

HYSTRIO

HY

trimestrale di teatro e spettacolo

anno XXVI

2/2013

**PREMIO HYSTRIO
I BANDI 2013**

**DOSSIER
TEATRO & SESSO**



ANNO XXVI 2/2013 APRILE-GIUGNO

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

teatromondo / critiche / danza / lirica / biblioteca / testi



ARMUNIA

xvi edizione

INEQUILIBRIO

festival della nuova scena tra teatro e danza

28 giugno / 7 luglio / 2013



(...)

Roberto Abbiati, Luca Camilletti, Leonardo Capuano
Codice Ivan, Lombardi/Tiezzi, Nerval Teatro,

(...)

CollettivO CINETICo, Alessandro Sciarroni
Ambra Senatore, Mor Shani
Virgilio Sieni, Strasse

(...)

Castiglioncello
Rosignano Solvay
Livorno



info:
Armunia - Castello Pasquini
Piazza della Vittoria
57016 Castiglioncello (LI)
tel. 0586.754202 / 759021
www.armunia.eu

disegno di Gipi (courtesy Francesco Bazzana)



MINISTERO
PER I BENI E
LE ATTIVITÀ
CULTURALI



2	vetrina	Il teatro "colloquiale" di Oriza Hirata — di Cristina Ventrucci Giovani mattatori/7: Arianna Scommegna — di Fausto Malcovati
7	teatro & tv	Dal Derby alla televisione, la doppia vita del cabaret — di Pier Giorgio Nosari
8	premio hystrio	I bandi 2013
10	teatromondo	Londra, il <i>visual theatre</i> è di scena al Mime Festival — di Margherita Laera Parigi, in amore e in guerra tutto è lecito, o forse no — di Giuseppe Montemagno Mosca, le centocinquanta primavere di Stanislavskij — di Fausto Malcovati Gennaio a New York, i teatri sempre aperti — di Gherardo Vitali Rosati Minsk 2011, novità dei Belarus Free Theater — di Roberto Canziani Tehran, il destino dell'Iran al Fajir International Festival — di Franco Ungaro
22	humour	G(I)ossip — di Fabrizio Sebastian Caleffi
23	dossier	Teatro & Sesso — a cura di Claudia Cannella e Diego Vincenti, con interventi di Giuseppe Liotta, Oliviero Ponte di Pino, Paolo Ruffini, Fabio Acca, Roberto Canziani, Mario Cervio Gualersi, Roberto Rizzente, Cristina Valenti, Simone Soriani, Marco Menini, Fabrizio Sebastian Caleffi, Domenico Rigotti e Giuseppe Montemagno
58	nati ieri	I protagonisti della giovane scena/43: Zerogrammi — di Laura Bevione
60	teatro ragazzi	Zona Franca a Parma e Visioni di futuro, visioni di teatro a Bologna: due rassegne per gli spettatori di domani — di Mario Bianchi
62	exit	Addio a Mariangela Melato, Massimo Castri, Ettore Capriolo e Claudio Remondi — di Maurizio Porro, Pierfrancesco Giannangeli, Roberto Canziani, Claudia Cannella, Renato Gabrielli e Francesco Tei
68	critiche	Tutte le recensioni della seconda parte della stagione
96	danza	Sasha Waltz e Roland Petit alla Scala — di Domenico Rigotti
97	lirica	Intrighi e rivolte sulle rive della Moscovia — di Giuseppe Montemagno
98	testi	Maledetta primavera — di Enrico Castellani/Babilonia Teatri La speranza congelata delle rivolte arabe — di Stefano Casi
104	biblioteca	Le novità editoriali — a cura di Albarosa Camaldo
108	la società teatrale	Tutta l'attualità nel mondo teatrale — a cura di Roberto Rizzente



