, sebbene non ci siano sbavature: un *vaudeville* di qualità. Viene quindi da chiedersi se possa o meno bastare, e quale sia l'idea di teatro sottesa a questo lavoro, quali forme parlino oggi a una società in cambiamento, quale pubblico risponda e quale rimanga indifferente. Interrogarsi su questo significa scoprire l'essenza del teatro, del comico e del tragico. *Filippa Ilardo*

## Umano, troppo umano l'Amleto di Bruschetta

**AMLETO**, di William Shakespeare. Regia di Ninni Bruschetta. Scene di Mariella Bellantone. Costumi di Cinzia Preitano. Luci di Renzo Di Chio. Musiche di Toni Canto. Con Emmanuele Aita, Angelo Campolo, Antonio Alveario, Gianni Boncoddò, Maurizio Puglisi, Maria Sole Mansutti, Celeste Gugliandolo. Prod. Teatro di MESSINA.

IN TOURNÉE

Un gruppo giovane, in cerca di una cifra personale, quello messo assieme da Ninni Bruschetta per questo *Amleto*, in cui la parte del principe di Danimarca è affidata a un energico Angelo Campolo. Sul palcoscenico campeggia un ring, attorniato da poltrone sui due lati, cui corrisponde un quadrato sul soffitto, da cui arrivano luci (Renzo Di Chio) soffuse ma non neutre, che racchiudono un interno emotivo e fanno da contrappunto al *pathos* del testo, così come in dialogo costante con l'opera, il testo e il recitato sono le belle musiche di Toni Canto, eseguite dal vivo da Gianluca Scorzello e dallo stesso Canto. L'ambientazione è contemporanea, come fanno intendere i costumi di Cinzia Preitano, e Claudio e Gertrude, sposi dal tratto fanatico, vestiti di nero, occhiali da sole alla moda e atteggiamento da coppia Beckham. Attor-



Amleto (foto: Federico Ficarra)

no a loro, e in generale attorno all'azione, un frenetico vortice, con movimenti scenici convulsi in cui la violenza, anche se mai agita, di fatto aleggia. In scena a bilanciare tanta gioventù, l'esperienza di Antonio Alveario nella parte di Polonio e di Maurizio Puglisi (becchino). Quel delicato equilibrio di maturità e gioventù, di esperienza e ardore, che ruota attorno al vigore attorale di Campolo, forse fin troppo consapevole del peso che deve portare, lo spettacolo non lo raggiunge. Diversi i tentativi di sfondare la quarta parete, di distruggere meccanicamente la scena, quasi citando Ostermeier o Latella, con i rispettivi *Hamlet*. E tuttavia alcune visioni appartengono al già visto e per taluni versi all'ingenuo, come la passeggiata iniziale degli attori nello spazio, quel non incontrarsi di corpi e sguardi, base di ogni esercizio teatrale, non basta a dare un sapore deciso a un testo così importante. *Renzo Francabandera*

## Un Edipo di oggi nel Libano in guerra

**INCENDI**, di Wajdi Mouawad. Traduzione di Caterina Gozzi. Regia di Guido De Monticelli. Scene di Fausto Dappiè. Costumi di Stefania Grilli. Luci di Loïc François Hamelin. Musiche di Alessandro Olla. Con Maria Grazia Bodio, Lia Careddu, Agnese Fois, Corrado Giannetti, Paolo Meloni, Marta Proietti Orzella, Cesare Saliu, Giorgia Senesi, Marco Spiga, Maria Grazia Sughi, Leonardo Tomasi, Luigi Tontoranelli. Prod. Sardegna Teatro, CAGLIARI.

### IN TOURNÉE

Trapiantare una tragedia antica nel Medio Oriente dissestato: è questo l'assunto di *Incendi*, seconda tappa della "tetralogia della memoria", *Il sangue delle promesse* di Wajdi Mouawad, talentuoso drammaturgo libanese, oggi emigrato in Canada. Lo spunto è il mito di Edipo, lo scenario il Libano in guerra, il risultato uno spettacolo che solo apparentemente ha a che fare col teatro d'inchiesta. Edipo, appunto. Si accumulano allora, i colpi di scena, mentre il sangue gronda. Ma, insieme, la realtà si espande, esacerbando i confini del conflitto per redimerlo in un più ampio orizzonte che ha a che fare coi destini ultimi dell'uomo. Non era facile rendere tutto questo, mescolare l'alto col basso: Mouawad riesce nel miracolo. Un po' perché quella terra la conosce da vicino, il senso dello sradicamento è in lui legittimo, fondante. E un po' per l'intuizione di prendere a pretesto la struttura di un *thriller*, in sé ben congegnata, per ordinare una materia altrimenti debordante. Tanto che nulla, nel testo, appare forzato, eccessivo: la lettura del testamento, la simbologia dei due

gemelli, lei matematica e lui pugile, l'efferatezza dei delitti commessi dal padre, la fuga della madre, l'incontro col secondino. Più incerto è invece Guido De Monticelli nel dare corpo alle ossessioni di Mouawad. Perché se gli attori, bene o male, fanno onestamente il proprio dovere, nonostante le isterie e le semplificazioni nei toni, le posture, di matrice anche cinematografica, più scontato appare lo scenario. Puramente didascalico, diremmo. Uno sdoppiamento di piani, sedie, sabbia, un video, il passato in basso, il presente in alto, prima dell'inevitabile fusione. *Routine*, insomma, che si limita a giustapporre i livelli della storia senza scavare a sufficienza nel legame che li unisce e, soprattutto, senza interpretare - e di conseguenza visualizzare - quello che è il senso più vero e riposto della pièce: l'insondata, faticosa, ricerca del chi siamo, perché viviamo. *Roberto Rizzente*

**I SEMINARI DI HYSTRIO**

### Comunicare teatro 3.0: web, social e universo digitale

I edizione, Milano, Piccolo Teatro Eurolab, 15-16 aprile 2016

12 ore di lezione sul tema della comunicazione e della promozione, con particolare riferimento al digitale, soffermandosi sui principali mezzi web e social e sui metodi per una corretta ed efficace pianificazione: il piano di comunicazione, strumenti e strategie, promozione e marketing online; quali strumenti (sito, blog, social, newsletter) e quali contenuti (testi, immagini, video), come sceglierli, elaborarli e indicizzarli al meglio.

**Costo:** € 120; la quota è comprensiva di un abbonamento annuale alla rivista *Hystrio*.

**Modalità d'iscrizione:** - bonifico sul conto corrente: Codice Iban IT66 Z076 0101 6000 0004 0692 204, intesto a: *Hystrio* - Associazione per la diffusione della cultura teatrale, via Olona 17, 2013 Milano. Causale: seminario *Hystrio*  
- versamento tramite bollettino su c/c postale n. 40692204 intestato a: *Hystrio* - Associazione per la diffusione della cultura teatrale, via Olona 17, 2013 Milano. Causale: seminario *Hystrio*

**Info:** *Hystrio* - via Olona 17, 20123 Milano - tel. 02.40073256 - [www.hystrio.it](http://www.hystrio.it) - [segreteria@hystrio.it](mailto:segreteria@hystrio.it)

### Da grande voglio fare l'operatore teatrale!

V edizione, Milano, ottobre 2016

Un intenso week end con 12 ore di lezione a tu per tu con alcuni professionisti attivi da anni nella scena nazionale per approfondire i segreti e le tecniche di alcune delle attività chiave del mondo dello spettacolo dal vivo: l'organizzazione e la gestione di teatri pubblici, privati e compagnie indipendenti, la comunicazione, la promozione, la direzione, il budgeting e il marketing, i rapporti con gli enti locali e i finanziatori.

**testi**

# JESUS

di Enrico Castellani/Babilonia Teatri



**1. GESÙ OVUNQUE**

Gesù è in ogni cosa  
 gesù è in ogni luogo  
 gesù è dappertutto  
 gesù ti vede  
 gesù ti guarda  
 gesù ti ascolta  
 ho sempre pensato fossero solo modi di dire  
 poi ho deciso di fare uno spettacolo su gesù  
 e ho scoperto che invece è proprio così  
 gesù è in ogni cosa  
 gesù è in ogni luogo  
 gesù è dappertutto  
 gesù ti vede  
 gesù ti guarda  
 gesù ti ascolta

mi sono accorta che vivo circondata  
 dove mi giro trovo gesù  
 tatuato  
 dipinto  
 affrescato  
 scolpito  
 intarsiato  
 stampato  
 inculcato  
 messaggiato  
 taggato  
 twitterato  
 whatsappato  
 facebookato  
 linkato  
 sull'iphone  
 sull'ipod  
 sull'ipad  
 in casa  
 in macchina  
 nel portafoglio  
 al collo  
 al cesso  
 a letto  
 al ristorante  
 all'ospedale  
 dal benzinaio  
 sui dollari  
 sui muri  
 sulle magliette  
 in bocca  
 in mano  
 in chiesa  
 in piedi  
 seduti  
 in piedi  
 seduti  
 in piedi  
 seduti  
 in ginocchio

La Locandina

**JESUS**, di Valeria Raimondi, Enrico Castellani, Vincenzo Todesco.  
 Scene di Babilonia Teatri. Costumi di Babilonia Teatri/Franca  
 Piccoli. Luci e audio Babilonia Teatri/Luca Scotton. Con Valeria  
 Raimondi e con Enrico Castellani. Prod. Babilonia Teatri,  
 OPPEANO (Vr).

Lo spettacolo ha debuttato al Teatro Ermanno Fabbrì di Vignola (Mo),  
 l'11 e 12 ottobre 2014 nell'ambito della rassegna Vie Festival ed è anco-  
 ra attualmente in tournée.

prendi la particola  
 non masticarla  
 non ciucciarla  
 non deglutirla  
 questo è il corpo di cristo  
 questo è il suo sangue  
 scambiamo un segno di pace  
 preghiamo insieme

preghiamo lui  
 preghiamo la sua faccia  
 la sua icona  
 la sua croce  
 le sue parabole  
 i suoi vangeli  
 suo padre  
 sua madre  
 il suo popolo  
 i suoi discepoli  
 i suoi seguaci  
 i suoi eredi  
 il suo corpo  
 le sue mani  
 i suoi piedi  
 la sua veste  
 le sue costole  
 le sue ossa  
 i suoi occhi  
 le sue lacrime  
 le sue spine  
 i suoi chiodi  
 le sue ferite  
 il suo pus  
 il suo cuore  
 il suo sangue  
 le sue vene  
 le sue arterie  
 le sue piastrine  
 la sua milza  
 il suo pancreas  
 il suo intestino  
 la sua sindone  
 la sua corona  
 i suoi miracoli

miracolo

nella cassetta della posta  
 il depliant dei testimoni di geova  
 sul cruscotto della macchina  
 la pubblicità dell'asilo delle suore  
 sulla porta di casa  
 l'invito a partecipare al rosario  
 alla radio  
 prende solo radio maria  
 sul giornale  
 la recensione dell'ultimo film su gesù  
 dell'ultimo libro su gesù  
 dell'ultima mostra su gesù  
 francesco sulla copertina del time  
 gesù sulla copertina di playboy  
 jesus su quella del venerdì di repubblica

jesus è il nome del fidanzato di madonna  
 jesus è un paio di jeans  
 jesus è una miniserie televisiva  
 jesus gioca nell'inter  
 jesus tifa per suor cristina  
 jesus è il miglior amico del grande lebowski

jesus è l'uomo più famoso del mondo  
 jesus lo conoscono tutti  
 jesus è di tutti  
 tutti per jesus  
 jesus per tutti  
 tutto si colorava di jesus  
 entravo all'autogrill e mi sembrava di essere in vaticano  
 tra fabio volo luciana littizzetto e antonella clerici  
 ciao sono francesco  
 ero bergoglio sono francesco  
 la vera vita di francesco  
 francesco vita e rivoluzione  
 preghiamo con francesco  
 papa francesco il papa si racconta  
 i racconti di papa francesco  
 papa francesco la vita e le sfide  
 il vaticano secondo francesco  
 i fioretti di papa francesco  
 francesco il papa della gente  
 papa francesco fra religione e politica  
 quel ragazzo d'oratorio diventato papa francesco  
 francesco il papa venuto dalla fine del mondo  
 dio ha fatto gol papa francesco  
 francesco il papa della speranza

la mia speranza si assottigliava ogni giorno di più  
 questo spettacolo era diventato un incubo

mentre lavoravo mi si spegneva il computer  
 mi saltava la luce  
 sentivo degli strani rumori  
 ho iniziato ad avere paura  
 a credere fossero segni divini  
 moniti  
 schersa coi fanti ma lassa star i santi  
 ho iniziato a leggere libri sulle apparizioni della madonna

sui suoi messaggi  
 sono stata a civitavecchia  
 a medjugorje  
 a fatima  
 ho dato vita a sedute spiritiche  
 mi sono spinta fin sull'orlo di una setta satanica  
 ho cominciato a seguire regolarmente i tweet del papa

ho iniziato a pensare fosse una materia troppo vasta  
 troppo complessa  
 ho iniziato ad avvertire un senso di inadeguatezza  
 di inferiorità  
 ho toccato con mano la mia ignoranza  
 è stato a questo punto che ho deciso di gettare la spugna  
 di nascondere la testa sotto la sabbia  
 stavo per deporre le armi  
 quando si è aperto uno squarcio nel cielo  
 luce abbagliante  
 luce allo stato puro  
 una folgorazione

l'era lù  
 più bello che mai  
 più alto che mai  
 più magro che mai  
 cavei longhi  
 barba longa  
 petto nudo  
 'na strassa intorno a la vita  
 i sò addominali de ferro  
 l'aureola  
 il sorriso smagliante (da ebete)  
 l'era lù  
 l'era tornà su la terra  
 proprio lù  
 jesus  
 gesù  
 jesus  
 no l'ha mia sonà el campanel  
 no l'ha mia bussà a la porta  
 l'è passà dal muro

no volea credarghe  
 pensavo el fusse un pazzo furioso  
 l'ha schioccà i diei  
 dal cielo è cascà so rane  
 le rane i'ha comincià a parlarme  
 gesù el sa che te vol far 'no spettacolo su de lù  
 l'è felice  
 gesù l'è sempre felice quando qualcuno el parla de lù  
 se te parli de lu te parli con lu  
 per questo lu ora l'è qua  
 par parlar con ti  
 l'ha schioccà i diei n'altra volta  
 le rane come i'era rivè i'è andè via  
 no me interessa se non te si mia battezzà  
 se no te mia fatto la comunione e la cresima  
 se non te te si mia sposà  
 se non te mia battezzà i to fioi

no me interessa se non te ve mia a messa  
 se non te mai letto la bibbia né i vangeli  
 se non te si mia bon de farte el segno de la croce  
 se non te te confessi  
 se te te masturbi  
 se te si anticlericale  
 non me interessa  
 non te vorè mia far 'no spettacolo su questo  
 mi non son mia la me ciesa  
 son n'uomo  
 dime sa te vol saver  
 ero via de testa  
 g'avea de novo paura de i lupi  
 tremavo  
 me son buttà in senoccio  
 ho comincià a pianser, a urlar, a domandar perdono e pietà  
 lu el m'ha lassada far  
 dopo el m'ha dito che l'era vegnuo solo par lavorar con mi  
 par scriver lo spettacolo insieme  
 a quattro mani  
 el m'ha fato giurar che l'era un segreto tra noaltri du  
 el m'ha dito che ghe sarea piasuo essar in locandina  
 però con n'ome finto  
 mi no ghe l'ho mia fata a tegner el segreto  
 alla fine ho deciso de dirvelo  
 par du motivi  
 1  
 par non essere accusada de blasfemia o de eresia  
 quel che dirò l'avemo deciso insieme  
 l'è farina del nostro sacco  
 mio e de gesù  
 2  
 perché ve rendì conto  
 che mi son qua a parlarve  
 ma in verità non parlo mia solo a nome mio  
 quindi stasì atenti a i vostri pensieri e i vostri giudizi  
 gesù el ve vede  
 gesù el ve guarda  
 gesù el ve ascolta.

## 2. NATALE

Mancano pochi giorni a natale  
 abbiamo fatto il presepe  
 gesù deve ancora arrivare  
 non è ancora nato  
 ettore tre anni custodisce il bambinello  
 freme dalla voglia di sistemarlo al suo posto  
 siamo a tavola  
 ettore nota una stampa di gesù adulto poggiata per terra  
 è un ovale con ritratto un cristo con aureola  
 ettore la fissa a lungo  
 poi chiede chi è  
 è gesù ettore  
 silenzio  
 gli si accende una lampadina  
 il computer comincia a girare

veloce  
 poi si ferma  
 mi guarda  
 chiede  
 ma questo gesù è l'identico gesù che deve ancora nascere  
 sì ettore  
 ma è sempre l'identico gesù che dopo muore in croce  
 sì ettore  
 ma tutti i bambini nascono  
 e dopo che sono appena nati diventano grandi e dopo muoiono  
 sì ettore  
 ma anche il mio fratellino muore  
 sì ettore  
 ma anche i cugini  
 sì ettore  
 ma anche la nonna elsa  
 sì ettore  
 ma anche la nonna franca  
 sì ettore  
 ma anche il nonno renato  
 sì ettore  
 ma anche il nonno lorenzo  
 sì ettore  
 ma anche gli zii  
 sì ettore  
 ma tutti muoiono mamma  
 sì ettore  
 ma anche il papà  
 sì ettore  
 ma anche tu mamma  
 sì ettore  
 ma perché mamma  
 è così la vita  
 ma perché è così mamma  
 perché si muore mamma  
 perché si vive mamma  
 perché si muore mamma  
 perché si vive mamma  
 perché si muore mamma  
 perché si vive mamma  
 ma tutti muoiono sulla croce mamma  
 ma perché una volta lo facevano  
 ma perché gesù era cattivo  
 ma perché certi uomini pensavano che era cattivo  
 aveva la faccia tesa  
 contratta  
 sconvolta  
 aveva capito tutto  
 avrei voluto mentire  
 dire di no  
 che non tutto finisce  
 che questo è solo un passaggio  
 un accidente  
 che la vita vera è altrove  
 avrei voluto rassicurarlo e tranquillizzarlo  
 dirgli che un senso c'è  
 aveva collegato l'immagine di gesù appena nato  
 a quella di gesù crocifisso

senza ragionare  
 senza pensare  
 fisicamente  
 ettore a tre anni ha capito che dovrà morire  
 si è chiesto che senso abbia vivere  
 e l'ha chiesto anche a me  
 era sera  
 io a volte ho paura  
 soprattutto di sera  
 di notte  
 quando non c'è il sole a illuminare le cose  
 quando non c'è il sole a illuminare le cose ogni rumore  
 è più forte e sinistro  
 ogni pensiero è più cupo  
 ogni minaccia più grave  
 cerco conforto  
 certezza  
 cerco un corpo da stringere  
 quando non c'è il sole a illuminare le cose mi fermo  
 ferme le mani ferme le gambe  
 tutto si ferma  
 dentro di me c'è solo silenzio  
 intorno c'è solo silenzio  
 è in quel silenzio che abita la mia paura  
 entro in punta di piedi e aspetto  
 aspetto una risposta che non arriva  
 non da mia madre  
 non da mio padre  
 è quando non c'è il sole a illuminare le cose  
 che ho paura per mio figlio  
 che ho paura di morire  
 che immagino di svegliarmi chiuso in una bara  
 è quando non c'è il sole a illuminare le cose  
 che vorrei avere una risposta  
 che vorrei sapere tutto quello che non so  
 vorrei dirtelo con certezza  
 con calma e sicurezza  
 con l'autorevolezza del padre  
 vorrei saperti dire da dove veniamo  
 vorrei saperti dire qual è il giorno in cui si muore  
 vorrei saperti dire perché da morti si sta sempre stesi  
 non si mangia non si corre non si salta  
 vorrei saperti dire quando si rinasce  
 se è vero che diventeremo vento  
 vorrei saperti dire come si fa da morti a tornare a casa  
 se ci viene ancora voglia di giocare  
 vorrei saperlo e non lo so  
 allora ti racconto che veniamo dal mondo dei bambini  
 ti racconto che quando moriremo ci spunteranno le ali  
 a noi ai nostri animali a tutti  
 anche agli elefanti ai serpenti alle giraffe  
 ti racconto che andremo tutti in cielo e voleremo  
 voleremo come nel mondo dei bambini  
 ti ho visto un giorno  
 ti ho messo nella mia pancia  
 ti rassicuro che non è oggi che si muore  
 che non è neanche domani  
 non è al tuo compleanno non è pasqua non è a natale

non è neanche a capodanno  
 è tra tantissimo tempo  
 come una decina  
 come due mani + due mani + due mani + due mani + due mani  
 come prima dell'arca di noè  
 adesso possiamo anche non pensarci a quando sarà  
 tanto sarà fra tantissimo tempo  
 possiamo non pensarci almeno fino a quando il sole è alto  
 e illumina le cose.