Il teatro “colloquiale” di Oriza Hirata tra androidi-attori e parole-farfalla

Arrivato da pochi anni in Europa, il regista giapponese ha recentemente presentato a Parigi la sua versione del cechoviano *Tre sorelle*. Un teatro testuale, dove storie e sentimenti sono evocati e mai raccontati e dove allo spettatore è lasciato il compito di “sentire” l'accadere delle cose.

di **Cristina Ventrucci**

Oriza Hirata si è intrufolato nelle schiere del teatro europeo con una postura silenziosa eppure incisiva, quasi di folletto: la corporatura minuta e l'incedere discreto eppure pungente, emana nipponica timidezza riposta però in uno sguardo da acuto e inesorabile osservatore. Regista, drammaturgo e pedagogo – fondatore nel 1983 a Tokyo della folta compagnia Seinendan – in Italia ha portato due suoi lavori di segno diverso eppure accomunati dalla medesima visione: il gioiellino grottesco *The Yalta conference*, con la sua burattinesca spartizione del mondo operata da tre leader capricciosi, e il fluviale e poetico *Tokyo notes*, che mette in scena il lento scorrere del-

le vite di gente comune ai confini dell'arte (di entrambi abbiamo già parlato in queste pagine, nel n. 4.2011). E ora ci giunge l'eco del suo recente debutto parigino al Festival d'Automne dove con *Three sisters, android version* (visto in dicembre al Théâtre de Genevilliers), rilegge Cechov con ironia aprendo la scena a una presenza del tutto inedita, svelata già nel titolo: un'androide-attrice.

Il nostro sguardo di spettatori occidentali di fronte a quel mondo teatrale impareggiabilmente fluido viene come ripulito e alleggerito. E in questo forse Hirata va ricondotto più al Butō che ad altri ambiti della sua tradizione culturale, per una certa tecnica invisibile, ovvero la capacità di sprigionarsi da qualcosa di com-

plesso e articolato, che però si mostra apparentemente semplice, come il respiro. In questo, Hirata si differenzia molto anche dal giovane Okada – che pure può esserne ritenuto “allievo” – e dal suo esporre con crudezza il radicale e ossessivo ripensamento della partitura drammaturgica e gestuale. La ricerca scenica di Oriza Hirata nasce nel tentativo di superare l'influenza omologante che il teatro drammatico occidentale ha portato al teatro moderno giapponese da un secolo a questa parte. Ed è basando la propria scena sull'attore e sulla parola che l'artista ha lavorato per liberare entrambi da catene e ideologie, portando il teatro a farsi materia di ciò per cui non v'è chiarezza. Ed è in quello spazio liminale, tra il sé e l'altro, in quel-

la partita d'aria e di controllo delle forze tra le persone e le cose, la questione che lo occupa. È dalla composizione di uno spazio-tempo fatto di materia impalpabile che muove la sua scrittura volatile, la sua parola-farfalla.

Il discorso che non c'è

La figura di Oriza Hirata interroga il teatro e la drammaturgia su molti piani. Pur nell'estrema costruzione, il suo linguaggio – che egli ha nominato “teatro colloquiale” – ha a che fare con una forma di libertà intendendo come tale la possibilità dello spettatore di immergersi nel flusso, e di vedere attraverso. Il concatenamento delle conversazioni si sviluppa in un qualcosa che non ha inizio né fine, come una sorta di appuntamento con nessuno. Si potrebbe pensare a un'influenza del cinema di Ozu, per gli spaccati sul quotidiano, ma la penna di Hirata compone un continuum temporale di frammenti che, sotto la maschera di parole comuni, molto comuni, si fanno narrazione senza esserlo per natura, prendono l'aspetto del dialogo eppure hanno le radici nell'haiku e operano un'astrazione della realtà anziché farne una celebrazione. La sua lingua sembra non avere una precisa appartenenza culturale, è quasi senza luogo, anche se l'oggetto di conversazione tende a spostarsi improvvisamente secondo una logica molto giapponese. Tutto giapponese è anche il pudore della parola nell'espressione delle proprie opinioni, che fa prediligere il piano della conversazione a quello del dialogo svelando l'autocensura di un popolo non avvezzo a esternare. Quello di Hirata è un teatro testuale nei cui silenzi trovano spazio la risonanza dei sentimenti e l'ombra dello spettatore, destinato non a imparare qualcosa ma a sentirne l'accadere.

In *Tokyo notes*, per esempio, si compone sotto gli occhi dello spettatore un affresco del reale fluente, che s'imprime come una sorta di riflesso retinico dove trovano spazio domande specchio: il *bookshop* di un museo dove si tiene una mostra di Vermeer è attraversato dai visitatori e dalle loro conversazioni. Una moltitudine di uomini e donne, suddivisa in coppie e gruppetti, si produce in entrate e uscite senza un vero plot, talvolta ponendosi anche di spal-

le agli astanti, impegnati come sono nel girare intorno al discorso anziché affrontarlo. Nelle pièce di Hirata sono messe in luce, come dietro una lente, porzioni di mondo che vengono solo sfiorate dai grandi eventi della storia: le guerre (la seconda guerra mondiale in *The Yalta conference* e la guerra del Golfo in *Tokyo notes*), le colonizzazioni (il dominio giapponese della Corea in *Citizens of Seoul*), le tragedie collettive (Fukushima in *Sayonara*), solo per dirne alcuni. Vi si guarda la vita che scorre “normale” e indifferente a ciò che accade fuori, inciampando a un certo punto nei soggetti di Vermeer che «guardano fuori dalla finestra». Ed è quell'assenza della forma retorica del discorso, nell'universo poetico di Hirata, ad aprire la finestra allo spettro taciturno della verità. Hirata infatti non si limita a guardare ma invia messaggi su quello che dovremmo fare se non vogliamo soccombere, o perlomeno su «cosa possiamo fare per soccombere con maggiore grazia, se proprio abbiamo intenzione di farlo».

L'attore e il suo doppio

Un simile flusso – fatto di malinconia, di incapacità di vivere, di eco del declino, di isolamento, di arte del non dire nulla, ma nutrito anche da uno sguardo d'amore – non poteva non riferirsi a Cechov, che Hirata corrisponde riscrivendo *Tre sorelle* in «versione androide». La pièce è un interno di famiglia in salotto, che riprende dall'originale nodi come la morte del padre, la vita in provincia e l'incendio sullo sfondo.

È qui che entra in scena l'androide Geminoid F, androide in scena come “nella vita”, creatura del noto professor Hiroshi Ishiguro, dell'Università di Osaka, conosciuto in tutto il mondo per il suo laboratorio di robotica. L'approccio di Hirata al mondo del robot (sperimentato già in altri formati) nasce infatti all'interno dell'Università, dove egli si fa paladino della riflessione fra arte e scienza che s'interseca in più punti con il dualismo realtà e finzione. Parallelamente, in teatro, Hirata con il suo gruppo di bravissimi attori elabora la tecnica della “divisione della coscienza”, mettendo a punto una recitazione dove l'azione verbale e fisica si sovrappone alla memorizzazione distaccata di aspetti visivi e sonori. Ed è

nei laboratori che tiene in giro per l'Europa che il regista non perde l'occasione di sottolineare il rovesciamento secondo il quale, a differenza dell'attore occidentale che nel percorso aggiunge strati di consapevolezza, per l'attore giapponese è lo zero il punto di arrivo. Sono passaggi che confluiscono nella creazione del personaggio di Ikumi, “recitato” da Geminoid F. Dotato delle stesse sembianze di una delle attrici della compagnia (l'interprete della sorella più piccola) l'androide ricopre il ruolo del suo doppio in *Three sisters, android version*, permettendo un buffo e delicato gioco a rimpiattino con i temi della sparizione e dell'asocialità.