### 3. INVETTIVA

Agnello al forno con patate

ingredienti

un agnello  
 30 chili di patate novelle  
 un litro di vino bianco  
 un pugno di farina  
 due noci di burro  
 sale e olio quanto basta  
 odori a piacere  
 difficoltà elevata  
 preparazione 3 ore  
 dosi per 12 persone

procedimento

prendete un agnello  
 possibilmente morto, squoiato e fatto a pezzi  
 se volete ucciderlo con le vostre mani fatelo  
 seguite questi semplici consigli per ucciderlo  
 1  
 catturate l'animale senza metterlo in croce  
 2  
 senza fustigarlo  
 3  
 abbiate cura non vi siano ladroni in circolazione

se la cattura dell'animale è stata difficile  
 se il trasporto al suo gologota è stato una *via crucis*  
 se ha belato a lungo  
 se si è cagato addosso  
 pisciato addosso  
 vomitato addosso  
 concedete all'animale un tempo di riposo  
 prima di morire ne ha diritto  
 concedetegli una lavanda dei piedi  
 chiedetegli se deve dire qualcosa a suo padre  
 se dopo la cattura puzzate di bestia  
 siete sporchi di merda e sudati come maiali  
 lavatevi  
 cambiatevi  
 truccatevi  
*master chef* vi vuole belli profumati  
 e col cappello da cuoco (con la *toque*)

ora siete pronti per uccidere  
 solo poche accortezze prima di procedere  
 lavatevi le mani  
 legategli le zampe  
 piantategli i chiodi  
 ora impugnate la pistola e sparate  
 un colpo solo in mezzo agli occhi

preparate ora una teglia grande con olio aglio e rosmarino  
 spalmate di burro la bestia con le mani  
 scaldate il forno a centottanta gradi  
 fate rosolare l'agnello su tutti i lati  
 avendo cura di girarlo ogni cinque minuti  
 abbiate cura che tutte le spine siano state rimosse  
 che i chiodi non fossero arrugginiti  
 che non siano rimasti grumi di sangue  
 scegliete l'agnello il migliore  
 il più grasso  
 verificate che oltre che grasso sia ricco  
 molto ricco  
 ricco sfondato  
 verificate insomma che sia l'agnello giusto  
 l'agnello con la A maiuscola  
 non è difficile capire se è davvero lui  
 chiedetegli vi mostri i conti in banca dei suoi eredi  
 i possedimenti immobiliari dei suoi eredi  
 i portafogli dei suoi eredi  
 le foto dei suoi eredi  
 sono vestiti di nero di viola di porpora di bianco  
 e poi di giallo di rosso di arancione di beige  
 di panna di platino d'oro d'argento di mirra  
 a righe a quadri a pois  
 tono su tono

sono ventri gonfi  
 sono tasche piene di zecchini  
 sono genitali lussuriosi  
 sono bocche ingorde  
 sono mani insozzate di sangue  
 sono poltrone sfondate da culi flaccidi  
 sono sperma versato dentro corpi innocenti e lasciato  
 a imputridire senza nessuna possibilità di generare

ora ne siete certi è proprio lui  
 è l'agnello che cercavate  
 quello con la A maiuscola  
 fate in modo che il suo grasso coli  
 che la bestia spurghi  
 che all'esterno la carne diventi croccante  
 ma che all'interno resti tenera come quella di un bimbo  
 ora ne siete certi è proprio lui  
 è la bestia pregiata che renderà la vostra cena speciale  
 così speciale da essere l'ultima  
 prima di finire in forno i suoi pezzi torneranno a unirsi  
 il suo vello tornerà a coprirlo  
 alzerà il coperchio del sudario in cui macerava  
 salterà sul tavolo  
 belerà il suo verbo

#### AUTOPRESENTAZIONE

### **Jesus, tra sacralità e dissacrazione una critica sociale e una riflessione intima**

*Jesus* è il risultato di un lungo e avvincente percorso a tappe. Parte dall'idea che la libertà di pensiero sia quanto di più prezioso l'uomo abbia. E dall'idea che quando la religione, come spesso accade oggi, diventa ragione di guerra e fondamentalismo, rinuncia alla sua funzione di tramite tra uomo e sacro, vita e mistero. *Jesus* è per noi *in primis* l'impossibilità di trovare in istituzioni religiose e dogmi gli interlocutori aperti al bisogno di ognuno di interrogarsi sulla propria essenza. È il racconto di una crisi intima e interiore e di una società ipocrita, violenta, biecamente materialista.

Lo spettacolo vive di due anime. La prima mette a nudo la fragilità dell'uomo, il suo bisogno di cercare risposte al suo esistere e stare nel mondo. L'esigenza di scavare in sé per toccare il mistero, vivere il dubbio, fare i conti con la propria esistenza.

Partendo da un'esperienza personale e tangibile, esprime un intimo anelito di spiritualità, sia essa religiosa o laica. L'altra esprime una critica dura e sincera alla religione cattolica. Il bersaglio in realtà non è solo l'istituzione Chiesa. Lo spettacolo è una critica sociale che abbraccia il rapporto che la nostra società ha con religione, sacralità, vita e morte. Utilizziamo parodia e invettiva per scoperciare la fragilità di scorciatoie e formule spacciate per assolute. Esprimiamo l'impossibilità di trovare in questa società una volontà sincera di mettersi in ascolto e cercare insieme.

Con *Jesus* abbiamo indagato la possibilità di rendere sempre più sottile la distanza tra vita e teatro, teatro e vita, fondendo la nostra scrittura e il nostro modo di dire e stare in scena con la verità delle nostre vite. È stato un tentativo. Una strada che si è rivelata non percorribile fino in fondo. Volevamo portare noi stessi sul palco come persone a tutto tondo per rappresentare la domanda esistenziale sottesa allo spettacolo, e utilizzare il coro per svolgere la critica sociale, altra faccia della pièce. *Jesus* è stato la ricerca di una forma per esprimere questo disequilibrio tra privato e pubblico, interno ed esterno, intimo e sociale.

Una ricerca di autenticità, ma anche un'indagine della nostra lingua teatrale e di nuove possibilità, come l'amplificazione della voce e la rottura della frontalità del dire, con la parola a dialogare e intersecarsi con musica e canzoni, da sempre elementi drammaturgici nei nostri lavori. La forma finale, con Valeria Raimondi sola in scena, vuole far emergere con forza questa doppia anima e lascia libero lo spettatore di interpretarla in base al suo vissuto e alla sua sensibilità.

**Enrico Castellani e Valeria Raimondi/Babilonia Teatri**



non spazientitevi  
 un buon cuoco sa che ogni ricetta ha bisogno del suo tempo  
 offritegli piuttosto una tazza d'aceto  
 lo purificherà in profondità  
 approfittate di questo tempo morto  
 per disporre sulla tavola una dozzina di panini  
 e per scaraffare del vino rosso  
 sconsiglio il sangue di giuda  
 che con l'agnello non si accompagna affatto  
 prima di finire in forno i suoi pezzi torneranno a unirsi  
 salterà sul tavolo belerà il suo verbo

eredi  
 eredi carissimi

alzate la fiamma  
 sciogliete col mio grasso i vostri dogmi lasciate che brucino  
 che colino  
 che si smaterializzino  
 bevete una birra ghiacciata  
 gelida  
 bevetela tutta d'un fiato  
 bevetene una seconda  
 una terza  
 fino a perdere i sensi  
 a perdere il senso  
 a perdere il senno  
 berrò con voi  
 come se fosse una grande festa  
 un grande carnevale  
 spogliatevi e danzate  
 danzate tutta la notte come cani in calore  
 come maiali nel fango  
 come lupi assetati di sangue

eredi  
 eredi carissimi

non resterà di me che la polpa  
 il succo  
 la carne

rimettete ogni cosa al suo posto  
 lavate la cucina  
 toglietevi il grembiule e il cappello

mangiate ora  
 mangiate di gusto  
 ingozzatevi

lasciate da parte la maschera che vi siete messi  
 le vesti che vi siete cuciti  
 i discorsi che avete imparato a memoria  
 lasciate che sia il corpo a guidarvi  
 l'istinto a decidere  
 l'accidia a vincere  
 lasciate che l'invidia vi tocchi  
 che l'avarizia vi comandi

lasciate che la superbia vi contagi  
 che la gola vi guidi  
 che l'ira vi attraversi  
 lasciate che la lussuria vi consumi  
 non smettete di bere e di mangiare  
 continuate a farlo  
 ingurgitate birra fino a deformare i vostri ventri  
 fino a far esplodere le vostre vesciche  
 fino a trasformare i vostri uccelli in idranti  
 incontinenti come quelli di un vecchio e di un bambino  
 dimenticate il pudore  
 dimenticate la vergogna  
 dimenticate la morale  
 non saprete più chi siete  
 dove siete  
 dove state andando  
 vagherete nel vuoto senza certezza di ieri e di domani  
 come cani senza padrone  
 come agnelli senza pastore  
 come figli senza madre  
 come uomini

eredi  
 eredi carissimi

il piatto ormai è vuoto  
 vuota la teglia  
 di me non restano che ossa per cani  
 buttatele

buttatevi in acqua  
 nudi o vestiti non importa  
 vi troveranno lì che boccheggiate  
 tenuti a galla dal gas che avete ingerito insieme alla birra  
 sarà un panorama infernale  
 acqua che ribolle  
 fumi che salgono al cielo  
 segnali di fumo  
 fumate  
 non bianche non nere  
 grigie  
 grigie come le vostre facce che stanno perdendo i contorni  
 poco alla volta affonderete  
 rifiuti tossici da consegnare alle profondità del mare  
 perché li distrugga li trituri li logori  
 il liquame entrerà nella terra  
 per ammorbarla e vincerla  
 sarete il sale che corroderà ogni cosa  
 la sete che decreterà la fine di ogni essere vivente  
 sarete una trappola da cui nessuno potrà scampare  
 sarete la piaga che siete  
 invincibile e inarrestabile  
 ma non eterna  
 dopo di voi non resterà che il deserto  
 il nulla  
 il vuoto  
 il cielo  
 io sarò là

in cielo  
da là per l'ultima volta griderò il mio sdegno

questo è l'agnello di dio che si divincola  
che bela guaisce  
che corre scalcia scappa  
questo è l'agnello di dio che ha messo le corna  
ha abbassato la testa  
ha preso la rincorsa  
questo è l'agnello di dio che è uscito dal recinto

questo è l'agnello di dio  
finito in teglia con le patate e il rosmarino  
servito con vino che non è sangue  
con pane che non è corpo  
finito tra denti affilati di lupi assetati  
che mangiano e bevono  
bevono e mangiano  
mangiano e bevono  
bevono e mangiano  
e non aspettano altro se non un'altra pasqua  
per allestire un altro banchetto  
e banchettare fino alla fine dei tempi  
amen.

#### 4. PARADISO SUBITO

Jesus nell'alto dei cieli  
jesus sopra ogni cosa  
jesus sul gradino più alto del podio  
non c'è gara  
non ha avversari  
è l'unico candidato  
una sola scheda  
un solo nome  
jesus  
turno secco uninominale con premio di maggioranza  
voto sempre e sempre lui  
andate a vedere le schede  
niente brogli  
tutto alla luce del sole  
nei secoli dei secoli amen  
non mi interessa sapere se è stato un uomo o se è un'invenzione  
se qualcun altro l'ha fatto padre della chiesa suo malgrado  
se qualcuno l'ha strumentalizzato e l'ha fatto dio  
se amava la maddalena  
se era frigido  
se preferiva gli uomini  
se era un ebreo ortodosso o un riformatore  
se era dio o un profeta  
un vero uomo o un vero dio  
so che non ho mai conosciuto nessuno che possa prendere  
il suo posto quindi lo lascio là al suo posto  
lo lascio inchiodato a una croce inchiodata a un muro  
voglio che resti là  
che non scenda  
che non venga a farmi la predica

a parlarmi  
a interrogarmi  
a chiedermi di seguirlo né di conoscerlo  
voglio un gesù archeologico  
incartapecorito  
defunto  
un gesù incapace di risorgere  
voglio un gesù imbalsamato  
imbavagliato  
incarcerato  
voglio un gesù deforme  
informe  
sgraziato  
un gesù incolore  
insipore  
innocuo  
un gesù favola  
un gesù mummia  
un gesù icona  
un gesù statico  
decorativo  
voglio un gesù buono  
con gli occhi dolci  
l'agnello in spalle  
e il cuore in mano

voglio il paradiso  
paradiso per tutti  
paradiso subito

chiudete il purgatorio  
e una volta chiuso  
chiudete anche l'inferno  
non siate sadici  
spegnete il fuoco e risparmiate legna e petrolio  
risparmiate a dio la fatica di inventare  
e impartire premi e castighi eterni  
paradiso per tutti  
paradiso subito  
non mettetevi nell'ottica del giudizio  
troppe variabili  
troppi errori possibili  
l'umore del giudice  
la sua rettitudine  
cos'ha mangiato  
come va con sua moglie  
se i figli la notte gli hanno lasciato chiudere occhio  
voglio un dio che non faccia esami  
paradiso per tutti  
paradiso subito  
non importa se a fianco avrò chi mi ha fregato in vita  
chi mi ha voltato le spalle  
chi mi ha fatto lo sgambetto  
l'importante è il paradiso  
usciamo dalla logica del peccato  
smettiamo di contabilizzare quante volte la mano è scesa al pube  
quante altre si è infilata dove non doveva  
quante volte ho consumato fuori dal matrimonio

prima del matrimonio  
 nonostante il matrimonio  
*privacy*  
 un solo comandamento  
*privacy*  
 basta peccati  
 voglio tutelare la mia sfera privata  
 voglio un dio che mi aiuti a farlo  
 un dio creato a mia immagine e somiglianza  
 dio è morto  
 gesù è vecchio  
 è malato  
 non toglieglgli l'ossigeno e non guaritelo  
 lasciatelo boccheggiare

voglio un gesù archeologico  
 incartapecorito  
 defunto  
 un gesù incapace di risorgere  
 voglio un gesù imbalsamato  
 un gesù mummia  
 un gesù personale  
*my personal jesus.*

#### 5. CHIESE DI PIETRA

Credo nelle chiese di pietra  
 nelle piccole chiese  
 credo nelle chiese di pietra  
 le chiese in minuscolo  
 credo nel loro silenzio  
 nel loro volume  
 nel loro isolamento  
 credo nella loro penombra  
 nel loro suono  
 nella loro pace  
 credo nelle chiese di pietra  
 nel loro essere mondo  
 dove il giorno resta fuori dalla porta  
 e anche quando il sole è alto fa freddo  
 dove la vita respira  
 dove ognuno è libero di trovare il suo centro

di scendere le scale per giungere nella cripta a lume di candela  
 di spegnere la fiamma  
 di chiudere gli occhi  
 di stare in ascolto  
 di piangere di ridere di gridare  
 di stracciarsi le vesti di cacciare i mercanti di porgere l'altra guancia  
 di perdersi e di ritrovarsi  
 credo nelle chiese di pietra  
 nella loro capacità di attrarre e spaventare  
 di interrogarci sul tempo sul senso  
 sull'enigma dell'uomo e del mondo  
 credo nelle chiese di pietra  
 dove si pensa  
 si medita  
 ci si rigenera  
 credo nel loro ruolo di tramite  
 nell'odore dell'incenso  
 nel profumo del sacro  
 credo nelle chiese di pietra  
 credo nel mistero  
 nel dubbio  
 nel bisogno  
 nell'invocazione d'aiuto  
 credo nelle chiese di pietra  
 credo nei loro affreschi  
 nelle loro pale  
 dove la favola della creazione emoziona  
 dove la favola di adamo ed eva è una storia illustrata  
 con tanto di mela e serpente  
 dove la favola di abramo di isacco e di giacobbe  
 vive insieme alle favole dei santi  
 credo nelle chiese di pietra  
 credo in una vecchia piegata sulle sue ginocchia stanche  
 credo nella sua paura e nella sua speranza  
 credo nella sua esperienza  
 credo nella candela che accende  
 per dare forma alla sua offerta di luce  
 nel velo che indossa per mitigare il suo apparire  
 nell'elemosina che lascia per esprimere la sua carità.

**FINE**

In apertura e nel box a pag. 97 due scene di *Jesus* (foto:Eleonora Cavallo).

#### ENRICO CASTELLANI E VALERIA RAIMONDI



Enrico Castellani e Valeria Raimondi fondano Babilonia Teatri nel 2006. Drammaturghi, autori, registi e attori, tra i loro titoli: *David è morto*, *Ho un lupo nella pancia*, *Inferno* (2015); *Jesus* (2014); *Lolita* (2013); *Pinocchio* (2012); *The end* (2012); *The best of* (2010); *Pop star e Pornoboy* (2009); *made in italy* (2008); *Underwork* (2007); *Panoptikon Frankeinstein* (2006). Babilonia Teatri è per un teatro rock, per un teatro pop, per un teatro punk. Tra le compagnie più innovative del panorama teatrale contemporaneo, si è imposta sulla scena italiana per il suo sguardo irriverente e divergente sull'oggi. Il suo stile fuori dagli schemi intende il teatro come specchio della società e della realtà. Attraverso l'uso intelligente di nuovi codici visuali e linguistici muove la necessità e l'urgenza dell'interrogazione, per far emergere conflitti e tensioni, con ironia e cinismo, affetto e indignazione. Babilonia Teatri ha ricevuto numerosi riconoscimenti: il Premio Scenario 2007 con *made in italy*; il Premio Speciale Ubu 2009 per la capacità di rinnovare la scena, mettendo alla prova la tenuta del linguaggio e facendo emergere gli aspetti più inquieti e imbarazzati del nostro stare nel mondo; il Premio Vertigine 2010; il Premio Off del Teatro Stabile del Veneto; il Premio Ubu 2011 come migliore novità italiana per *The end*; anche in *nomination* come Spettacolo dell'anno; il Premio Hystrio 2012 alla Drammaturgia; il Premio Franco Enriquez 2012 per l'impegno civile; il Premio Associazione Nazionale dei Critici di Teatro 2013.

# Addio a Paolo Poli, l'intellettuale *en travesti*

Se n'è andato il giorno di venerdì santo, dopo una vita passata in scena a scherzare con santi e borghesi: colto, elegante, artista suo malgrado politico e d'avanguardia, era capace di confrontarsi con la letteratura più varia, da Beckett a Palazzeschi.

di Pierfrancesco Giannangeli



**C**on quei fondali dipinti magistralmente da Lele Luzzati, il cielo di carta, i costumi variopinti, le parucche e il boa di struzzo, ma anche l'immane smoking, Paolo Poli – scomparso a Roma la sera del venerdì santo (quasi uno scherzo del destino?) a un paio di mesi dal traguardo degli 87 anni – ha portato la gioia e il divertimento a teatro. Lo ha fatto coniugandoli sempre con la sapienza di chi riesce, nelle pieghe dei testi, a tirare fuori le righe nascoste, invisibili agli altri, facendoci tornare a casa contenti di saperne di più, o addirittura di avere scoperto tutto. E, soprattutto, sul teatro ha riversato l'autentica genialità di un'avanguardia che non punisce lo spettatore, ma lo rende felice, appagato, contento di partecipare al gioco di cui lui, Paolo, era il maestro delle cerimonie, dal multiforme aspetto, ma sempre elegantissimo e bello, *en travesti* o no. Come si può infatti non definire avanguardia quella ricerca sui testi che faceva diventare grande teatro il confronto sia con una storiellina popolare sia con la letteratura, mescolando sempre a dosi perfette l'alto e il basso, la cultura o il pop, diremmo oggi, da autentico intellettuale? E

il cerchio magico lo chiudeva con quei suoi spettacoli in cui esaltava la finzione del teatro, facendo in modo che alla fine tutti credessimo che quello che stavamo vedendo fosse vero.

Fiorentino fin nel midollo – e infatti a sentirci definirlo intellettuale probabilmente ci avrebbe preso a male, ma sempre garbate, parole –, delle sue origini portava sulla scena il gusto del bello stile e quel pizzico di sana cattiveria che serve a smascherare i vizi piccolo borghesi. Aveva perfettamente ragione la sua amica Natalia Ginzburg: «Fra i suoi molteplici volti nascosti – scrisse una volta – c'è essenzialmente quello di un soave, ben educato e diabolico genio del male: è un lupo in pelli d'agnello, e nelle sue farse sono parodiati insieme gli agnelli e i lupi, la crudeltà efferata e la casta e savia innocenza». È stato anche, Paolo Poli, un artista "politico" suo malgrado, perché ha posto gli spettatori davanti alle loro contraddizioni, a partire dal riconoscimento dell'identità sessuale, non facendo mai mistero della propria omosessualità, e al rapporto con la religione, di cui i suoi spettacoli – anziché dissacrarla, come si potrebbe sbagliare a credere – mettevano

in luce gli aspetti della devozione bigotta, restituendone al contrario i lati più popolari, semplici e veri. Fu questo lo spirito di *Rita da Cascia*, nel 1967, una delle sue prove più note, che gli valse anche un'interrogazione in Parlamento firmata da Oscar Luigi Scalfaro e gli strali del Vaticano.

«Le canzonette mi hanno sempre salvato. Bambole, balli e sgambetti sono stati la mia fortuna» raccontò all'amico Pino Strabioli per il libro *Sempre fiori mai un fioraio*. Ci ha giocato fino all'ultimo con se stesso, mai personaggio ma sempre persona. Eppure sono stati studi e letture a farlo diventare quel magnifico divulgatore del sottotesto, a partire dalle frasi o dai versi dell'autore del momento, scelto per essere spettacolarizzato. Una laurea in letteratura francese con una tesi su Henry Becque, l'autore più europeo tra i francesi di metà Ottocento, e il debutto con successo con *Finale di partita* di Beckett sono le testimonianze di un retroterra culturale che gli ha consentito di assumere le vesti più diverse, quelle in cui si burlava delle vamp anni Trenta (e successivi decenni) o quelle del fine dicatore di nero vestito. Una solidità culturale alla base della restituzione da un lato di Genet e del Bruno del *Candelaio*, dall'altro della resa felice, divertente, a tratti commovente di Gozzano, Parise, Savinio, Palazzeschi, delle favole di Perrault o di un indimenticabile *Pierino e il lupo*, fino a *Il mare* della Ortese o gli *Aquiloni* di Pascoli, l'ultima sua apparizione prima di ritirarsi dal teatro più o meno un anno fa, a conclusione di una carriera che lo aveva visto anche con Aldo Trionfo alla Borsa di Arlecchino di Genova e alla Cometa di Roma. Un viaggio che era cominciato nella sua casa di Firenze, dove era nato il 23 maggio 1929, figlio di un carabiniere e di una maestra, e dove si divertiva con le sorelle Lucia (attrice anch'ella, forse la persona a lui più affine), Laura e Ave a parodiare Shakespeare. La "palestra" a prevalenza femminile che l'ha portato a essere il primo artista a elevare in Italia il travestimento a forma teatrale. Travestimento che faceva indossare anche ai suoi autori di elezione, rendendoli meno letterati e più umani. ★



## Egisto Marcucci, un regista da non dimenticare

Se n'è andato a gennaio a Milano, all'età di 83 anni, il regista Egisto Marcucci, talento che seppe segnare con intelligenza e rigore, lontano dai riflettori, il teatro italiano degli ultimi 50 anni. Diplomatosi come attore nel 1961 alla Scuola di Teatro del Piccolo di Milano, fondò, insieme a Roberto Guicciardini, nel 1969, il Gruppo della Rocca, una delle prime e più importanti cooperative teatrali nate in Italia, debuttando alla regia col *Sogno di una notte di mezza estate* e con *Schweyk nella seconda guerra mondiale* (1972). Tra il 1976 e il 1978 scoprì e fece conoscere l'ingegno satirico del russo Nicolaj Erdman ne *Il mandato* e *Il suicida*. La notorietà arrivò con *La donna serpente* di Carlo Gozzi (1979), prodotto dallo Stabile di Genova con le scene di Emanuele Luzzati, uno spettacolo nato con gli allievi della Scuola genovese che fece grandissima impressione per l'inventiva scenica e visiva, l'energia, il ritmo, diventando un successo nazionale. Negli anni '80 e '90 raggiunse la sua maturità di regista, che si esprime in diverse direzioni, prima col Gruppo della Rocca, poi con la Compagnia I Fratellini, da lui fondata nel 1995 con Marcello Bartoli e Dario Cantarelli. Da non dimenticare, in questi anni, *Re Nicolò* di Wedekind e *La lezione* di Ionesco, con Giorgio Albertazzi; *Puntilla e il suo servo Matti* e *Macbeth*, con Glauco Mauri;

*Il giuoco delle parti*, con Alberto Lionello; *La marchesa von O.*, con Carla Gravina; *Emma B. vedova Giocasta* di Savinio e *Filumena Marturano*, con Valeria Moriconi, con la quale ebbe una lunga e proficua collaborazione artistica. Numerose anche le sue regie liriche, tra le quali *L'italiana in Algeri* (1981) e *Il turco in Italia* (1982) di Rossini, rispettivamente per il Rossini Opera Festival e il Carlo Felice di Genova, e *L'incoronazione di Poppea* di Monteverdi (1988, Festival della Valle D'Itria). Con I Fratellini, realizzò una intelligente rilettura de *Le sedie* di Ionesco e, nel 2008, un memorabile *Mein Kampf* di George Tabori. *Ilaria Angelone*

## Con Adriana Innocenti se ne va una "leonessa" della scena

Ottantanove anni compiuti, settanta dei quali spesi sul palcoscenico: Adriana Innocenti è morta a Torino lo scorso 4 marzo. Nativa di Portico e San Benedetto, nel 1926, si forma alla Scuola Rasi di Firenze e all'Accademia d'Arte Drammatica Silvio D'Amico di Roma. Ancora ventenne, debutta ne *La cena delle beffe* con la compagnia di Annibale Ninchi, per poi approdare allo Stabile di Torino dove interpreta, negli anni Settanta, *L'uomo, la bestia e la virtù* di Ernesto Cortese; *l'Anconitana* e i *Dialoghi del Ruzante* di Gianfranco De Bosio; *La locandiera*, *Radici*, *La bisbetica domata*, *Come vi piace* e *Il gabbiano* di Franco Enriquez. È la volta, quindi, del sodalizio coi grandi registi: lo stesso Enriquez, grazie al quale entra nella Compagnia dei Quattro, Giorgio Strehler (*Casa di bambola*, *Assassinio nella cattedrale*, *L'opera da tre soldi*), Vittorio De Sica (*Liola*) Luchino Visconti, Luigi Squarzina, Riccardo Reim, Memè Perlini e Giovanni Testori, che per lei riscrive, nel 1984, *l'Erodiade*. Né si possono dimenticare le collaborazioni con l'Istituto Nazionale del Dramma Antico (*Ippolito*, *Le Fenice*, *Anfitrione*, *Elettra*), il Teatro Verdi di Trieste (*La principessa della Czarda*, *La contessa Mariza*, *Il paese dei campanelli*), il Teatro Erba (*Arsenico e vecchie merletti*, *Trappola per topi*) o il Teatro Popolare di Roma (*La vendetta della vecchia signora*), di cui è fondatrice, insieme al marito Piero



Nuti e a Maurizio Scaparro, nel 1975. Più volte premiata (San Genesio per *La Venexiana*, il premio della critica internazionale a Montevideo e quello della critica italiana, il Navicella, Idi a Saint Vincent), Cavaliere al Merito della Repubblica, Adriana Innocenti lavora anche per gli sceneggiati Rai (*Delitto e castigo*) e la commedia all'italiana. Residente a Torino dal 1997, pubblica, nel 2008, l'antologia di ricordi *A piedi nudi nel teatro*. Roberto Rizzente

## Marise e il lampo di un lungo flash

Dolcissima, ferrea, squisita Leslie Caron del mimo contemporaneo, Marise Flach, pupilla di Etienne Decroux, ha illuminato di sé i beati anni del prestigio del grande teatro milanese d'Europa, facendo da metronomo all'andatura scenica di tante generazioni di attrici e attori, allevati prima alla Civica Scuola di Arte Drammatica, dal 1953, quindi alla Scuola del Piccolo Teatro. Un vero e proprio Movimento riconosciuto ha rappresentato muoversi sul palco "alla Flach", introiettato anche da chi come me non era (ancora) stato suo allievo, come mi fece notare Renato Palazzi alle prove al Litta del mio spettacolo di debutto alla regia. Avrei avuto poi il privilegio di essere trasformato da Marisa da gatto di marmo nel gattino-Puck della mia fortunata partecipazione ai *Giganti* edizione 1995. Nell'occasione, sarei stato gratificato anche dalla materna amicizia della Signora dal Passo Lieve, musa di Strehler e poi di Ronconi (*L'anima buona del Sezuan*, *Vita di Galileo*, *Santa Giovanna dei Macelli*, *L'opera dei tre soldi*, *Re Lear*, *Tempesta*, *Le baruffe chiozzotte*, *Campiello*, oltre a *Il sogno*, *Phoenix*, *I due gemelli veneziani*, *Le Rane*, *Le Baccanti* e *Prometeo incatenato*), lo stesso passo con cui s'è incamminata, a marzo, verso il Cielo Sopra la Commedia del Mondo. Fabrizio Sebastian Caleffi

## Esce di scena Riccardo Garrone

Se ne è andato il 14 marzo a Milano Riccardo Garrone. Romano, classe 1926, diplomato alla Silvio D'Amico, ha partecipato a una grande quantità di film (*La dolce vita* di Fellini), prosa Rai (*Caligola* di Camus, regia di Luigi Squarzina), sceneggiati, oltre che agli spot di Lavazza, nel ruolo di San Pietro. Altrettanto significati-

va è stata la sua carriera in teatro, nelle compagnie, prima, negli anni '50, di Gassman-Torrieri-Zareschi e Morelli-Stoppa, diretta da Luchino Visconti, quindi, tra il 1987 e il 1991, di Antonella Steni. Da ricordare anche la partecipazione alla commedia *Aggiungi un posto a tavola*, nel 1990 al Sistina. Roberto Rizzente

## Umberto Bellissimo, il volto sorridente di Napoli

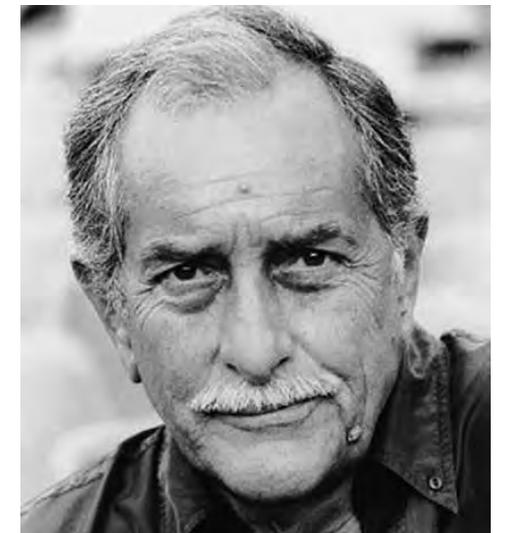
Ci ha lasciati a febbraio a 59 anni l'attore napoletano Umberto Bellissimo. Dopo gli esordi con Eduardo De Filippo ed Eduardo Scarpetta in *Tre cazune fortunate* e *'Nu turco napoletano*, collaborò con Luca De Filippo (*Uomo e galantuomo*, *Don Giovanni*), Armando Pugliese (*Guappo di cartone*) e Tato Russo (*Due dozzine di rose scarlatte*). Nel 2009 fu il primo interprete di Maurice nel musical della Stage Entertainment *La Bella e la Bestia* al Teatro Nazionale di Milano. Da ricordare anche le partecipazioni televisive, con Vincenzo Salemme e Alessandro Siani, e nelle fiction *La squadra* e *Orgoglio*. Chiara Viviani

## L'addio doloroso di Monica Samassa

È stata ritrovata morta il 25 febbraio, nella foresteria del Teatro Petrella di Longiano, probabilmente suicida, Monica Samassa. Nata a Udine nel 1965, si era formata con Jurij Alschitz, Susan Strasberg, Karl Miller, Barbara Nativi, e preso parte al laboratorio europeo "Le lingue del teatro". Già docente all'Accademia teatrale Itaca in Puglia, si trovava a Longiano per le prove della ripresa de *I vicini* di Fausto Paravidino. R.R.

## L'ultimo saluto ad Aldo Ralli

Aldo Ralli, protagonista della rivista italiana, è scomparso a Roma a marzo a 80 anni. "Spalla" di Beniamino Maggio, Carlo Dapporto, Erminio Macario, lavorò anche come caratterista nelle commedie brillanti, con Maurizio Micheli, Garinei e Giovannini, nel musical (*My Fair Lady*) e la grande prosa, dal 2003, col Biondo di Palermo (*Assassinio nella cattedrale*, *Il re muore*, *L'opera da tre soldi*). R.R.



Nella pagina precedente, Egisto Marcucci e Adriana Innocenti (foto: Archivio L'Unità); in questa pagina, Marise Flach, Riccardo Garrone e Umberto Bellissimo.

## Il tempo mitico contro il presente mediocre

Angelo Maria Ripellino

*Il trucco e l'anima*

Torino, Einaudi, 2015, pagg. 424, euro 23



Le donne tornano dai teatri eccitate e più belle, diceva il poeta Blok, citato dal poeta Angelo Maria Ripellino, palermitano romanizzato (1923-1978), titolare dal 1972 della rubrica teatrale del settimanale *L'Espresso*, nel suo saggio *Il trucco e l'anima*, titolo ricavato da una poesia di Boris Pasternak, dedicata a Mejerchold', vero mantra che ogni attore-regista dovrebbe recitare in camerino prima di ogni rappresentazione. Questo saggio sui maghi della messa in scena russa, a ridosso e dopo la controversa Rivoluzione di Ottobre del sensazionale testimone immaginario siciliano, è stato uno dei testi formativi della mia generazione e l'opportunistissima riedizione, dopo la pubblicazione del 2002, si raccomanda alla generazione attualmente in formazione: i Maestri "possono" cambiare, ma gli allievi "devono" cambiare (se stessi, il teatro, la storia). Devono, soprattutto, avere il senso del tempo: del tempo mitico. Così come il bambino si fonda sulla fiaba. L'educazione teatrale è educazione sentimentale. E la critica teatrale è poesia o mera burocrazia. La *vexata questio* della precedenza di nascita tra uovo e gallina si traduce nell'omologo teatrale "è nato prima il trucco o prima l'anima?". Trovate tutte le (im)possibili risposte nelle pagine di Ripellino, tornato a salvare il nostro mondo dal virus della mediocrità. *Fabrizio Sebastian Caleffi*

## A bordo di una 500 con Ascanio Celestini

Ascanio Celestini, con Maria Laura Gargiulo

*Un anarchico in corsia d'emergenza*

Roma-Bari, Laterza, 2015, pagg. 146, euro 15

Un artista e una studiosa intraprendono un metaforico viaggio nell'universo etico del primo, attento e impietoso osservatore della società contemporanea e, allo stesso tempo, capace di genuina compassione per quella parte dell'umanità ancora negletta e ferita. Ascanio Celestini e Maria Laura Gargiulo dialogano con la distensione e la pacatezza consentite loro da una «500 del 1967», lenta ma sicura di sé, così come l'autore-attore romano, minuzioso entomologo della realtà che lo circonda, che lo attrae invincibilmente e con la quale, nondimeno, non vuole giungere

a patti. Il pensiero di intellettuali altrettanto lucidi e poco inclini al compromesso è stimolo per dialoghi incentrati su svariate tematiche: il lavoro e il significato della parola "cultura"; il concetto di rappresentanza politica e quello di ideologia; l'emigrazione e la politica europea... Non mancano, ovviamente, le riflessioni sul teatro e sulla scrittura: Celestini parla del proprio interesse per la fiaba e, in generale, per la narrazione orale - di cui egli è, in fondo, contemporanea incarnazione - e ribadisce la natura di "atto pubblico" del proprio mestiere. Gargiulo, dunque, stimola l'artista a raccontare dei propri spettacoli, la genesi e l'elaborazione, certo, ma anche le messinscena in luoghi non ordinari quali il carcere di Regina Coeli, dove Celestini ha potuto verificare di persona il degrado delle prigioni italiane. Pensieri e analisi su consuetudini, costumi e malcostumi della società italiana - osservata in tutte le sue molteplici stratificazioni - si intersecano così, fatalmente, al racconto del proprio lavoro artistico, cui è impossibile non riconoscere un'intrinseca e testarda necessità. *Laura Bevione*