Il lavoro non ha l'equilibrio perfetto di *Tokyo notes*, ma con questa “presenza” scenica – protagonista anche del delizioso corto teatrale *Sayonara* – offre momenti di emozione e conduce a un pozzo nel quale si perde il senso di gravità. Ikumi ha un afflato tragico tutto speciale, che ricorda certamente quello della marionetta, e si sprigiona nel sorprendentemente aggraziato battito delle ciglia, nelle inclinazioni del capo e soprattutto nel fatto che non riesce a non dire la verità e, dopo essersi rifiutata di andare in visita al padre al cimitero affermando «la morte non mi riguarda», svelerà inopportuno i segreti di famiglia rompendo la palla di vetro che li conteneva. Come a dire che di verità sia capace solo chi non teme la morte. ★

In apertura, *Tre sorelle* (foto: Tsukasa Aoki); in questa pagina un ritratto di Oriza Hirata.



Giovani mattatori/7

Arianna Scommegna, il teatro senza dubbio

Una vocazione e una scelta caparbia, quella di essere attrice. Arianna Scommegna sembra non temere alcuna sfida: che sia Giulietta o Mater Strangosciàs, la barbona Piera o una Molli Bloom meneghina, l'attrice sa donare ai suoi personaggi una costante, generosa intensità.

di Fausto Malcovati

L'attrice. Sì, l'attrice. La terza parola che ha imparato a dire, dopo mamma e papà. «Voglio fare l'attrice». Mai un dubbio. Sogna, Arianna, da bambina: streghe, principesse, cenerentole, avventure, morti, fughe, peripezie. Magnifici copioni di cui è protagonista. E poi arriva il carnevale: la festa più bella dell'anno. Essere qualcun altro con pochi stracci, una maschera di cartone, un po' di trucco della mamma. Certo, per chi nasce e cresce a Cologno Monzese è dura avere grandi esperienze di teatro. Ma c'è l'oratorio, quello sì: recite per le cerimonie, i Natali,

le Pasque. Arianna vorrebbe subito fare la Madonna: ma, ahimè, minuta, magrolina, scura di capelli, è poco credibile. Si sa, la Madonna è alta, bionda, occhi azzurri. Non importa. Niente Madonna? Va bene anche una pastorella, uno dei dieci angeli di contorno, magari anche una pecora. Ci prova anche a scuola: c'è un corso pomeridiano di mimo e teatro? Ci si butta. La preside si diverte a scrivere testi teatrali? Arianna è pronta a farle da interprete. Insomma, non molla. A diciott'anni triplo salto mortale: maturità all'Istituto d'arte di Monza (per la cronaca, designer per industria e ambiente), patente,

esame d'ammissione alla Paolo Grassi. Gabriele Vacis è nella commissione: quella ragazzina appassionata, intensa, testarda gli piace. Ammessa. È lui il coordinatore del nuovo gruppo di allievi. Un gruppo di prim'ordine: Fausto Russo Alesi, Mattia Fabris, Maria Pilar Perez Aspa, fra gli altri. La scuola non è più in corso Magenta: è il primo anno di attività nella nuova sede di via Salasco. Quattro anni formidabili. Con Armando Punzo vanno tutti nel carcere di Volterra a preparare *Eneide* con i detenuti: per una ventenne di Cologno Monzese un bello shock. Con Vacis preparano un adattamento de *Il mondo*



salvato dai ragazzini di Elsa Morante, che potrebbe essere mostrato al pubblico: ma gli eredi non danno l'autorizzazione e lo spettacolo resta chiuso nelle aule di via Salasco. Come saggio finale della classe degli attori, *Terrore e miseria del Terzo Reich*: a guidarli Gigi Dall'Aglio, un maestro che Arianna non dimenticherà.