## Sandro Lombardi e Mario Luzi, le affinità elettive

Sandro Lombardi

*Queste assolate tenebre*

Torino, Lindau, 2015, pagg. 114, euro 14

Un giovane della provincia aretina, annoiato dal moralismo dei programmi scolastici e isolato dai compagni di classe, viene finalmente scaldato da una scintilla di passione allorché un'insegnante particolarmente illuminata gli fa conoscere i versi di Mario Luzi. È la scoperta di un'affinità elettiva tanto profonda e sincera da spingere quel giovane, Sandro Lombardi, a comporre una propria frammentaria autobiografia - l'autore parla di «schieghe autobiografiche» - scegliendo come filo conduttore le opere e il rapporto di amicizia con il poeta fiorentino. Intrapresa la carriera teatrale, infatti, i due si incontrano e realizzano insieme alcuni progetti artistici: da quella prima lettura pubblica della *Via Crucis* ai lavori su Simone Martini e il Pontormo, il *Purgatorio* per la *Commedia* voluta dal Metastasio di Prato. Il racconto degli incontri e delle conversazioni - avvenuti in un'aura unica di serena e totale complicità, artistica e soprattutto umana - si accompagna all'analisi della letteratura critica su Luzi stesso, non completamente compreso da studiosi e recensori contemporanei. Significative le pagine in cui Lombardi tenta di sviscerare i motivi del giudizio negativo

formulato dall'altro suo autore-maestro, quel Pasolini di cui, non a caso, sceglie una citazione come esergo del volume. L'autore giunge a riconoscere nei due letterati le fisionomie antitetiche di uno stesso volto, espressione di un medesimo mondo interiore, con la differenza, però, che in quello di Pasolini «è regina la morte», allorché in quello di Luzi «è sovrana la vita». Una dualità che Lombardi riconosce, implicitamente, in se stesso, costretto a lottare con una forma di depressione riconosciuta dai medici come disturbo bipolare. Una malattia di cui l'autore non tace, rivelando anzi quanto i versi di Luzi l'abbiano aiutato a giungere a patti con essa, rivelandogli la «diciabilità» di quanto lo circonda e insegnandogli «la necessità e il piacere dell'ascolto della realtà», unico mezzo non soltanto per conoscerla - e per conoscersi - ma altresì per amarla e per amarsi. *Laura Bevione*



## Il grammelot delle Fibre Parallele

Fibre Parallele

*Per fede e stoltezza*

Spoletto (Pg), Editoria & Spettacolo, 2015, pagg. 147, euro 15

La ricerca attraverso la lingua, che sia dialetto, *grammelot*, italiano, poi vivificata e "collaudata" sulla scena, è uno dei segni caratteristici del teatro di Fibre Parallele. È interessante, dunque, la scelta della giovane (ma pluri produttiva) compagnia barese di curare una piccola antologia di alcuni dei loro lavori che contiene *Due*, *Furie de sanghe*, *Lo splendore dei supplizi* e *La beatitudine*. Esclusi *Mangiami l'anima e poi sputala* (primissimo debutto), l'esperimento inedito di *Duramadre e Have I none* (adattato da Edward Bond), la raccolta, uscita in concomitanza col decennale di Fibre, si concentra sui testi che rappresentano i passaggi focali nell'universo drammaturgico da loro costruito e incarnato. La lettura permette di cogliere la progressione e la maturazione della scrittura dal punto di vista strutturale - la divisione in quadri dell'impianto drammaturgico, il ritmo, la compresenza alternata di una voce sola o più personaggi - e di cogliere i nodi tematici attorno ai quali essa, ogni volta, diversamente procede: un "teatro totale" che, con una forte corporeità, una lingua barbarica o soave, racconta i nostri tempi con una



tensione che, partendo dalle singole storie, abbraccia sempre la collettività, in linea con una concezione più che politica di teatro. I testi sono accompagnati, oltre che da un'introduzione di Rodolfo Di Giammarco, da un breve intervento a due voci di Licia Lanera e Riccardo Spagnulo che, insieme, ripercorrono la storia di questa compagnia in cui vita e teatro, realtà e finzione sono un grumo indistinto, fin dagli esordi. Attraverso episodi e ricordi legati alla creazione e all'allestimento dei singoli spettacoli, i due autori-attori tracciano i segni di una poetica ormai consolidata e riconoscibile. Anche e soprattutto nella scrittura. *Francesca Saturnino*

## Stanislavskij, una geografia teatrale e umana

**Kostantin Sergeevic Stanislavskij**  
**Le mie regie 1 - Il Gabbiano**

a cura di Fausto Malcovati, Imola (Bo), Cue Press, 2016, pagg. 186, euro 19,99 libro; euro 9,99 ebook



Invertendo l'ordine di uscita dei tre storici volumi curati da Fausto Malcovati per Ubilibri delle regie di Stanislavskij, ma seguendone l'ordine cronologico delle rappresentazioni, viene ripubblicato ora per Cue Press *Le mie regie 1 - Il gabbiano*, il primo e probabilmente anche

il più tormentato spettacolo messo in scena dal grande regista russo di un testo di Cechov. Il dettagliatissimo copione di scena, a fronte del testo vero e proprio, è la vera ragione della straordinaria importanza scientifica e culturale del lavoro di Malcovati, il nostro più acuto e appassionato studioso di letteratura russa, di cui in questa nuova uscita editoriale, si ripropone l'illuminante Introduzione e il ricco apparato di note. Superfluo dire che questo libro, e gli altri che seguiranno (*Zio Vanja*, *Tre sorelle*, *Il giardino dei ciliegi*), non dovrebbero mancare in nessuna Scuola di teatro e di regia degna di questo nome perché alla fine i "quaderni" di Stanislavskij sono veri e propri manuali di una regia creativa colta nel suo dinamico e geniale divenire. Ed è proprio in quella "catastrofica prima" del *Gabbiano*, il 17 ottobre del 1896, che nasce il teatro moderno: quell'idea di un nuovo teatro che nasce in palcoscenico, di una scrittura registica diversa dal testo drammatico. Malcovati ripercorre attraverso una prosa saggiistica scientificamente inappuntabile e magistralmente avvincente, il tempo di quelle battaglie teatrali e delle prove, dei febbrili entusiasmi e delle brucianti sconfitte, di rapporti personali difficili, come quello fra Mejerchol'd e Stanislavskij, sullo sfon-

do di temperie artistiche che avrebbero segnato il destino teatrale di un intero secolo. In tal modo, Fausto Malcovati ci regala, nel suo intrico di saperi, una geografia teatrale e umana densa di contributi specifici, ed entusiasmante per chi ha voglia di conoscere le origini del nostro teatro contemporaneo, e vuole affidarsi a quella "speciale provvidenza" in cui risiede il segreto del teatro e della mortale esistenza. *Giuseppe Liotta*

## Testori, Visconti e lo scandalo dell'Ariald

**Federica Mazzocchi**

**Giovanni Testori e Luchino Visconti - L'Ariald 1960**  
Milano, Scalpendi Editore, 2015, pagg. 128, euro 25

Ci si sono spettacoli che entrano nella storia per il copione innovativo, per le genialità della regia, per il cast stellare o quant'altro. *L'Ariald* di Testori (finita di scrivere nel 1960), vanta il non trascurabile primato di essere stato il primo spettacolo in Italia vietato ai minori di 18 anni. Per non dire degli strascichi giudiziari durati anni che lo hanno consegnato alla leggenda oltre che alla Storia delle scene nazionali. In un prezioso volume, teso e appassionante, Federica Mazzocchi ne ha ricostruito fase per fase tutto il percorso di creazione, di messa in scena e di passaggio sotto il giogo dei voleri della censura. A partire dai complessi rapporti tra il Testori autore e il Visconti regista. La Mazzocchi mette a confronto quattro versioni del copione, da quello a stampa edito da Feltrinelli a quello destinato alla scena, accedendo perfino al copione personale di Paolo Stoppa con aggiunte, tagli e varianti autografe (qui pubblicati per la prima volta in anastatico) e, con la tenacia e l'intuito da *detective*, ricostruisce tappa per tappa l'arco dell'intera vicenda dello spettacolo dal debutto romano (il 22/12/1960), al sequestro milanese (il 23/2/1961), fino al processo e all'assoluzione del 23/4/1964 «per non aver commesso il fatto», dopo quattro anni di inconcepibile persecuzione democristiana che non accettava si portassero sui palcoscenici soggetti come l'omosessualità o il marciume morale palpitante nella periferia della Milano proletaria. Per avere un'idea della precisione e della competenza con cui l'autrice procede tra analisi e deduzioni basterebbe soffermarsi sul contenuto delle numerose note, ricche e puntuali che, più che specificare e commentare a piè di pagina il testo, diventano un libro nel libro, altrettanto ghiotto e urgente. Il volume si arricchisce poi di un preziosissimo reperto: l'audio cd della regi-



strazione *live* di una replica dello spettacolo in palcoscenico (con le voci degli interpreti Stoppa, Morlacchi, Morelli, Orsini, ecc.) e con le magiche musiche di scena di Nino Rota: un reperto che, da solo, meriterebbe un autonomo spazio di commento e riflessione. *Sandro Avanzo*

## La necessità di domandare

**Marco Martinelli**  
**Farsi luogo**

Imola (Bo), Cue Press, 2015, pagg. 47, euro 4,99 libro, euro 1,99 ebook

Marco Martinelli si è concesso uno spazio di riflessione per porsi, in poche pagine, tutte le domande fondamentali. Cosa significa fare teatro oggi? E quale funzione può conservare l'arte scenica nella nostra società 2.0? Le risposte, quelle possibili, vengono dalla pratica quotidiana con le Albe, dall'esperienza ormai pluriennale con la propria tribù: il palco come luogo di incontro con il diverso e di meticcio, l'attore come portatore sano dell'elemento "dionisiaco", l'inclusione di adolescenti nella creazione artistica al di fuori delle rodote logiche di laboratorio (*Eresia della felicità*), le possibili forme di trasmissione del sapere (la non scuola). Ma non bisogna aspettarsi un trattato o una lezione *ex cathedra*: Martinelli procede per brevi paragrafi (101, in tutto), propone suggestioni frammentarie e volutamente asistematiche, rifiuta una forma fissa e chiusa. Si rivolge direttamente al lettore, supera le modalità della comunicazione scritta, abbraccia come possibile interlocutore l'intera famiglia del teatro, dalle maschere ai tecnici, dai critici allo spettatore. C'è molto di personale, nelle pagine di *Farsi luogo*: l'incontro con Ermanna Montanari, i maestri conosciuti lungo il percorso (Leo de Berardinis, Carmelo Bene, Odin Teatret), la formazione della compagnia, il rapporto privilegiato con certi classici (Aristofane e Brecht, *in primis*). Ma è possibile percepire, allo stesso tempo, l'urgenza di toccare questioni universali, la volontà di uscire dalla cerchia ristretta degli addetti ai lavori: qual è oggi una modalità possibile per un'interlocuzione profonda con l'altro? E quali strade possiamo percorrere, nella prassi quotidiana, per avvicinarci a ciò che per noi è necessario? Occorre «il rifiuto di ogni conformismo e il coraggio di una ricerca incessante», suggerisce Martinelli. Ma è altrettanto chiaro che «non ci sono ricette», perché «è la domanda il punto di partenza»: al lettore spetta individuare la propria.

*Maddalena Giovannelli*



**Mirella Schino**  
**IL LIBRO DEGLI INVENTARI**

Roma, Bulzoni, 2015, pagg. 530, euro 39

*Il libro degli inventari* è una descrizione dei fondi e dei materiali degli Odin Teatret Archives, fondati nel 2008, in cui i documenti non sono uno strumento, ma l'argomento stesso del discorso, con citazioni dei brani fra i più curiosi e interessanti, completate con riflessioni, informazioni, fotografie di vita quotidiana, testimonianze dirette delle persone dell'Odin che raccontano come i documenti sono nati. Il risultato è un libro frammentario, dove la memoria è viva. Con una premessa di Eugenio Barba.

**Alberto Benedetto**  
**BRECHT E IL PICCOLO TEATRO. UNA QUESTIONE DI DIRITTI**

Milano, Mimesis, 2016, pagg. 192, euro 18

La ricerca di Alberto Benedetto ricostruisce, con rigore filologico e precisione storica, la complessa vicenda della diffusione in Italia del teatro brechtiano, attraverso la mediazione, che spesso fu barriera, del Piccolo Teatro di Milano. Il volume fa luce così sul mosaico di tattiche, alleanze, veti incrociati, polemiche tra gli eredi di Brecht, il Piccolo e il sistema teatrale italiano. Introduzione di Sergio Escobar e postfazione di Stefano Massini.

**Eduardo Scarpetta**  
**50 ANNI DI PALCOSCENICO**

Roma, Castelveccchi Editore, 2016, pagg. 326, euro 22

Nei suoi cinquant'anni di carriera Eduardo Scarpetta ha impersonato, reinventandone forme e contenuti, il teatro dialettale napoletano negli anni d'oro di Pulcinella e del San Carlino. Nella sua autobiografia Scarpetta racconta di se stesso, dagli esordi all'affermazione con Don Felice Sciosciammocca, dalla causa intentatagli da D'Annunzio al successo di *Miseria e nobiltà*, e poi i dietro le quinte, i dispetti, le esagerazioni, gli equivoci e le manie di personaggi tra i quali Antonio Petito, celebre Pulcinella, il più rispettato e temuto dei capocomici. Prefazione di Goffredo Fofi. Contributi di Luca e Luigi De Filippo.

**Dario Tomasello**  
**LA DRAMMATURGIA ITALIANA CONTEMPORANEA. DA PIRANDELLO AL FUTURO**

Roma, Carocci Editore, 2016, pagg. 322, euro 31

Il volume attraversa un secolo di storia della drammaturgia italiana, riservando eguale attenzione ai classici e agli autori viventi. La ricerca si propone di ricostruire una genealogia drammaturgica, capace di evidenziare la specificità italiana, caratterizzata dallo scontro con il protagonismo degli attori, dal policentrismo dei linguaggi della scena, con le eredità pirandelliane ed eduardiane.

**Paola Daniela Giovanelli**  
**MARIA MELATO. VOCI D'ARCHIVIO, VOCE DI SCENA**

Firenze, Le Lettere, 2015, pagg. 370, euro 38

Il libro studia e documenta, con un preciso lavoro di ricerca, la carriera di Maria Melato, inquadrando storicamente ogni spettacolo, film, registrazione radiofonica, ricostruendo la vita professionale dell'attrice-icona, dal debutto nel 1903 ai successi nella compagnia di Virgilio Talli, al suo repertorio eclettico che spaziava dai drammi romantico-passionali e borghesi di fine secolo (Bataille, Bernstein, Sardou) ai testi delle nuove drammaturgie italiane (Pirandello) e straniere (da Andreev a Weckkind, da Maeterlinck a Cocteau).

**Andrea Balzola e Marisa Pizza**  
**IL TEATRO A DISEGNI DI DARIO FO CON FRANCA RAME**

Milano, Scalpendi Editore, 2016, pagg. 144, euro 25

Fo ha inventato lo *storyboard* teatrale che si intreccia, fin dall'atto dell'ideazione, con la scrittura teatrale. I suoi *storyboard* sono infatti un supporto fondamentale sia per la realizzazione dei copioni sia per le regie teatrali e televisive. I curatori, Marisa Pizza e Andrea Balzola, seguono l'evoluzione di questa dimensione creativa di Fo, attraverso un dialogo mirato con lui e Franca Rame. Il testo è illustrato dalle immagini di Fo e accompagnato da una documentazione video realizzata da Giuseppe Baresi.

**Ugo Ronfani**  
**WALTER MANFRÈ E IL TEATRO DELLA PERSONA**

Mineo (Ct), Sikeliana, 2016, pagg. 100, euro 12

Regista tra sperimentazione e drammaturgia contemporanea, autore di *La confessione*, Walter Manfrè viene descritto in un saggio inedito di Ugo Ronfani, uno dei massimi critici teatrali italiani, scomparso nel 2009, a lungo critico teatrale del quotidiano *Il Giorno* e fondatore di *Hystrio*. Ronfani dedica una profonda analisi alla poetica e alla produzione di Manfrè, che oggi suona anche come un omaggio a quell'età dell'oro della regia teatrale che fu il Novecento.

**Annamaria Sapienza**  
**IL PADRONE DEL VAPORE. IL TEATRO A NAPOLI AI TEMPI DI ACHILLE LAURO**

Napoli, Liguori Editore, 2015, pagg. 204, euro 20

Un'analisi del periodo più oscuro della teatralità partenopea: gli anni (1952-57) in cui Lauro è sindaco-padrone di Napoli. Oleografia, tradizionalismo convenzionale e populismo artistico in una città in ritardo che, in attesa dei Sessanta e del teatro off, manifesta anticorpi individuali: Eduardo al San Ferdinando, il varietà di Nino Taranto, la crudeltà scenica di Pistilli, lo sguardo critico di Paolo Ricci. Storia di uomini, dunque, al cospetto di un potere che domina, corrompe e censura.

**Irene Scaturro**  
**IL TEATRO DI ANNE BOGART. L'ATTORE, IL TRAINING, LA REGIA**

Roma, Bulzoni, 2015, pagg. 210, euro 16

Anne Bogart, regista e pedagoga statunitense, è nota per le sue decostruzioni dei classici e per il lavoro con Tadashi Suzuki, con cui ha fondato il Saratoga International Theatre Institute e la Siti Company. L'autrice ripercorre le tappe della formazione della Bogart, propone l'analisi critica degli spettacoli, indaga l'evolversi della riflessione della regista, esplora le connessioni tra spettacolo e training, esaminandone l'impatto sul sistema produttivo della compagnia.

**P. Nalle Laanela e Stacey Sacks**  
**IL MANIFESTO DEL CLOWN**

Rieti, Funambolo Edizioni, 2016, pagg. 99, euro 14,90

Il primo volume della collana Sircus, diretta da Paolo Stratta e dedicata all'arte di strada e al circo contemporaneo, mette in luce l'impegno, la fatica ma anche l'"utilità" dell'arte del clown, così come è "codificata" dall'artista svedese P. Nalle Laanela, allievo di Lecoq e inventore del cosiddetto "metodo Nalleslavski", per mezzo del quale «ogni artista può sviluppare un rapporto più comunicativo con il proprio pubblico».

**DIETRO LE QUINTE. PRATICA E TEORIE TRA EDUCAZIONE E TEATRO**

a cura di F. Antonacci, M. Guerra, E. Mancino, Milano, Franco Angeli, 2016, pagg. 200, euro 25 libro, euro 17,50 ebook

Quando il teatro entra nello spazio educativo può esprimersi come strumento formativo o didattico, come linguaggio trasversale o ancora come oggetto di studio, metafora dell'apprendimento o dispositivo esperienziale. Il volume spiega la relazione tra le forme del teatro e quelle dell'educazione grazie al contributo di molteplici sguardi disciplinari, dalla pedagogia alla didattica, dalla sociologia alle scienze dell'organizzazione, dall'arte alle poetiche del teatro.

**Chiara Guidi**  
**BUCHETTINO: PAROLE, DISEGNI E VOCE PER VEDERE SENZA GUARDARE**

Roma, Orecchio Acerbo, 2016, pagg. 48, euro 13

*Buchettino*, lo spettacolo-culto di Chiara Guidi della Societas Raffaello Sanzio, diventa un libro per ragazzi con i disegni di Simone Massi e la voce narrante di Monica Demuru. Il volume vuole rendere sulla pagina la particolarità della performance, in cui gli spettatori venivano accolti nella semi-oscurità di una "camera da letto". I disegni non rappresentano, dunque, ma evocano la storia, stimolando l'immaginazione. Un link consente il download della fiaba narrata dalla voce di Monica Demuru, con gli effetti sonori tratti dallo spettacolo.

*Abbraccio blu*, di Dario Fo,  
dal volume *Il teatro a disegni*  
di Dario Fo con Franca Rame,  
di Andrea Balzola e Marisa Piza.

**Silvano Antonelli**  
**IL CASSETTO APERTO.**  
**99 POST TRA TEATRO E RAGAZZI**

Corazzano (Pi), Titivillus, 2015,  
pagg. 240, euro 16

Una serie di post pubblicati settimanalmente, nell'arco di due anni, sul blog Il Cassetto Aperto, contenenti riflessioni e aneddoti sul teatro, sui ragazzi, sul rapporto con la scuola e con la vita, escono dal web e sono pubblicati in un libro, come tanti frammenti, tante sfaccettature di un'idea di teatro che vive nel presente e che cerca di proiettarsi nel futuro grazie al web.

**Alessia Lionello**  
**SONO MORTO DALLE RISATE**

Milano, Bompiani, 2016, pagg. 341,  
euro 13,50

Per più di cinquant'anni Oreste Lionello ha attraversato lo spettacolo in tutte le sue forme, dal teatro alla televisione, dal cinema (fu la voce di Woody Allen) al cabaret, lavorando con i più grandi autori e attori del varietà. In questo libro, scritto dalla figlia Alessia, per la prima volta si racconta la storia umana e professionale di Lionello, dei suoi incontri e dei suoi sogni, al ritmo delle sue fulminanti battute.

**Laura Mariani**  
**SARAH BERNHARDT, COLETTE**  
**E L'ARTE DEL TRAVESTIMENTO**

Imola (Bo), Cue Press, 2016, euro 19,90  
libro, euro 9,99 ebook

L'ambiente parigino fra Ottocento e Novecento era ricco di personaggi trasgressivi, così come i personaggi di questo libro: l'attrice Sarah e la narratrice Colette, che attraversarono l'una il mondo dell'altra, pur incontrandosi una sola volta. Il travestimento entrò nella loro arte e nella loro vita, facendo delle due donne figure di riferimento dell'emancipazione femminile.

**Edoardo Erba**  
**UTOYA**

Corazzano (Pi), Titivillus, 2015,  
pagg. 98, euro 11

Un testo nato da un'urgenza umana e civile ma che deve la sua forza scenica ai suoi ingredienti: una regista (Serena



Sinigaglia), due attori (Arianna Scomegna e Mattia Fabris), un teatro (il Metastasio di Prato) e un drammaturgo (Edoardo Erba). Così, partendo dal libro-inchiesta *Il silenzio sugli innocenti* di Luca Mariani, è cresciuto un dramma che racconta la «tragedia contemporanea» compiuta in un pomeriggio del luglio 2011 da un giovane norvegese di estrema destra. Il punto di vista è quello di tre coppie: i genitori di una delle vittime, due poliziotti inermi di fronte all'isola di Utoya, sede della strage, due fratelli la cui proprietà confina con quella dell'assassino.

**Magdalena Barile**  
**e Sara Sole Notarbartolo**  
**ITALIA-SVEZIA 2-2. UN PROGETTO**  
**TEATRALE PER L'EUROPA DELLE**  
**DIVERSITÀ. VOL. I. LE ITALIANE**

Corazzano (Pi), Titivillus, 2016,  
pagg. 96, euro 10

**Mia Törnqvist**  
**e Katarina Carlshamre**  
**ITALIA-SVEZIA 2-2. UN PROGETTO**  
**TEATRALE PER L'EUROPA DELLE**  
**DIVERSITÀ. VOL. II. LE SVEDESI**

Corazzano (Pi), Titivillus, 2016,  
pagg. 128, euro 11

Due drammaturghe italiane e due svedesi si immergono nei conflitti emotivi dell'Europa contemporanea stravolgendone miti e cliché. Quattro sguardi femminili diversi sulle vite dei cittadini europei di oggi, nativi, immigrati, svedesi, turchi, italiani, iracheni, sulle loro emozioni e sui loro comportamenti: odio, amore, infanticidi, slittamenti della memoria e delle relazioni

familiari. Quattro scrittrici che, nella loro diversità, hanno in comune una percezione nuova delle parole e delle immagini mentali e degli incroci fra stili e linguaggi.

**Simon Stephens**  
**HARPER REGAN**

Imola (Bo), Cue Press, 2016,  
euro 9,99 libro, euro 5,99 ebook

Una storia spiazzante, dai ritmi serrati, che porta in scena la quarantenne Harper Regan e nove personaggi, definiti nella brevità dei dialoghi, recentemente portata in scena da Elio De Capitani. Due giorni di viaggio, per fare visita al padre morente, diventano un percorso di presa di coscienza dei nodi irrisolti della vita di Harper. Una violenta e, a tratti, comica esplorazione della morale del sesso e della morte, delle relazioni con i genitori, con la figlia, il marito e prima di tutto con se stessa.

**Emanuele Aldrovandi**  
**SCUSATE SE NON SIAMO**  
**MORTI IN MARE**

Imola (Bo), Cue Press, 2016, pagg. 50,  
euro 9,90 libro, euro 5,99 ebook

In un futuro non troppo lontano l'Europa si è trasformata in un continente di emigranti che cercano di raggiungere i Paesi più ricchi nascosti all'interno di container. Finalista nel 2015 ai Premi Riccione e Scenario, presentato in anteprima al Festival de Dramaturgia Sobre la Crisi Piigs di Barcellona, *Scusate se non siamo morti*

*in mare* di Aldrovandi affronta il tema della migrazione cercando un punto di vista inedito, dicendo, come scrive Davide Carnevali nella sua prefazione, «qualcosa che i mezzi di informazione non dicono».

**Mark Ravenhill**  
**CANDIDE. ISPIRATO A VOLTAIRE**

Corazzano (Pi), Titivillus, 2016,  
pagg. 96, euro 11

Mark Ravenhill racconta, ripensa, ricomponde il *Candide* di Voltaire, lo smaschera e rimaschera, permettendogli di attraversare il pensiero e il tempo dell'Occidente. Cinque atti (recentemente messi in scena da Fabrizio Arcuri) che potrebbero essere cinque diversi spettacoli intorno all'idea di "ottimismo globalizzato".

**Sigitas Parulskis**  
**TRE PIÈCES. P.S. FASCICOLO O.K.,**  
**SOLITUDINE A DUE, IL TRAGHETTATORE**

Corazzano (Pi), Titivillus, 2015,  
pagg. 208, euro 13

Con il suo teatro, Parulskis ha raccontato, in Lituania, l'ultima generazione cresciuta sotto il regime sovietico impegnata nel chiedere conto ai padri dell'adesione e del colpevole silenzio nei confronti del regime. Reduci esclusi dalla società, studenti accusati più o meno ingiustamente di parricidio, uomini in crisi, schiacciati dalla vita coniugale e dall'incipiente senilità sono le figure che abitano il teatro di Parulskis, presentato per la prima volta al lettore italiano.

## Fus, con un poco di zucchero il DM (forse) va giù

di Roberto Rizzente



I numeri parlano chiaro: 137 soggetti, precedentemente finanziati, di colpo esclusi dal Fus. 303 progetti finanziati contro i 357 del 2014, 71 dei quali con tagli tra il 10, il 15 e punte del 30%. E, oltre a questo, un centinaio di ricorsi depositati al Tar. Impossibile fare finta di niente.

Dopo la ridda delle voci, le promesse - gli incontri tra il neodirettore generale dello Spettacolo dal Vivo, Ninni Cutaia, con l'Agis e la VII Commissione della Camera; le dichiarazioni dello stesso Cutaia alle Buone Pratiche del 27 febbraio, come di consueto organizzate da Oliviero Ponte di Pino e Mimma Gallina, questa volta alla Fonderia Napoleonica Eugenia di Milano - le modifiche al Decreto del 1 luglio 2014, contenute nel DM del 5 febbraio, sono state ufficializzate il 9 marzo sulla Gazzetta Ufficiale. Senza tuttavia apportare, è bene sottolinearlo, alcuna "rivoluzione culturale". Vediamo perché.

1) Il parametro della **triennialità**, valore aggiunto del DM, non è stato toccato. E se questo può far storcere il naso ai grandi potentati, abituati alle rendite di posizione, per gli altri è l'incentivo a ripensare in termini progettuali la propria attività.

2) Non cambia il rapporto tra **quantità e qualità**. Continuano a essere 70 i punti assegnati tra quantità (40) e qualità indicizzata (30), contro i 30 della qualità artistica. Verranno forse, un domani, invertiti i termini, alzando a 40 la qualità artistica e diminuendo a 20 quella indicizzata, ma al momento, questo è quanto passa il convento.

3) Neppure sono stati ridisegnati i **cluster**. Quelle improvvise classificazioni per cui capita di trovare dei Tric "più ricchi" dei Teatri Nazionali, anche a causa di un algoritmo iniquo nella distribuzione delle risorse, la cui logica finisce con l'alterare persino il risultato dei punteggi.

Dove stanno, dunque, le **novità salienti**?

1) Vengono **posticipati i termini** di presentazione delle domande per il contributo o le tournée all'estero, non più vincolati al 31 gennaio ma alla data annualmente decisa, per decreto, dal Direttore (11 aprile per il 2016). Viceversa, viene eliminato ogni accenno all'obbligo, da parte del Mibac, di predisporre i moduli necessari 60 giorni prima della scadenza, si da tutelarsi da eventuali ritardi, a volte imputabili alle bizze della piattaforma informatica (così, lo scorso anno).

2) Viene estesa anche al 2016 e al 2017 la **soglia minima di contributo** (pari al 70% dell'anno precedente), e la possibilità, per i soggetti finanziati da almeno 3 anni, di ottenere un anticipo del 60%. La stessa scadenza di pagamento dei costi ammissibili di progetto, *conditio sine qua non* per ottenere il contributo, viene posticipata di qualche mese.

3) Viene ridefinita la **logica delle coproduzioni**, un tempo limitate a 2 e oggi estese fino a 4 partner, non necessariamente di pari categoria. Le coproduzioni possono coprire fino al 30, invece che il 20%, della programmazione.

4) I Teatri Nazionali e i Tric conquistano qualche margine di **flessibilità** in più. Se non viene eliminato, anco-

ra, il *diktat* della singola prestazione artistica concessa al direttore/regista, viene abbassata la percentuale del personale artistico che è necessario confermare, dall'anno precedente (dal 50 al 40%); e incoraggiata la mobilità, alzando al 30% (50% per i Tric) l'ammontare delle giornate recitative prodotte, rappresentabili al di fuori della Regione d'appartenenza.

5) La definizione dei parametri di valutazione relativi alla **qualità indicizzata** e alla **quantità** viene meglio precisata, sia pure senza sconvolgimenti di significato.

6) Il DM del 3 febbraio (7 marzo sulla G.U.) concede alla **Fondazione Piccolo Teatro** l'agognata **autonomia**, garantendole dal 2018 un contributo annuale non inferiore al 6,5% del Fus e limitando al numero minimo di giornate recitative di produzione e di giornate lavorative, l'obbligo al sostegno di enti territoriali o pubblici e la gestione della scuola di teatro, i vincoli propri di un Teatro Nazionale.

Nell'intervento alle Buone Pratiche e nell'intervista in occasione del dossier *Fus, lavori in corso?* (Hystrio 1.2016), Ninni Cutaia ha accennato alle modifiche come a un primo passo, verso una **riforma necessaria**. Altre, più promettenti novità si spera che arrivino, concertate con chi il teatro lo fa davvero, con gli artisti e gli operatori. Le rappresentanze, insomma. Se tutto questo, poi, si tradurrà in un cambiamento, sarà il tempo a dirlo. Per ora, basti annotare che il messaggio è stato recepito. Che tutti, anche al Mibac, si sono resi conto che l'eccesso di zelo e il proliferare dei numeri generano mostri. Nonostante le buone intenzioni. ★

## Mare culturale urbano, un nuovo polo per Milano

È stato presentato a marzo “mare culturale urbano”, il nuovo centro di produzione culturale voluto da Andrea Capaldi e Paolo Aniello in zona 7 a San Siro, Milano. Due gli spazi a disposizione: la Cascina Torrette di Trenno, in via Gabetti 15, verrà inaugurata a maggio, dopo i lavori di ristrutturazione, e comprenderà, nei 1.700 mq, 2 sale prove musicali, 40 postazioni *coworking*, una cucina popolare con birreria artigianale, 3 sale per la progettazione partecipata, 500 mq di corte e un *bookshop* diffuso. Partiranno entro l'anno i lavori nell'altro spazio in via Novara 75, 6.000 mq disposti su 3 livelli, in cui verranno realizzate 2 sale teatrali e da concerto, 3 sale cinema, un *bistrot* e un ristorante, 2 aule polivalenti, 2 studi di registrazione, 5 sale prova, 6 atelier, una foresteria, spazi espositivi, una terrazza, un *bookshop* e 5.000 mq di verde pubblico attrezzato. Obiettivo del *team* curatoriale, composto dalla cooperativa Cohabitation Strategies (CohStra) e da Landscape Choreography (Landcho) è il rilancio delle periferie, secondo la cultura dell'autodeterminazione e dell'autocostruzione di spazi comuni.

Info: [maremilano.org](http://maremilano.org)

## Schegge d'autore 2015

Ecco i vincitori della 15a edizione di “Schegge d'autore”, scelti a Roma, nel dicembre 2015, da una giuria presieduta da Ettore Scola. Giovanni Antonucci con *Il Gusto* si aggiudica il premio per il miglior corto teatrale e alla carriera, insieme a Mario Fratti. Miglior spettacolo è *Il gatto nel bidet* di Sara Calanna e Gioacchino Spinozzi; atto unico *La pulitrice, il bancario e quel diavolo di una mucca* di Carlangelo Scillamà; monologo *Mare d'inverno* di Salvatore Scirè. Primeggiano gli attori Luigi Tani e Liliana Paganini in *È tempo di guerra*, la segnalata Anna Alegiani e la non protagonista Roberta Russo; miglior regista è Renato Capitani per *Il mio gatto mi crede un gatto... ma è una brava persona*; artista per le arti figurative Ruslan Ivanytsky; autore internazionale Elena Rastegayeva. Al Progetto Tbm va una segnalazione per *Un giorno dal dottore* di Filomena Lasaracina.

Info: [snadteatro.blogspot.it](http://snadteatro.blogspot.it)

## Milano: nuovo corso per il Salone di via Dini

È stato assegnato a Pacta dei Teatri, in collaborazione con ScenAperta Altomilanese Teatri, lo storico Salone di via Ulisse Dini a Milano, un tempo proprietà del Crt. Opportunamente riqualificato e messo a norma, con una sala allargata a 300 posti e uno spazio adibito a mostre e performance, verrà trasformato in “Teatro Metropolitano”, punto di scambio tra la città e la provincia, con una programmazione

## Quei pasticciacci che fanno tanto male al teatro

L'Italia, si sa, è il secondo Paese più corrotto d'Europa, dunque scandali, truffe, tangenti e malaffare non sorprendono. Quando però accadono nel mondo dello spettacolo il danno è doppio, sommandosi, a quello economico, quello, ben più insidioso, d'immagine. Arrivati in cronaca, tre casi coinvolgono il Petruzzelli, la Fondazione Arena e la Fondazione Inda.

A Bari, il direttore amministrativo del Petruzzelli pare chiedesse tangenti alle ditte fornitrici di servizi (otto gli episodi oggetto d'indagine) per gli spettacoli: con fatture gonfiate ad arte, Vito Longo avrebbe così incassato circa 160.000 euro (il 10% dell'importo degli appalti) soltanto da ottobre a dicembre 2015. Più complessa la situazione dell'Arena di Verona, dove pare che la Fondazione abbia debiti consistenti (circa 32 milioni di euro) a causa dei poco chiari rapporti con Arena Extra srl, società *profit* controllata della Fondazione (sovrintendente dell'una e amministratore dell'altra coincidono). Arena Extra pare aver bruciato milioni di euro nel fallimentare progetto dell'Arena Museo dell'Opera (Amo), che assorbe 1,1 milioni all'anno, dando pochi frutti. I lavoratori dell'Arena chiedono a gran voce le dimissioni del Sovrintendente Girondini per manifesta incompetenza a gestire i complessi bilanci dell'Ente lirico e, nel frattempo, occupano alcuni spazi del teatro per la paventata ondata di licenziamenti (*ardon*, tagli ai costi del personale) che l'amministrazione sembra, in modo insensato, voler effettuare.

Non meno spinoso l'affaire emerso negli ultimi mesi a Siracusa. Sedici dipendenti tra Fondazione Inda e Regione Siciliana sono sotto inchiesta per truffa ai danni dell'Ue, per aver usato impropriamente fondi del Programma operativo del Fondo europeo di sviluppo regionale negli anni 2009-2010. In sostanza, fondi europei destinati alla formazione professionale dirottati illecitamente su attività diverse. La magistratura indaga e l'Inda si costituisce parte civile. E, come se non bastasse, spunta fuori anche un possibile conflitto d'interesse tra un membro del CdA, il regista Walter Pagliaro, e Paolo Magelli, regista di *Medea* nell'ultima stagione siracusana, fra i quali sembra esserci stato uno “scambio” di incarichi tra Siracusa e il Metastasio. Per uscire dall'*empasse*, il Ministro Franceschini ha nominato a febbraio Pierfrancesco Pinelli commissario straordinario, con il compito di rivedere lo statuto, garantire una *governance* migliore e portare a termine la programmazione dell'estate 2016.

Ilaria Angelone Info: [fondazionepetruzzelli.it](http://fondazionepetruzzelli.it), [arena.it](http://arena.it), [indafondazione.org](http://indafondazione.org).

attenta alle giovani compagnie e gli abitanti del territorio, protagonisti del progetto “Cittadini in cerca d'autore”. Numerose le iniziative collaterali, dal Festival Donneteatrodritti a PactaSoundZone, dedicato alla musica, l'architettura e le arti visive, fino al Mini Polo della Scienza, in collaborazione con il Politecnico e l'Inaf Osservatorio Astronomico di Brera.

Info: [pacta.org](http://pacta.org)

## A Giovanna Marini il Tuttoteatro.com

È stato consegnato il 29 febbraio al Teatro Argentina di Roma il Premio Tuttoteatro.com Renato Nicolini, riservato a personalità distinte nella progettazione e nel sostegno delle attività culturali e artistiche. La giuria, composta da Roberto Canziani, Gianfranco Capitta, Massimo Marino, Laura Novelli, Attilio Scarpellini e Mariateresa Surianello, ha decretato vincitore della quarta edizione Giovanna Marini, musicista, compositrice (tra i lavori, *Troiane* di Thierry Salmon, *Oresteia* di Elio De Capitani e *L'urlo* di Pippo Delbono), cantante, etnomusicologa, pedagoga e operatrice culturale, da sempre attenta al recupero e alla reinvenzione della musica popolare. Non è stato invece assegnato il Premio Tuttoteatro.com alle arti sceniche Dante Cappelletti, a causa della difficile situazione culturale a Roma.

Info: [tuttoteatro.com](http://tuttoteatro.com)

## Un minuto per danzare

Sono stati assegnati alla Lavanderia a Vapore di Collegno (To) i premi di “La danza in 1 minuto”, concorso di video-danza a cura di Coopri-Coordinamento Danza Piemonte. Il Premio della giuria e quello speciale di sostegno alla produzione sono andati a *La Démiurge #1* di Alain El Sakhawi; il premio speciale di sostegno alla produzione under 30 ad Andrea Palumbo ed Enzo Petrucci con *EveryWHERE*; quello del pubblico a Francesca Mommo (*Fra natura e sogno*) e dei partecipanti a Davide Calvaresi (*Click*). Chiudono la rosa i menzionati Alessio Ballerini e Lorenza Rossini (Cinedans-Best Concept), il collettivo Krak (Cinedans-Best cinematography e Team de La danza in 1 minuto) e Atafilm Productions (Piemonte Movie).