Con Serena e Giulietta in trionfo

Ma il vero trionfo è il saggio della classe di regia: Serena Sinigaglia mette in scena *Romeo e Giulietta* e Arianna è Giulietta. Un trionfo per entrambe, e per lo spettacolo. Uno Shakespeare del tutto inedito: esuberante, energico, vitale, rigoroso, spoglio (qualche panca spostata dagli attori), attualissimo. Una Giulietta impetuosa, vibrante, spontanea, schietta, di una bellezza ingenua, acerba, un po' spigolosa, che le vale il premio Volonghi per il miglior debutto e che cresce con lei: Arianna continuerà a portarla in giro per quindici anni, fino alla ripresa dell'anno scorso al teatro della Luna ad Assago, con un pubblico abituato ai grandi show, ma attento, partecipe, commosso. Serena, vulcano in continua eruzione, non molla il gruppo con cui si è diplomata e il 17 maggio 1996 fonda con loro a Milano l'Atir: una compagnia senza una lira, senza una sede (il teatro Ringhiera arriverà solo nel 2007), dove tutti fanno tutto. Per prima cosa bisogna sopravvivere: *Romeo e Giulietta* li salva. Comincia a ospitarli il Crt, poi l'Olmetto, poi l'Elfo, poi mezza Italia li vuole, da Torino, a Genova, a Roma, li invitano anche all'estero, in Germania, in Croazia.

Sempre con Serena, altre tre esperienze trascinate. *Le baccanti*, nel 1998, realizzato in collaborazione con l'Accademia d'arte drammatica di Tirana. Quasi un mese di lavoro in Albania, con un gruppo di ragazze albanesi che partecipano allo spettacolo in Italia. Euripide, nostro contemporaneo: Tebe diventa Tirana, l'azione si svolge in una discoteca a pianta circolare con musica a tutto volume, minigonne, tacchi a spillo. Lo spettacolo, presentato al ex Paolo Pini coinvolge, emoziona, trascina con il suo ritmo scatenato. Poi *Lear, ovvero tutto su mio padre*, del 2002:

non c'è un solo Lear, tutti sono Lear. Ognuno ha un proprio personaggio, poi, quando non è in scena, indossa sul volto una calzamaglia bianca, una camicia dorata e diventa Lear. Arianna è Cordelia e il fool: nell'ultima scena diventa Lear. È la scena dell'addio alla figlia, morta ai suoi piedi. Gli altri attori le tolgono i segni del vecchio re, la calzamaglia e la camicia: sotto ha la maglietta rossa che era di Cordelia. Così, dicendo la frase «Cordelia rimani ancora un poco», Arianna diventa insieme il padre e la figlia perduta, la fa rivivere in sé in un gesto disperato di impossibile identificazione.

Infine *Le troiane* del 2004: Arianna è Ecuba. Laura Curino traduce Euripide, come aveva già fatto con Shakespeare, ma Serena risale al testo dell'Iliade, comincia lo spettacolo con l'uccisione di Patroclo e la maledizione di Achille e chiude con un grandioso incendio della città conquistata: entra in scena un "mangiafuoco" che, dopo aver giocato con la torcia che ha in mano, appicca la fiamma a una serie di bidoni della spazzatura sistemati in fondo alla scena, simbolo delle mura di Troia. Tutte le troiane sono vestite di bianco, i greci in nero: in scena un grande mucchio di terra, stracci, valige. La Ecuba di Arianna è una vecchia curva con occhiali e bastone, dura, brusca, con lampi di aspra comicità, che urla «basta» quando le uccidono il nipote Astianatte, ultima vittima innocente della insensata crudeltà di quella guerra come di tutte le guerre, quella in Afghanistan di quegli anni, per esempio.

Un tema forte, la guerra, che tornerà in altri lavori: nel Brecht di *Madre Coraggio* (drammaturgia di Antonio Tarantino), dove recita accanto a Isa Danieli, diretta da Cristina Pezzoli (2008). O ancora nelle storie dei vinti per eccellenza, i condannati a morte della Resistenza europea di *Come un cammello in una grondaia* (2007, regia di Serena Sinigaglia).