Info: [coopri.org](http://coopri.org)

## Attori e saggisti al Premio Pirandello

Si è tenuta lo scorso gennaio al Palazzo Branciforte di Palermo la 20a edizione del Premio Nazionale di Teatro Luigi Pirandello. Presieduta da Giovanni Puglisi, la giuria ha assegnato il premio speciale alla carriera a Roberto Herlitzka e il premio internazionale di 15.000 euro a Luca Micheletti. Il premio nazionale per la migliore opera teatrale, 12.000 euro, è andato ad Antonella Pandini per *L'ascensore*. Segnalati an-



che il saggio di Valentina Garavaglia, *L'effimero e l'eterno. L'esperienza teatrale di Gibellina*, e quello di Alessandro Pontremoli, *Danza e Rinascimento. Cultura coreica e "buone maniere" nella società di corte del XV secolo*.

Info: [fondazioneisicilia.it](http://fondazioneisicilia.it)

## Un film per i 50 anni dell'Odin Teatret

In occasione dei 50 anni dell'Odin Teatret, a Holstebro (giugno 2015) è stata organizzata una festa alla quale hanno partecipato persone provenienti da tutto il mondo. Davide Barletti e Jacopo Quadri hanno documentato l'evento in un film prodotto da Fluid Produzioni e Ubulibri, col sostegno di

Apulia Film Commission, Creative Europe - Programma Media, Mibact e Sky Arte. *Il paese dove gli alberi volano* (foto sopra), presentato alla 72a Mostra del Cinema di Venezia e in distribuzione da gennaio, racconta della scoperta di «un paese magico, un approdo dove marinai, saldatori, poeti, attori, musicisti ed emigranti hanno costruito un teatro fatto non di mura ma di relazioni umane».

Info: [wantedcinema.eu](http://wantedcinema.eu)

## Polverigi, rinasce Inteatro

Torna, organizzato da Marche Teatro, il Festival Inteatro di Polverigi (29 giugno-9 luglio). Numerose le prime na-

zionali: *Jaguar* della coreografa di Capo Verde Marlene Monteiro Freitas; la giovane compagnia catalana El Conde de Torrefiel; *Balthazar*, progetto di ricerca dell'artista filosofo belga David Weber-Krebs sulle interconnessioni uomo-animale; Christophe Meierhans, con una cena-spettacolo per cento spettatori. Il Festival coproduce, inoltre, la compagnia messicana Lagartijas Tiradas al Sol, con *Tijuana (la democrazia in Messico 1965-2015)*, una nuova forma di teatro/giornalismo militante e, con Rimini Protokoll, la versione italiana di *Home Visit Europe*.

Info: [inteatro.it](http://inteatro.it); [marcheteatro.it](http://marcheteatro.it)

## Si allarga il Teatro della Toscana

Due nuovi teatri sono entrati in primavera nel sistema della Fondazione Teatro della Toscana: il teatro più antico di Firenze, il Niccolini, restaurato a gennaio dopo vent'anni, e il Teatro Studio Mila Pieralli di Scandicci, palcoscenico d'elezione, tra giugno e luglio, del progetto Shakespeare, un mese di laboratori e la messa in scena di *Romeo e Giulietta* per celebrare il Bardo. Chiude il progetto, all'interno della Scuola del Teatro Nazionale, il Centro di sviluppo dell'espressione e della creatività umana, in collaborazione con la Beyouman Academy, inaugurato a marzo.

Info: [teatrodellatoscana.it](http://teatrodellatoscana.it)

## I detective selvaggi di Santarcangelo

Nicole Farina, Clara Julia Pagliero, Ivan Petrovic Poljac, Monica Scaloni e Luca Tosi sono i 5 "detective selvaggi" selezionati da Santarcangelo dei Teatri per esplorare la scena artistica contemporanea tra Roma, Milano, Bologna, Bruxelles e Santarcangelo. I racconti delle loro esperienze confluiranno nella prossima edizione del Festival. Le 5 borse di studio sono finanziate dal Fondo Speculativo di Provvidenza, istituito nell'edizione 2015 di Santarcangelo da Christophe Meierhans e Luigi Coppola per il sostegno di un progetto, scelto collettivamente dai cittadini-azionisti. La quota raccolta, assommando un euro per ogni biglietto strappato al Festival, è stata di 4.728 euro. L'iniziativa è curata da Eva Geatti.

Info: [santarcangelofestival.com](http://santarcangelofestival.com)

## L'Opera di Roma talent scout con Fabbrica

Fabbrica-Young Artist Program è il nuovo progetto del Teatro dell'Opera di Roma per i giovani professionisti, finanziato da privati (aziende e persone fisiche), grazie all'Art Bonus. I 17 artisti italiani e stranieri (compositori e librettisti, cantanti e pianisti, registi e light designer, scenografi e costumisti) selezionati a dicembre con un concorso a cui hanno partecipato 491 candidati da 48 Paesi, usufruiranno ognuno di una borsa di studio, grazie alla quale lavoreranno gomito a gomito con i professionisti del Teatro all'allestimento di due nuovi lavori che saranno presentati al Fast Forward Festival.

Info: [operaroma.it](http://operaroma.it)

## Milano CORTEmporanea

È stato lanciato a febbraio da Être in collaborazione con Ateatro, e curato da Silvia Bovio, Cristina Carlini e Oliviero Ponte di Pino, il progetto "Milano CORTEmporanea". Se le corti erano luoghi di scambio, dove si coltivavano relazioni umane, culturali e professionali, oggi analoga funzione è svolta da altri luoghi che si aprono al *coworking*. Il progetto si propone di analizzare casi interessanti e proporli all'attenzione in un evento pubblico il prossimo 13 maggio. Informazioni verranno diffuse tramite l'hashtag #MilanoCORTEmporanea.

Info: [ateatro.it](http://ateatro.it)

## A Mantova torna la stagione di prosa

Il rischio era che, col decadere delle nomine del Comitato scientifico della Fondazione Artioli, Mantova restasse priva di una stagione teatrale, a dispetto della nomina a Capitale Italiana della Cultura. Non corsi ai ripari il Presidente della Fondazione, Francesco Ghisi e il sindaco Mattia Palazzi, chiamando Raffaele Latagliata, già consulente artistico della Fondazione a formulare in fretta e furia una stagione che, da gennaio a febbraio, ha proposto quattro titoli per il Teatro Sociale e la conferma del Premio Arlecchino d'Oro anche per il 2016. Ora, la sfida è dare continuità alla stagione teatrale.

Info: [fondazione@capitalespettacolo.it](mailto:fondazione@capitalespettacolo.it)

## Piccolo Teatro, momenti di gloria

È un momento d'oro per il Piccolo Teatro di Milano: oltre a ottenere l'autonomia gestionale e ad aprire una nuova sala multimediale, il teatro ha anche superato il proprio record di abbonati, battendo Inter e Milan. Ma procediamo per gradi.

L'8 marzo, quando Luca Ronconi avrebbe compiuto 82 anni, è diventata operativa l'autonomia concessa dal Mibac al Piccolo, che per questo potrà contare sull'eliminazione di alcuni vincoli burocratici e sull'aumento degli stanziamenti statali, non inferiori al 6,5% della quota Fus (4,3 milioni per il 2016 contro i 3,2 del 2015). Il 20 febbraio, a un anno esatto dalla morte di Ronconi (21 febbraio 2015), è stato quindi inaugurato il RovelloDue - Piccolo Spazio Politecnico, un nuovo spazio espositivo e multimediale nel Chiostro Nina Vinchi, in via Rovello. All'interno del locale, realizzato anche grazie alla collaborazione con il Politecnico, è stata esposta al pubblico la mostra "Spazio, Tempo, Parola. Il lavoro di Luca Ronconi al Piccolo Teatro", la quale ha ricostruito la carriera del Maestro a partire dalle regie storiche come *La vita è sogno* (2000), tramite proiezioni, frammenti degli spettacoli ed estratti delle prove. Il prossimo evento in programma sarà un'installazione dedicata a Bertolt Brecht.

Per la prima volta, infine, gli abbonamenti del Piccolo hanno superato quota 25.000 (+6,5% rispetto al 2014), con un dato confortante: il 35% degli abbonati sono giovani al di sotto dei 26 anni, il 10% in più rispetto al passato (46%, considerando il numero complessivo degli spettatori, pari al 300.000 nel 2014-2015). **Chiara Viviani** Info: [piccoloteatro.org](http://piccoloteatro.org)

## Si apre il sipario sui palcoscenici dei Festival

Comincia a maggio la stagione delle rassegne estive, dove si rincorrono debutti e novità assolute. Forte della sua natura di vetrina che da sempre accoglie le primizie della nuova scena, **Primavera dei Teatri** (31 maggio-5 giugno) ospiterà a Castrovillari diverse prime nazionali, tra cui Tindaro Granata (*Geppetto Geppetto*), *32'16"* di Michele Santeramo, diretto da Serena Sinigaglia, i Quotidiana.com (*Lei è Gesù*) e Vico Quarto Mazzini (*Little Europa*), oltre alla nuova produzione dei padroni di casa Scena Verticale, *Il Vangelo secondo Antonio* di Dario De Luca.

Molto ricco il cartellone della 21a edizione del **Festival delle Colline - Creazione contemporanea** (dal 2 al 21 giugno, a Torino), dedicato alle donne e al dibattuto concetto di *gender*. Cinque le compagnie straniere ospiti, con le prime nazionali della rumena Nicoleta Lefter, del greco Blitz Theatre Group, della Comédie de Reims e dell'iraniano Amir Reza Koohestani. Fra gli italiani, da segnalare i debutti di Tindaro Granata, Licia Lanera, Lorenzo Fontana, Michela Lucenti, Anagoor e Roberto Rustioni. **L'Estate Teatrale Veronese** (2 giugno-20 agosto), celebrerà il quarto centenario shakespeariano con *Giulio Cesare*, *Come vi piace* e *Romeo e Giulietta*.

Più difficile dire cosa sarà **Napoli Teatro Festival 2016**. Passata l'era De Fusco, al momento in cui scriviamo si conoscono le date (15 giugno-15 luglio) e molti *rumors*, tra cui la soppressione della sezione Fringe e l'ampliamento del festival oltre i confini della capitale a toccare altri luoghi della regione. A **Spoletto** (24 giugno-2 luglio) segnaliamo il debutto di Liliana Cavani nella prosa, con la regia di *Filumena Marturano*, con Mariangela D'Abbraccio e Geppi Gleijeses, mentre a Castiglione, per **Inequilibrio Festival** della nuova scena tra teatro e danza (28 giugno-3 luglio e 6-10 luglio), debutteranno, fra gli altri, Massimiliano Civica con i Sacchi di Sabbia (*Dialoghi degli dei*), Oscar De Summa, Gog Ma Gog, Roberto Rustioni (con *Mujeres sonaron caballeros* di Daniel Veronese), Andrea Cosentino (*Ca'del giaz*) e Claudio Morganti, Fortebraccio Teatro e Lucia Calamaro. **Ilaria Angelone**

## Due capolavori di Rossini compiono gli anni

Corrono duecento anni dalla prima delle rossiniane *Il barbiere di Siviglia* (Roma, 20 febbraio 1816) e *Otello, ossia il moro di Venezia* (Napoli, 4 dicembre 1816). Per celebrare l'evento, l'Opera di Roma ha organizzato il 20 febbraio una replica speciale del *Barbiere* allestito da Davide Livermore e diretto da Donato Renzetti, alla presenza delle istituzioni e del Presidente Mattarella. E Amos Gitai, secondo i *rumors*, sarebbe pronto a inaugurare la stagione 2016-2017 del San Carlo di Napoli con un allestimento dell'*Otello*. **Info: operaroma.it, teatrosancarlo.it**

## Il Valle a Roma Capitale

Si è perfezionato lo scorso 26 febbraio il passaggio di proprietà del Valle dallo Stato al Comune di Roma. Duran-

te l'incontro è stata confermata la spesa di 3 milioni di euro per il restauro strutturale (adeguamento della sicurezza e conservazione del bene architettonico) da ripartirsi a metà tra Mibact e Comune nel bilancio 2016. I soldi saranno gestiti dalla Soprintendenza di Roma che provvederà alla definizione dei bandi di gara per l'affidamento dei lavori. Si spera che sia il passo definitivo per riaprire il teatro, restituendolo ai cittadini. **Info: beniculturali.it**

## Yasmina Khadra a Dedicata di Pordenone

Lo scrittore algerino Yasmina Khadra (il cui vero nome è in realtà Mohammed Moulessehoul) è il protagonista di Dedicata 2016, lo scorso marzo a Pordenone, a cura dell'Associazione Thesis. Khadra ha saputo raccontare il «fenomeno dell'integralismo pseudo-

religioso, mettendo in luce i fondamenti socio-culturali che lo favoriscono, rispondendo con i suoi libri all'urgenza di una parola forte, di un'analisi lucida della realtà, ma anche al bisogno irrinunciabile della bellezza». Nel programma delle iniziative, 11 appuntamenti fra presentazioni di libri, conversazioni, teatro, cinema, musica, incontri con l'autore e con altre personalità della cultura. **Info: dedicafestival.it**

## Dieci anni di Altre Velocità

Ha compiuto dieci anni *Altre Velocità*, "redazione intermittente sulle arti sceniche contemporanee", costituita nel 2005 sotto il coordinamento di Massimo Marino, in occasione del festival Contemporanea05 del Metastasio di Prato. Il nucleo redazionale è composto, attualmente, da Valentina Bertolino, Francesca Bini, Francesco Brusa, Alessandra Cava, Agnese Doria, Lorenzo Donati, Alex Giuzio, Lucia Oliva, Rodolfo Sacchetti, Serena Teranova, Matteo Vallorani. La festa per il decennale si è tenuta lo scorso 19 dicembre, a Bologna. **Info: altrevelocità.it**

## Monologhi che passione

Sono stati nominati a marzo al Teatro della Tosse di Genova i vincitori del concorso per monologhi "Voce Sola": Adelaide Spallino è la vincitrice con *Sergej: la vita in fuorigioco*. Secondo posto per *L'infrazione* di Alessandro Cinquegrani, terzo *ex aequo* per *Claudio* di Lorenzo Bosio e *Mucca Pazza* di Alessandro Valenzisi. Segnalati Alberto Bergamini, Emanuela Garampelli, Ferdinando Molteni, Giulia Morelli e Gianfranco "Onatzirò" Obinu rispettivamente per *Giacca bianca, Io sono Niko, La quinta fotografia di Cottigley, Ginger Ale e Il muro*. **Info: pervocesola.org**

## Critica in MOVimento

La *Metarecensione* di uno spettatore qualunque del film *Memento* di Christopher Nolan è la video-critica vincitrice del Premio Critica in MOVimento 2015, promosso da Studio28 Tv. All'autrice, Roberta Palmieri, vanno 1.000

euro. Migliore foto-critica è invece quella di *Improvvisart* al Teatro Bravòff di Bari, realizzata da Francesco Mauro, mentre la video-critica di Mauro Valle a *Enter Lady Macbeth* della Compagnia Simona Bucci si aggiudica la menzione speciale della giuria. **Info: studio28.tv**

## Si ferma il Teatro i

Finale di partita per il Teatro i di Milano (**foto sotto**): a causa delle politiche culturali perseguite dal Comune, che non sembra aver accolto la richiesta della direzione per il rinnovo dello spazio, Renzo Martinelli, Francesca Garolla e Federica Fracassi hanno deciso di non presentare la programmazione di aprile, maggio e giugno, interrompendo a marzo la stagione. Al pubblico la richiesta di interrogarsi sul futuro dello spazio. **Info: teatroi.org**

## Il design fa scena

Ha inaugurato ad aprile, fino al 12 settembre, "21st Century - Design after design" la 21a Esposizione Internazionale della Triennale di Milano. Molte le iniziative in città e le partecipazioni internazionali (40) per un programma che alterna mostre, spettacoli, workshop e concerti, da Alvis Hermanis (*Black Milk*, 9-11 giugno) a Rodrigo Garcia (*4, 27-29 giugno*), da Anagoor (*Et Manchi Pietà*, 31 maggio-5 giugno) al festival sul tema "Design, danza e disabilità". **Info: 21triennale.org**





## I migliori artisti nei premi di *Danza&Danza*

Sono stati assegnati a gennaio i premi della rivista *Danza&Danza*, giunta al trentennale. Questi i vincitori: spettacolo classico *La Bella Addormentata* di Aleksei Ratmanskij (nella foto), coprodotto dalla Scala; interpreti Alina Somova, Sergei Polunin e Jonathan Ollivier; coreografo Dimitris Papaioannu; produzione Italiana, *ex aequo*, *La Nona* di Roberto Zappalà e *Romeo e Giulietta* di Davide Bombana; interpreti emergenti Rebecca Bianchi, Jacopo Tissi e Annamaria Ajmone; interprete/coreografo emergente Francesca Pennini; danzatori italiani all'estero Alice Mariani e Valeria Galluccio. Sono andati infine a Nexo Digital/Qmi e a Paul Taylor, rispettivamente, il Premio Mario Pasi e alla carriera.

Nessun riconoscimento, invece, per la produzione contemporanea: in sua vece, sono stati segnalati *Bit* di Maguy Marin, *Kiss and cry* di Michèle Anne De Mey e *Jaco Van Dormael*, *Fase* di Anne Teresa de Keersmaeker e *Henri Michaux Mouvements* di Marie Chouinard. **Emilio Nigro**

Info: [danzaedanzaweb.com](http://danzaedanzaweb.com)

## Luigi Pirandello in un documentario

S'intitola *Uno, nessuno e Pirandello* il documentario realizzato da Didi Gnocchi e Matteo Moneta per 3D Produzioni in collaborazione con Sky Arte, Istituto Luce, Istituto di Studi Pirandelliani e Piccolo Teatro di Milano, e presentato a Milano lo scorso febbraio. Al centro del lavoro, l'uomo Pirandello, il suo rapporto con le donne, col teatro, con la politica, la sua adesione al fascismo, il Nobel, attraverso documenti e testimonianze, da Ronconi a Lavia, fino a Citto Maselli.

Info: [piccoloteatromilano.org](http://piccoloteatromilano.org)

## Il demone della scrittura

È nata Dáimon, agenzia di servizi editoriali per autori, editori e aziende. Fondata da Laura Forti e Francesco Randazzo, spazia dalla lettura dei manoscritti all'editing, dalla formazione

online alla creazione di ebook, *booktrailer* e audiolibri, dalle traduzioni al *copywriting* nel teatro, nel cinema e nella letteratura. Completa l'offerta una *webzine blog* con articoli e segnalazioni sulla scrittura, una pagina Facebook e l'*account* Twitter.

Info: [daimonweb.it](http://daimonweb.it)

## C.Re.S.Co. per il contemporaneo

Si chiama "Lessico contemporaneo" il progetto lanciato da C.Re.S.Co. per marzo-dicembre. Diffuso sul territorio nazionale intorno alle comunità partner, il progetto è declinato in una serie d'incontri, aperti a studiosi e artisti, con la collaborazione di Rete Critica, per riflettere sulle linee guida e le estetiche del proprio lavoro, attraverso sei questioni che verranno poi sintetizzate in un documento finale.