Sola in scena

Nel 1997, accanto agli spettacoli collettivi dell'Atir, un gruppo, vivissimo ancor oggi, che si è consolidato negli anni, si è rafforzato, diventando



per tutti una grande famiglia, Arianna comincia il suo percorso autonomo, solitario: i monologhi. Comincia con *La storia d'amore di Eloisa e Abelardo*, montaggio delle celebri lettere, che prepara sempre con Serena. Arianna è una vecchia barbona, la Piera: goffa, bislacca, scombinata, racconta, biascica, farfuglia, esaspera, dilata, deforma. «Con Serena siamo andati alla Stazione Centrale, lì c'erano i barboni veri, ci siamo sedute di fianco a loro, li abbiamo ascoltati, studiati». Ne è venuta fuori una caratterizzazione da cui Arianna ha fatto fatica a liberarsi. Il monologo viene replicato anche in alcune stazioni del metro, con il beneplacito del Comune: basta un piccolo praticabile e la Piera prende vita in mezzo alla gente che passa. Li interPELLA, li coinvolge, li stuzzica. «Chi è quella vecchia? Cosa racconta?» e si fermano, ascoltano, poi magari ripartono senza aspettare la fine. «Quando sei in mezzo alla gente che non è venuta a vederti apposta ma è lì per caso, per curiosità, ti rendi perfettamente conto di quello che funziona e non funziona nel tuo modo di fare teatro. Il via vai ti obbliga a concentrarti ma insieme ti spinge a tener conto di quello che ti succede intorno, magari a improvvisare in base alle facce che ti guardano, alle reazioni dei passanti».

Poi *La Molli, divertimento alle spalle di Joyce* (2002), scritto insieme al non dimenticato maestro Vacis che la dirige. Intenso, inarrestabile *flood of consciousness* in versione lombarda. La Molli aspetta il suo Poldi, come Molly Bloom aspetta il marito Leopold nelle ultime pagine dell'*Ulisse*: racconta, inventa, canta, farnetica, si dispera, ride, ripercorrendo una vita fatta di poco amore, molte attese, occasioni mancate,



dolori, frustrazioni. Arianna racconta Molli e insieme si racconta, con lo strazio, l'ironia, la prorompente allegria di chi accetta tutto dalla vita. Lei, una sedia, due riflettori: uno spettacolo facile da portare in giro, va dappertutto, in case private e in spazi teatrali, alla Scatola Magica del Piccolo e alla Cometa Off di Roma, ad Andria e a Salerno.

Di nuovo con Serena, nel 2006, *Qui città di M.*, un monologo scritto da Piero Colaprico, ma rielaborato da tutti e tre insieme nel corso delle prove. Milano ai tempi di Tangentopoli, un delitto, indagini a tutto campo. Milano, città degradata, squallida, invivibile: ma tutti e tre la amano, ci sono nati, cresciuti, vissuti. Dice Serena: «A Milano non ci si perde: la sua bruttezza la preserva dalla dispersività, e se hai un desiderio e lo vuoi mettere in pratica, questa è la città giusta, perché nella nebbia, nel grigiore, nel freddo, ti chiudi in una stanza e ti metti a cantare con un gruppo, a fare uno spettacolo, a dipingere». Poliziotti e criminali, balordi e conniventi: anche in questo caso Arianna e Serena fanno una visita in questura per avere le idee più chiare su cosa vuol dire essere poliziotti. «Mi è stato molto utile – dice Arianna – l'incontro con una poliziotta. A me piace molto guardare, osservare le persone, scoprire dettagli dei loro comportamenti, gesti, toni di voce, inflessioni: li accumulo e li utilizzo quando costruisco i miei personaggi». E qui ne ha sette da interpretare, tutti lei: pochi stracci, qualche cappello, un impermeabile, e diventa il commissario, la poliziotta, l'assassino, il testimone. «Una mia caratteristica è proprio lavorare sui personaggi. Ognuno di noi dentro di sé ha un albero genealogico fatto di tanti tipi diversi, dove ci sono nonni, zii, madri, padri, fratelli: ecco, è come se io diventassi i vari personaggi di questo albero che ho dentro, anche se poi sono sempre io a farli. Tutti hanno qual-

che parte che è anche tua: bontà, cattiveria, invidia, violenza, ambizione... Potenzialmente possiamo essere tutto, anche degli assassini, abbiamo tutte le componenti proprie degli esseri umani, solo ognuno poi ne sviluppa alcune più di altre».

L'incontro con Testori

E arriviamo alle due ultime trionfali, superpremiare prove solitarie: *Cleopatràs* del 2009 (Premio Nazionale della Critica 2009-2010 e Premio Hystrio come migliore attrice nel 2011) e *Mater Strangosciàs* del 2012. Questa volta Arianna chiede la collaborazione di Gigi Dall'Aglio, che la aiuta nello scandire le battute testoriane, a scavarne i preziosismi, a penetrarne le inflessioni, a dilatarne la forza, la disperazione. Testori: mai conosciuto. Molta soggezione, molta perplessità di fronte a una lingua complessa, impervia, coltissima, piena di neologismi sibilini, latino deviato sul dialetto brianzolo, italiano contorto, monco, spezzato, innervato da francese, spagnolo. Il primo approccio è nel 2005: una lettura di *Cleopatràs* al Festival di Bassano del Grappa. «È allora che ho scoperto, mentre cercavo di svicerarne i vari sensi, la semplicità, la concretezza, la vitalità di quella lingua che mi pareva impronunciabile. Non ha niente di supponente, come pensavo all'inizio. Certo, è più un *gramelot* che un dialetto, ma se vai a fondo nella materia di questa lingua, ti accorgi di quanto sia vicina alla lingua della gente comune, di quanto affondi le radici nella parlata popolare». Arianna è anche colpita da un altro aspetto: «I tre lai sono stati scritti da Testori in punto di morte, in ospedale. Mi ha commosso profondamente che un uomo alla fine della vita abbia voluto salutare tutti con questo testamento. Sono tre figure femminili che mostrano tre aspetti dell'animo umano:

quello più carnale di Cleopatra, legata ai sensi, all'amore, alla passione per il corpo, quello avido di Erodiade, quello spirituale, ascetico di Mater. Maria accetta il dolore della vita, lo trasforma in qualche cosa di positivo, sopporta con umiltà la prova dura che le viene proposta». La Cleopatràs di Arianna è un groviglio di infiniti strati, dalla sensualità all'ironia, dallo sberleffo all'urlo di disperazione, dalla viscerale lussuria alla imprecazione sconcia, dallo strazio alla bestemmia: è una «reina troia» di sconvolgente potenza, accompagnata dalle note discrete, talora morbide talora concitate, del violoncello di Chiara Torselli.

Dei tre lai, il primo e il terzo: perché non il secondo? «È stata una decisione che ho preso con Gigi Dall'Aglio. Certe volte non sai bene perché fai una cosa. Magari lo capisci negli anni. Forse dopo l'urlo disperato nel finale di *Cleopatràs* avevamo desiderio di una carezza, di un abbraccio. E in questo senso *Mater Strangosciàs* è un testo molto più dolce». La Mater di Arianna è una madonna contadina, un fazzoletto annodato sulla testa, sguardi teneri, trattenuta commozione, pudore nei gesti e nelle parole, malinconica rassegnazione della gente di campagna, una madonna che impasta la farina e fa un pane che riproduce il volto di quel figlio «trafitto e trafittato»: una madonna forte che non si piega alla disperazione, che sa trovare il coraggio di «in su la terra vivere». Tutti noi dobbiamo «in su la terra vivere», e la forza, la grazia, l'intensità di Arianna ci aiuta a farlo. ★

In apertura, *Cleopatràs*, regia di Gigi Dall'Aglio; nella pagina precedente, *Come un cammello in una grondaia*, regia di Serena Sinigaglia; in questa pagina *La Molli*, regia di Gabriele Vacis, e *Qui città di M.*, regia di Serena Sinigaglia (foto: Serena Serrani).