Info: [progettocresco.it](http://progettocresco.it)

## Teatro di Roma: è record!

Sono stati diffusi i dati di bilancio del Teatro di Roma relativi a metà stagione 2015: al suo primo anno da Teatro Nazionale, la struttura guidata da Antonio Calbi registra un aumento del 49,94% di spettatori complessivi con una *occupancy* del 70% (173.551), +65,50% di ricavi al botteghino e +70,44% di vendite online, anche grazie al numero maggiore di alzate di sipario, pari a 690, +57,89% rispetto al 2014.

Info: [teatrodiroma.net](http://teatrodiroma.net)

## A ottobre la Giornata del Teatro

Grazie a un accordo di Mibact e Agis, il 22 ottobre viene istituita la Giornata del Teatro: tutti i teatri italiani, dalla Scala al Mercadante, apriranno le proprie porte accogliendo giovani e meno giovani per un programma di iniziative gratuite. Nelle intenzioni, il ministro Franceschini vorrebbe farne un appuntamento annuale. Allo studio un portale per comunicare le iniziative e facilitare le prenotazioni.

Info: [beniculturali.it](http://beniculturali.it)

## Uovo chiude

Jérôme Bel, Rodrigo García, Romeo Castellucci, Tino Sehgal, Gob Squad: sono solo alcuni degli artisti portati a Milano, nei tredici anni di attività, da Uovo Performing Arts Festival. Ora, la rassegna diretta da Umberto Angelini chiude i battenti, saltando il tradizionale appuntamento primaverile. Se definitivamente o meno, sarà il tempo a dirlo: l'appuntamento, intanto, è quello con UovoKids, in autunno.

Info: [uovoproject.it](http://uovoproject.it)

## La giornata mondiale della Commedia dell'Arte

Si è tenuta il 25 febbraio, data in cui fu legalmente costituita, nel 1545 a Padova, la prima compagnia di comici di professione, la settima giornata mondiale della Commedia dell'Arte, promossa dal Sat. Numerosi gli eventi in tutto il mondo, tra questi, i festival Come d'Arte a Roma e Masca'ra a Urbino, Milano in Commedia e il Fringe a Padova, epicentro di tutte le iniziative.

Info: [commediadellarteday.org](http://commediadellarteday.org)

## Un teatro nella metro

È l'unico teatro nella metropolitana di Milano: "Il cielo sotto Milano" ha inaugurato l'8 marzo nel passante ferroviario di Porta Vittoria. Il progetto nasce dall'incontro tra la fondatrice della Dual Band, Anna Zapparoli, e il presidente di Artepassante, Camillo Dedori. Tra le ospitalità, *Modi - L'ultimo inverno* di Amedeo Modigliani di Odemà e una rassegna in lingua originale su Shakespeare.

Info: [ladualband.com](http://ladualband.com)

## Il recupero de *Il Dramma*

È consultabile online, sul sito dello Stabile di Torino, l'intera collezione della rivista *Il Dramma*, fondata da Lucio Ridenti e attiva a Torino tra il 1925 e il 1973. Patron dell'iniziativa è il Centro Studi dello Stabile, che ha anche curato il restauro dell'archivio, l'epistolario di Ridenti e organizzato, per l'occasione, un'installazione fotografica e un convegno.

Info: [teatrostabiletorino.it](http://teatrostabiletorino.it)

## A Italo Moscati la Lente d'Oro

Italo Moscati, regista e scrittore, è il vincitore del Roberto Mazzucco-Lente d'Oro 2015 per la sua attività di critico teatrale e cinematografico. Promosso dall'ASSTeatro (Associazione Sindacale Scrittori di Teatro) insieme alla Siad (Società Italiana Autori Drammatici), il premio è stato consegnato a febbraio al Teatro Argentina di Roma da Andreina Mazzucco.

Info: [teatrodiroma.net](http://teatrodiroma.net), [siadteatro.it](http://siadteatro.it)

## Un social per lo spettacolo

È italiano, riservato allo spettacolo e alla danza: attivo dal 2012, vincitore nel 2014 del premio Red Herring riservato alle realtà *high tech* più promettenti d'Europa, Bewons è un *social network* per favorire le audizioni e lo scambio tra artisti e operatori. Ideato da Francesco Ceglie e Francesco Forte annovera, tra i partner, Microsoft col programma BizSpark.

Info: [it.bewons.com](http://it.bewons.com)

## Riapre il teatro di Meano

Dopo vent'anni, il 9 gennaio, con *Terra di Nessuno* del T.I.M. (Teatro Instabile di Meano) ha riaperto i battenti il Teatro di Meano (Tn). Gestito dall'Associazione ariaTeatro, già alla guida del Comunale di Pergine, vanta una sala in legno da 253 posti e un foyer su due piani. Ospiterà appuntamenti di prosa, teatro-ragazzi, musica e teatro amatoriale.

Info: [teatrodimeano.it](http://teatrodimeano.it)

## Due teatri, un solo cartellone

Con Opera Ancona Jesi, i Teatri delle Muse di Ancona e Pergolesi di Jesi unificano le proprie stagioni liriche sotto un solo cartellone, diretto da Vincenzo De Vivo. Quattro mesi di eventi, da settembre a dicembre, unificando risorse, energie e professionalità, per rafforzare la reciproca identità.

Info: [fondazionepergolesispontini.com](http://fondazionepergolesispontini.com)

## I 90 anni di Dario Fo tra gioie e amarezze

Dolceamaro il compleanno del Premio Nobel Dario Fo (foto sotto), che ha compiuto 90 anni lo scorso 24 marzo. Molte le iniziative, per festeggiarlo, tra cui la lettura dell'ultimo libro, *Dario e Dio*, al Piccolo Teatro di Milano, e le celebrazioni a Sant'Arpino in provincia di Caserta, di cui Fo è cittadino onorario. Una nota amara invece viene dal disinteresse della "sua" Milano per il suo immenso archivio di testi, manoscritti,

libri, fotografie, bozzetti e più di 2.500 tele e disegni da lui realizzati, a cui la città non ha saputo dare uno spazio adeguato. Lo ha fatto, invece, Verona, presso l'Archivio di Stato, grazie all'intervento del ministro Franceschini. Il materiale raccolto sarà in parte conservato, in parte esposto in mostra.

Info: [dariofo.it](http://dariofo.it)

## Messi sovrintendente dello Sferisterio

Già direttore organizzativo e della produzione dal 2006, il quarantatreenne maceratese Luciano Messi è stato nominato sovrintendente del Macerata Opera Festival, un ruolo vacante dal 2002. Assieme al direttore artistico Francesco Micheli, nato nel 1972, forma il duo più giovane del circuito lirico italiano.

Info: [sferisterio.it](http://sferisterio.it)

## Una app per la danza

Si chiama Danzadove l'applicazione per smartphone e tablet dedicata alla danza. Progettata dalla rivista *Danza&Danza*, ArtedanzaE20 e Cro.Me-Cronaca e Memoria dello Spettacolo, consente di individuare gli spettacoli in cartellone su tutto il territorio nazionale. L'app è scaricabile gratuitamente.

Info: [danzadove.com](http://danzadove.com)

## Milano, IT Festival alla quarta edizione

Torna per la quarta edizione alla Fabbrica del Vapore di Milano, dal 13 al 15 maggio, IT - Independent Theatre Fe-

## A Milano, per ricordare Ronconi

"Luca Ronconi, il laboratorio delle idee" è il titolo della mostra proposta fino al 24 maggio al Museo Teatrale alla Scala e nei Laboratori Ansaldo. Curata da Margherita Palli e Valentina Dellavia, ricostruisce i 24 spettacoli realizzati dal regista per la Scala, esibendo, grazie alla collaborazione degli allievi della Naba, modelli di scena, costumi e attrezzature restaurati o creati *ex novo*.

L'iniziativa s'inserisce nel progetto del Comune di Milano "Ritorni al futuro" e comprende il volume *Ronconi - Gli anni della Scala* curato da Vittoria Crespi Morbio per gli Amici della Scala; e i documentari *Director Author Architetto Curator Metteur en Scene - Un omaggio all'esperienza scaligera di Luca Ronconi*, con la voce narrante di Franco Branciaroli e la regia di Giacomo Andrico e Margherita Palli, e *Ronconi all'Opera*, prodotto da Rai Cultura per la regia di Felice Cappa, andato in onda a febbraio su Rai5, con la collaborazione del Piccolo Teatro, il Centro Teatrale Santa Cristina, la Naba e il contributo di JTI, partner istituzionale del Museo Teatrale alla Scala. **Emilio Nigro**

Info: [naba.it](http://naba.it)

stival, dedicato al teatro indipendente metropolitano. In programma 500 artisti, *street art*, performance musicali, incontri e una sezione *ad hoc*, It Young, riservata al teatro-ragazzi.

Info: [itfestival.it](http://itfestival.it)

## Agis, gli appuntamenti di "Libro: che spettacolo!"

Proseguono fino al 12 maggio in 17 teatri di Roma, Milano, Bari, Bologna, Verona, Ferrara, Pisa, Cagliari e Sanremo, i 30 appuntamenti del progetto Agis per la promozione del libro e dello spettacolo "Libro: che spettacolo!". Giunta alla nona edizione, la rassegna è dedicata quest'anno a Franco Scaglia.

Info: [agisweb.it](http://agisweb.it)

## Bmw socio della Scala

Dopo gli stilisti Dolce & Gabbana e il gruppo Kuehne + Nagel, anche Bmw diventa socio del Teatro alla Scala. La casa automobilistica tedesca entra come socio fondatore sostenitore, dunque verserà un contributo di almeno 600.000 euro in cinque anni.

Info: [teatroallascala.org](http://teatroallascala.org)

## Pisa, muore impiccato in scena

Doveva simulare un'impiccagione: Raphael Schumacher, 27 anni, neodiplomato all'Accademia Nico Pepe di

Udine, è rimasto strangolato sul palco del Teatro Lux di Pisa, lo scorso febbraio. A nulla è valso l'allarme di una spettatrice, neolaureata in medicina: l'attore è deceduto in ospedale.

## Franco Ungaro consulente a Crema

Il salentino Franco Ungaro è il nuovo consulente artistico del Teatro San Domenico di Crema, scelto all'unanimità dal cda della Fondazione. Tra le sue priorità, l'attenzione ai giovani, al sociale e al respiro internazionale.

Info: [teatrosandomenico.it](http://teatrosandomenico.it)

## Palermo in corto al Minimo Teatro Festival

Giunto alla 6a edizione, il Minimo Teatro Festival, realizzato a marzo dal Piccolo Teatro Patafisico di Palermo, in collaborazione con M'Arte e diAria, ha assegnato la vittoria al corto *Una vita a matita*, progetto Menelik di Lorenzo Covello e Quinzio Quiescenti, che ottiene così un premio di produzione di 500 euro e la distribuzione in cartellone al Teatro Libero di Palermo. La giuria era formata da Claudia Cannella, Giuseppe Cutino, Roberto Giambrone, Luca Mazzone, Sabrina Petyx, Rossella Pizzuto e Laura Scavuzzo. Il premio del pubblico è andato invece al corto di danza *Ori et Kami* di Sabrina Vicari.

Info: [piccoloteatropatafisico.it](http://piccoloteatropatafisico.it)



## MONDO

### Il 2016 dadaista di Zurigo

Sono passati cent'anni da quella sera di febbraio 1916 quando a Zurigo, al Cabaret Voltaire, Tzara, Arp, Ball, Hennings, Janco, Taeuber e Huelsenbeck invocarono l'onomatopeico "dada", contro l'interventismo bellico e misero radicalmente in discussione valori e convenzioni dominanti nell'arte, nel cinema, nel teatro. Le manifestazioni per il centenario animeranno Zurigo con un anno di mostre, performance dadaiste, incontri, feste ed eventi. Dopo la mostra *Dada Universe* al Museo Nazionale, al Kunsthaus è la volta di *Dadaglobe Reconstructed* (fino al 1 maggio), in collaborazione col MoMa di New York. Sempre al Kunsthaus, una retrospettiva su Picabia (dal 3 giugno al 25 settembre), mentre al Museo Rietberg la mostra *Dada Afrika* indaga il rapporto del dadaismo con l'arte extraeuropea (dal 18 marzo al 17 luglio). Da giugno a settembre Manifesta 11, la biennale d'arte, renderà omaggio agli artisti Dada, mentre Festspiele Zurich 2016, a giugno, avrà come titolo *Dada fra pazzia e nonsense*. Da febbraio, inoltre, al Cabaret Voltaire, ogni sera, per 165 sere, viene ricordato un artista diverso.  
**Info: dada100zuerich2016.ch; zuerich.com**

### Addio a Harper Lee

È morta il 19 febbraio Harper Lee. Americana, classe 1926, fu insignita del Pulitzer nel 1961 per *Il buio oltre la siepe*. Pochi giorni prima della scomparsa, autorizzò, per la prima volta, l'adattamento teatrale del romanzo d'esordio, che debutterà a Broadway nell'autunno 2017, prodotto da Scott Rudin, con la sceneggiatura di Aaron Sorkin e la regia di Bartlett Sher.

### Una performance di diciotto mesi

Da gennaio 2016 a giugno 2017 è di scena a Holstebro, Danimarca, la performance ininterrotta *Mayor in Residence* con Giuseppe L. Bonifati, Linda Sugataghy e Alberto Martinez Guinaldo. Interattiva, organizzata in workshop e per-

formance collettive al termine di ogni mese, su temi specifici, l'opera è costruita sulla campagna elettorale di Bonifati e della Sugataghy per diventare sindaco e *first lady*, con il neonato Partito dell'Arte (Kunstartiet). Supervisionato da Eugenio Barba e Julia Varley, il progetto confluirà all'interno del festival triennale Holstebro Festuge previsto per il giugno del 2017 con il titolo *The wild west. Roots and shoots: re/think*.  
**Info: kunstpartiet.com**

### Cambio all'American Ballet Theatre School

Cambio alla guida dell'American Ballet Theatre School "Jaqueline Kennedy": Franco De Vita ha lasciato ad aprile la direzione artistica a Cynthia Harvey. Americana, classe '57, già prima ballerina dell'Abt e del Royal Ballet, la Harvey dirige, attualmente, la En Avant Foundation ed è coach al Prix de Lausanne.  
**Info: abt.org**

### Amleto nel mondo

Sono partiti il 26 aprile del 2014 dal Globe Theatre di Londra, nel 450esimo anniversario della nascita di William Shakespeare. Tornano il 23 aprile, in coincidenza con il 400esimo della morte. Nel mezzo, 197 nazioni raggiunte. Amanda Wilkin, Naeem Hayat, i loro 10 attori, i 4 direttori di scena, sembrano aver vinto la scommessa: portare *Amleto* in ogni angolo del mondo. Compreso il Marocco, dove mai, prima d'ora, la tragedia era arrivata.  
**Info: globetoglobe.shakespearesglobe.com**

### The Wall a Montréal

Debutterà l'11 marzo 2017 nella Salle Wilfrid-Pelletier della Place des Arts di Montréal, *Another brick in the Wall – The Opera*, la versione operistica del leggendario album del 1979 dei Pink Floyd. Già definito il cast, con le musiche di Julien Bilodeau, la regia di Dominic Champagne e il baritono Étienne Dupuis nei panni del protagonista.  
**Info: operademontreal.com**

### Aurélie Dupont all'Opéra

Aurélie Dupont, *étoile* della compagnia dal 1998, sarà dal 1 agosto il nuovo Di-

rettore della Danza de l'Opéra National de Paris. La ballerina sostituisce a sorpresa Benjamin Millepied, dimessosi per il deterioramento dei rapporti coi ballerini e la volontà di riaffermare la propria autonomia di coreografo.  
**Info: operadeparis.fr**

### Olga Smirnova, prima ballerina del Bolshoi

Olga Smirnova è stata nominata a gennaio prima ballerina del Bolshoi di Mosca. Nata a San Pietroburgo, diplomata all'Accademia Vaganova, è in forza al teatro dal 2011, interpretando, tra gli altri ruoli, Maria nello *Schiaccianoci* e Myrtha in *Giselle*.  
**Info: bolshoimoscow.com**

## CORSI

### Le maschere della Commedia dell'Arte

Prossimo appuntamento formativo del Teatro Agricolo è il "Cantiere di scultura dei calchi in legno e battitura della maschera in cuoio", con Giovanni Balzaretto. Il laboratorio si terrà il 28, 29, 30 aprile e 1 maggio 2016 a Palazzo Corbucci di San Giovanni in Marignano (Rn). Il costo è di 130 euro.  
**Info: mascherecommediadellarte.it**

### A Enna con il Living Theatre

Sono aperte le iscrizioni al ciclo di laboratori sul tema "Mythos e Poiesis", in programma al Centro Polivalente di Enna. Segnaliamo, tra gli altri, il workshop con Cathy Marchand del Living Theatre, dal 27 al 29 aprile sul "mito nel presente".  
**Info: tel. 337.882624, prismaspettacoli@gmail.com**

### Piccoli operatori crescono

Continuano al Teatro Machiavelli di Catania i workshop della Fondazione Lamberto Puggelli sulla gestione delle imprese culturali. Segnaliamo "Come adoperare le risorse digitali per la valorizzazione del patrimonio culturale",

5 e 6 maggio; "Economia delle industrie culturali e creative", 19 maggio; "Creazione e valorizzazione dello spettacolo lirico", 7 giugno. Il costo di un modulo da 6 ore è di 35 euro, da 9 ore, 45 euro.  
**Info: fondazione Lambertopuggelli@gmail.com**

### Genova, workshop con Lindsay Kemp

"Performance: comunicare attraverso l'emozione, il movimento, la musicalità" è il titolo del workshop condotto il 23-24 aprile da Lindsay Kemp al Teatro Akropolis di Genova. Il costo è di 120 euro, 50 per gli uditori, le iscrizioni scadono il 16 aprile.  
**Info: teatroakropolis.com**

### Laura Curino insegna a raccontare

Non si ferma l'offerta formativa di Campo Teatrale a Milano. Segnaliamo, tra i workshop in partenza a primavera, "Coppie", con Laura Curino, 6-8 maggio, 200 euro; e "Lettura espressiva", con Claudio Marconi, 26, 28 e 29 maggio, 160 euro.  
**Info: campoteatrale.it**

## PREMI E BANDI

### Direttore Ert cercasi

È aperto, fino al 4 maggio, il bando per la carica di Direttore, artistico e organizzativo, dell'Emilia Romagna Teatro Fondazione. Le candidature vanno inviate all'indirizzo bandodirezione@pec.emiliaromagnateatro.com. Il contratto proposto è di 4 anni, rinnovabile, in conformità agli obblighi previsti dal DM del 1 luglio 2014. È richiesta un'esperienza professionale di almeno 5 anni.  
**Info: emiliaromagnateatro.com**

### Santarcangelo Festival: si cambia

Si è dimessa a sorpresa, con un anno di anticipo dalla scadenza del mandato, Silvia Bottiroli dalla direzione artistica del Festival Internazionale del

Teatro di Piazza di Santarcangelo. È stata lanciata, per la sostituzione, una *call* pubblica, con scadenza fissata al 16 maggio. Si concorre inviando il cv dettagliato e le linee progettuali in un documento della lunghezza massima di 5 cartelle.

Info: [santarcangelofestival.com](http://santarcangelofestival.com)

### Al via il Premio Fersen

C'è tempo fino al 10 settembre per iscriversi al 12° Premio Alessandro Fersen. Due le sezioni, drammaturgia e regia. La quota di partecipazione è di 35 euro. I materiali vanno inviati all'indirizzo: Premio Fersen, c/o Mirios - via Cesare da Sesto 22, 20123 Milano. In palio, la lettura scenica del testo e la rappresentazione dello spettacolo vincitore al Teatro di Documenti di Roma e/o al Teatro Litta di Milano. La giuria è composta da Enrico Bernard, Andrea Bisicchia, Fabrizio Caleffi, Anna Ceravolo, Ombretta De Biase e Corrado d'Elia.

Info: [ombrettadebiase.it](http://ombrettadebiase.it); [omb.deb@libero.it](mailto:omb.deb@libero.it)

### Torna il Lago Gerundo

31 maggio: è la scadenza del 14° Premio Lago Gerundo, organizzato dall'Associazione "Frontiera" Accademia di Teatro e Musica, l'Assessorato alla Cultura di Paullo e Morellini Editore. I testi vanno inviati alla mail [associazionefrontiera@hotmail.com](mailto:associazionefrontiera@hotmail.com) e alla Biblioteca Comunale, Piazza della Libertà 3, 20067 Paullo (Mi). Sono previsti premi in denaro e la pubblicazione in ebook a cura di Morellini Editore. La quota di partecipazione è di 25 euro.

Info: [lagogerundo.org](http://lagogerundo.org)

### Una commedia in cerca di autori

La Bilancia Produzioni di Milano bandisce la 4a edizione del concorso "Una commedia in cerca di autori", riservato agli under 40. La commedia, brillante, va inviata entro il 29 aprile al Teatro Martinitt, via Riccardo Pitteri 58, 20134 Milano. È prevista la messa in scena a cura della compagnia, presso il Teatro Martinitt e il Teatro de' Servi di Roma.

Info: tel. 0236580011, [promozione@teatromartinitt.it](mailto:promozione@teatromartinitt.it)

### Un bando per la performance

È online il bando della seconda edizione di CROSSaward, curato da Lis Lab Performing Arts e riservato a progetti performativi multidisciplinari, da realizzarsi durante la residenza del 2-8 luglio a Verbania. Le candidature vanno inoltrate entro il 16 maggio tramite la form su [crossaward.com](http://crossaward.com). Il vincitore otterrà un sostegno alla produzione di 4.000 euro e sarà programmato in autunno alla Lavanderia a Vapore di Collegno.

Info: [crossaward.com](http://crossaward.com)

### Premio Nicola Martucci

Organizzata dalla Compagnia del Mulino, la 14a edizione del Premio Nicola Martucci - Città di Valenzano prevede una sezione teatrale per la drammaturgia e l'attore. Il materiale, testi o un dvd di 10 minuti, vanno inviati entro il 30 aprile all'indirizzo: via Pasolini 3, 70010 Valenzano (Ba). La quota di partecipazione è di 20 euro. Al miglior attore andranno 500 euro, per gli altri coppe, diplomi, libri e vini pregiati.

Info: [premiovalenzano@yahoo.it](mailto:premiovalenzano@yahoo.it)

### Il Cedro d'Argento per il teatro amatoriale

Si terrà a Milano dal 9 ottobre al 27 novembre la terza edizione del concorso per compagnie amatoriali "Il Cedro d'Argento". Le candidature vanno inviate entro il 30 aprile all'indirizzo Gianpaolo Azzara - via Uruguay 14, 20151 Milano. La quota d'iscrizione è di 25 euro, il premio per il vincitore è di 500 euro, più targhe ai migliori attori, regia e spettacolo scelto dal pubblico.

Info: [lacombricoladelbaffo@gmail.com](mailto:lacombricoladelbaffo@gmail.com)

### Folle d'autore Aldo Nicolaj

Bandita la seconda edizione del concorso di drammaturgia Folle d'Autore Aldo Nicolaj a Fossano (Cn). I materiali, monologhi o testi a 2 personaggi fino a 25 minuti, vanno inviati in formato pdf all'indirizzo [associazione.esperienze@gmail.com](mailto:associazione.esperienze@gmail.com) entro il 15

settembre. La quota di partecipazione è di 20 euro. Previsti premi in denaro e la messa in scena dei tre vincitori.

Info: [lacortedeifolli.org](http://lacortedeifolli.org)

### Drammaturgia al femminile

C'è tempo fino al 31 maggio per partecipare al 16° Premio "Donne e Teatro", promosso da Ibl Banca e le associazioni Liberté e Donne Teatro: gli scritti vanno inviati all'attenzione di Bianca Turbati, via Ugo de Carolis 61, 00136 Roma. In palio, la pubblicazione a cura di Borgia Editore e una targa d'argento.

Info: tel. 06.35344828, cell. 339/3407285

### CrashTest per il suono

Scadono il 15 aprile le iscrizioni, online, alla quinta edizione di CrashTest - Collisioni di teatro contemporaneo, sul tema "Decibel Scenari Sonori". I

quattro finalisti concorreranno a settembre a Valdagno (Vi): in palio, 2.000 euro.

Info: [crashtestfestival.it](http://crashtestfestival.it)

### Passione drammaturgia

Al via il concorso Passione Drammaturgia, promosso dal magazine *Divine Parole*. I testi vanno inviati entro il 15 dicembre a [redazione@divineparole.org](mailto:redazione@divineparole.org). È previsto, per la sezione teatro, l'ebook dei testi vincitori.

Info: [divineparole.org](http://divineparole.org)

#### Hanno collaborato:

Ilaria Angelone  
Giorgia Asti  
Laura Bevione  
Fabrizio Sebastian Caleffi  
Francesca Carosso  
Alessio Negro  
Emilio Nigro  
Chiara Viviani

*L'identità  
è un  
genere?*

**XXI**  
edizione

2 / 21 giugno 2016

FESTIVAL  
DELLE  
COLLETTIVE  
ONLINE  
ORNESI  
TORINO  
CREAZIONE  
CONTEMPORANEA

**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, Roberto Rizzente,  
Valeria Brizzi (segreteria).

**progetto grafico:** www.studiopaola.it

**grafica e impaginazione:** Alessia Stefanini

**hanno collaborato:** Paola Abenavoli, Giorgia Asti, Sandro Avanzo, Giulio Baffi, Giedre Bagdziunaite, Marco Bernardi, Mario Bianchi, Valerio Binasco, Ferdinando Bruni, Fabrizio Sebastian Caleffi, Albarosa Camaldo, Roberto Canziani, Laura Caretti, Francesca Carosso, Enrico Castellani, Mariacristina Cavecchi, Carlo Cecchi, Tommaso Chimenti, Masolino D'Amico, Chiara Dattola, Andrea De Rosa, Jurij Ferrini, Renzo Francabandera, Susanne Franco, Pierfrancesco Giannangeli, Maddalena Giovannelli, Filipa Ilardo, Oskaras Koršunovas, Margherita Laera, Antonio Latella, Roberto Latini, Gabriele Lavia, Giuseppe Liotta, Michela Lucenti, Fausto Malcovati, Valter Malosti, Aneta Mancewicz, Stefania Maraucci, Emanuela Martini, Marco Menini, Francesca Montanino, Giuseppe Montemagno, Stefano Moretti, Alessio Negro, Emilio Nigro, Michele Pascarella, Gianfranco Pedullà, Nicola Pianzola, Gianni Poli, Armando Punzo, Valeria Raimondi, Paolo Ruffini, Laura Santini, Francesca Saturnino, Francesca Serrazanetti, Serena Sinigaglia, Francesco Tei, Alessandro Toppi, Franco Ungaro, Gabriele Vacis, Nicola Viesti, Diego Vincenti, Chiara Viviani, Carmelo A. Zapparrata, Giusi Zippo.

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

Iscrizione al Tribunale di Milano (Ufficio Stampa), n. 106 del 23 febbraio 1990.

Stampa: Arti Grafiche Alpine, via Luigi Belotti 14, 21052 Busto Arsizio (Va).

Distribuzione: Joo, via Filippo Argelati 35, 20143 Milano, tel. 02 8375671

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

**abbonamenti** Italia euro 35 - Estero euro 65

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

Hystrio-Associazione per la diffusione della cultura teatrale  
via Olona 17, 20123 Milano

oppure

**bonifico bancario** su Conto Corrente Postale n° 000040692204

IBAN IT66Z0760101600000040692204

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

## CHIARA DATTOLA

**Chiara Dattola**, che ha realizzato appositamente per *Hystrio* la copertina e l'immagine di apertura del dossier Living Shakespeare, vive e lavora tra Milano e Parigi. È uno degli illustratori ufficiali del *Corriere della Sera* e di *Internazionale*, in Italia, e, in Francia per *Les Echos* e *Le Monde*. Collabora con case editrici italiane e straniere. Le sue illustrazioni appaiono in esposizioni, personali e non, in Italia e all'estero. Appassionata di *outsider art*, ha curato l'albo per bambini *Giovan Battista!* sull'artista di Art Brut Giovanni Battista Podestà, unica pubblicazione in Italia sul genere. Nel 2010 ha realizzato 36 illustrazioni dal titolo *Disegni per versi ispirati alla Divina Commedia*, editi dalla Galleria Spazio Papel di Milano. È docente presso l'Istituto Europeo di Design di Milano. [www.chiaradattola.com](http://www.chiaradattola.com)

## PUNTI VENDITA

**Trova Hystrio nella tua città:**

### Ancona

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

### Bari

La Feltrinelli Libri  
e Musica  
via Melo da Bari 119  
tel. 080 5207511

### Benevento

Libreria Masone  
via dei Rettori 73/F  
tel. 0824 317109

### Bologna

Libreria Ibs  
via Rizzoli 18  
tel. 051 220310

Librerie Feltrinelli  
p.zza Ravegnana 1  
tel. 051 266891

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

### Brescia

La Feltrinelli Libri  
e Musica  
corso Zanardelli 3  
tel. 030 3757077

### Catania

La Feltrinelli Libri  
e Musica  
via Etna 285  
tel. 095 3529001

### Cosenza

Libreria Ubik  
via Galliano 4  
tel. 0984 1810194

Librerie Feltrinelli  
corso Mazzini 86  
tel. 0984 27216

### Ferrara

Libreria Ibs  
piazza Trento e  
Trieste (Palazzo  
San Crispino)  
tel. 0532 241604

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

### Firenze

Libreria Ibs  
via dé Cerretani  
16/R  
tel. 055 287339

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

### Genova

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

### Lecce

Librerie Feltrinelli  
via Templari 9  
tel. 0832 279476

### Mantova

Libreria Ibs  
via Verdi 50  
tel. 0376 288751

### Mestre

La Feltrinelli Libri  
e Musica  
piazza XXVII  
Ottobre 1  
tel. 041 2381311

### Milano

Abook Piccolo  
Piccolo Teatro  
Grassi  
via Rovello 2  
tel. 02 72333504

Anteo Service  
via Milazzo 9  
tel. 02 6597732

Joo Distribuzione  
via Argelati 35  
tel. 02 4980167

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

La Feltrinelli Libri  
e Musica  
piazza Piemonte 1  
tel. 02 433541

Librerie Feltrinelli  
via U. Foscolo 1/3  
tel. 02 86996897

Librerie Feltrinelli  
corso XXII Marzo 4  
tel. 02 5456476

### Libreria

Libreria  
dello Spettacolo  
via Terraggio 11  
tel. 02 86451730

Libreria Popolare  
via Tadino 18  
tel. 02 29513268

Libreria Puccini  
c.so Buenos Aires 42  
tel. 02 2047917

### Modena

La Feltrinelli  
Librerie  
via C. Battisti 17  
tel. 059 222868

### Napoli

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

La Feltrinelli Libri  
e Musica  
via Cappella  
Vecchia 3  
tel. 081 2405401

Librerie Feltrinelli  
via T. D'Aquino 70  
tel. 081 5521436

### Padova

Librerie Feltrinelli  
via S. Francesco 7  
tel. 049 8754630

### Palermo

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

La Feltrinelli Libri  
e Musica  
via Cavour 133  
tel. 091 781291

### Parma

La Feltrinelli Libri  
e Musica  
Strada Farini 17  
tel. 0521 237492

### Pescara

La Feltrinelli  
Librerie  
via Trento angolo  
via Milano  
tel. 085 292389

### Pisa

Librerie Feltrinelli  
corso Italia 50  
tel. 050 47072

### Ravenna

Librerie Feltrinelli  
via Diaz 14  
tel. 0544 34535

### Rimini

Librerie Feltrinelli  
largo Giulio  
Cesare 4  
(angolo corso  
Augusto)  
tel. 0541 788090

### Roma

La Feltrinelli Libri  
e Musica  
I.go Torre  
Argentina 11  
tel. 06 68663001

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

### Salerno

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

### Siracusa

Libreria Gabò  
corso Matteotti 38  
tel. 0931 66255

### Torino

Libreria Comunardi  
via Conte  
Giambattista  
Bogino 2  
tel. 011 19785465

Librerie Feltrinelli  
p.zza Castello 19  
tel. 011 541627

### Trento

La Rivisteria  
via San Vigilio 23  
tel. 0461 986075

### Treviso

La Feltrinelli  
Librerie  
via Antonio  
Canova 2  
tel. 0422 590430

### Verona

La Feltrinelli Libri  
e Musica  
via Quattro Spade 2  
tel. 045 809081

### Vicenza

Galla Libreria  
corso Palladio 12  
tel. 0444 225200

**Il Parenti arriva a Roma con due produzioni**

7 - 17 aprile

**Gli innamorati**

di Carlo Goldoni

regia Andrée Ruth Shammah

con Marina Rocco

e con Matteo De Blasio, Roberto Laureri  
Elena Letti, Alberto Mancloppi, Silvia Giulia Mendola  
Umberto Petranca, Andrea Soffiantini



5 - 15 maggio

**Peperoni difficili**

di, regia e con

**Rosario Lisma**

e con Anna Della Rosa

Ugo Giacomazzi

Andrea Narsi



forme  
di rigenerazione



luoghi comuni 2016 - milano

**MI.PIACE**

13. 14. 15. maggio - fabbrica del vapore

3 temi: luoghi in trasformazione, nuovi pubblici, produzione  
innovativa 1 Lectio Magistralis 3 convegni 3 tavoli di lavoro 1  
progetto speciale #MilanoCORTEmporanea

MI.PIACE è Luoghi Comuni 2016 e riassume in un unico  
progetto una sperimentazione di forme sul sistema culturale della  
città, ampliando lo sguardo sul panorama italiano, dando vita a una  
tre giorni di incontri e dibattiti sul futuro delle arti performative.

CONTATTI  
info@etreassociazione.it  
+39 347 9009612

facebook.com/luoghicomunifestival  
twitter.com/etere Residenze

#luoghicomuni2016  
#MilanoCORTEmporanea

etreassociazione.it  
luoghicomunifestival.com

INFO Ingresso libero  
(registrazione obbligatoria)

LUOGO  
Fabbrica del Vapore  
via Giulio Procaccini 4 Milano



**Kilowatt Festival**  
l'energia della scena contemporanea

XIV° EDIZIONE  
15-23 LUGLIO 2016, SANSEPOLCRO (AR)

60 repliche, 44 compagnie, 12 prime nazionali, 13 co-produzioni

**TEATRO**

- Daniele Bartolini (CDN) - CK Teatro - Michael De Cock (BE)
- Oscar De Summa - Angela Demattè - Fabrizio Falco e Silvio Peroni
- Mariangela Gualtieri - I Sacchi di Sabbia
- Davide Iodice e la Scuola Elementare del Teatro - Madame Rebiné
- Teatro dei Venti - Teatro Sotterraneo - Trio Trioche
- 6 spettacoli della "Selezione Visionari"
- lo spettacolo vincitore di "In-Box"
- gli spettacoli dei progetti europei "Be SpectACTIVE"
- e "Playing Identities" (UK - ES - LT - RO)

**DANZA**

- Arthur Bernard Bazin / Hurycane (FR) - Francesco Colaleo - Nicola Galli
- Giovanni Leonarduzzi - Salvo Lombardo - Los Innato (CR)
- Tommaso Monza - Giorgia Nardin
- 3 spettacoli della "Selezione Visionari"

**MUSICA**

- Claudio Cuseri - Finaz - Guglielmo Ridolfo Gagliano Gandho - Il Cile
- Franky Li Causi - Luca Roccia Baldini - Fabrizio Simoncioni

CapoTrave / kilowatt  
Associazione Culturale



**INTEATRO  
FESTIVAL**

2016



29 GIUGNO  
9 LUGLIO  
POLVERIGI  
ANCONA

Rimini Protokoll Berlino Home Visit Europe Marco D'Agostin Firenze L'Isola di Bouvet El Conde de  
Torrefiel Barcellona La posibilidad que desaparece frente al paisaje Piergiorgio Milano Torino Pesadilla  
Lagartijas tiradas al sol Xalapa/Durango Tijuana Francesca Foscariini Venezia Vocazione all'Asimmetria  
Christophe Meierhans Ginevra/Bruxelles A hundred wars to world peace Salvo Lombardo Catania  
Causal Bystanders\_Final Show Marlene Monteiro Freitas Capo Verde/Lusitania Jaguar Glen Caçi  
Trieste/Ancona Tutorial David Weber-Krebs Bruxelles Balthazar Christophe Meierhans / Luigi Coppola  
Ginevra/Bruxelles/Leese Fondo Speculativo di Provvidenza Caterina Basso Treviso Un minimo distacco  
il programma può subire variazioni

info@inteatro.it | +39 071 207841 | www.inteatro.it  
comunicazione@inteatro.it | +39 071 52525 | www.marcheteatro.it



Inteatro Festival > Marche > ITALY



Teatro Strehler dal 19 aprile all'11 giugno 2016

# Bertolt Brecht/Kurt Weill

# L'opera da tre soldi

## Damiano Michieletto

di Bertolt Brecht e Kurt Weill

DIE DREIGROSCHENOPER

Edizioni Universal Edition, Wien. Rappresentante per l'Italia Casa Ricordi, Milano

traduzione Roberto Menin

traduzione delle canzoni Damiano Michieletto

regia Damiano Michieletto

direttore d'orchestra Giuseppe Grazioli

scene Paolo Fantin, costumi Carla Teti, luci Alessandro Carletti

con l'Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi  
e con (in ordine alfabetico) Martin Ilunga Chishimba,  
Luca Criscuoli, Jacopo Crovella, Giandomenico Cupaiuolo,  
Lorenzo Demaria, Rossy De Palma, Pasquale Di Filippo,  
Margherita Di Rauso, Marco Foschi, Sergio Leone,  
Lucia Marinsalta, Daniele Molino, Sandhya Nagaraja,  
Matthieu Pastore, Stella Piccioni, Maria Roveran,  
Peppe Servillo, Claudio Sportelli, Giulia Vecchio, Sara Zoia

produzione Piccolo Teatro di Milano - Teatro d'Europa



ISSN 1121-2691



**Biglietteria** Teatro Strehler  
largo Greppi - M2 Lanza  
da lunedì a sabato 9.45/18.45  
domenica 13/18.30, festivi chiuso.  
**Biglietteria telefonica** 848.800.304  
(max 1 scatto urbano da telefono fisso)

**Pubblico organizzato**  
Promozione Pubblico e Proposte Culturali  
Informazioni e prenotazioni tel. 02.72.333216  
Anteprima degli spettacoli su [piccoloteatro.tv](http://piccoloteatro.tv)

[www.piccoloteatro.org](http://www.piccoloteatro.org)