Dal Derby ai palcoscenici catodici la doppia vita del cabaret

Conquista definitivamente la tv nel 1986 con *Zelig* e non la lascia più. Un po' snobbato dal teatro, in realtà il cabaret ne conserva i tratti più popolari, come lo sberleffo e il regionalismo, che con l'etere sembrano sposarsi a meraviglia.

di Pier Giorgio Nosari

Gianni Brera scrisse una volta che le battute di Beppe Viola «esprimevano il sale della vita». Non occorrerebbe altro, per parlare di uno dei padri misconosciuti del cabaret italiano e milanese. Ma soprattutto per descriverne un carattere essenziale: come il sale, deve sciogliersi per esplicare la propria funzione. Soprattutto quando entra in contatto con la sua nemesis o presunta tale, la televisione.

Ecco il punto. Il teatro non è affatto assente dalla tv italiana, che è come dire che non è affatto estraneo all'esperienza media degli italiani. C'è un sacco di teatro, in giro per la vecchia come per la nuova tv, addirittura in prima serata. Solo che è cabaret, il fratello minore e scapestrato del varietà: un genere che la maggioranza del pubblico teatrale ben educato non conosce o disconosce. Sbagliando. L'esempio più facile è anche il più praticabile. *Zelig*, al debutto su Italia 1 sedici anni fa, fu la proiezione del piccolo palcoscenico dell'omonimo locale di viale Monza 140, dove Gino & Michele inventarono con Giancarlo Bozzo (era il 1986) un nuovo santuario del cabaret, dopo la chiusura del leggendario Derby. Negli anni *Zelig* ha più volte messo in discussione il legame con i luoghi scenici, per ridefinire se stesso rispetto alla propria missione (portare il cabaret in tv) e alla propria storia. Il programma – una rassegna di comici più che un varietà – andava in onda dal locale per rivendicare una continuità. Il cabaret come crocevia tra prosa, canzone, commedia, mimo e clownerie (ri)nasce nella Milano anni '60-'70 del Nebbia Club, del Cab 64 di Tinin Mantegazza (poi fondatore del Teatro del Buratto) e del Derby su tutti, dove si mescolano personalità diverse come i Gufi, Cochi e Renato, Jannacci e Gaber, Teocoli, poi Abatantuono, Massimo Boldi, scrittori-giornalisti come Viola: allo stesso modo, lo *Zelig*-locale avrebbe accolto negli anni '80 la generazione dei Paolo Rossi, Lella Costa, Elio e le Storie Tese, Antonio Albanese. Nel 2003 lo *Zelig*-programma si spostò a Sesto S. Giovanni, sotto un tendone (come ha fatto quest'anno con il Pala3 di piazzale Cuoco): per ritrovare una dimensione più ruvida, circense, popolare. In mezzo, c'è il

quinquennio passato al Teatro degli Arcimboldi, a riaffermare – e ostentare – la natura teatrale del cabaret.

L'analisi del cabaret televisivo-teatrale sarebbe più complessa. Ma basti un altro elemento: la riemersione, anzi la conservazione, all'interno del corredo performativo del cabaret, di caratteri genetici del nostro teatro popolare. Il plurilinguismo, per esempio, tra dialetti, gergo e italiano medio. O la tradizione regionale. E il perdurare di una certa fisicità (si pensi ad Aldo, Giovanni e Giacomo, la tecnica mimica di Paolo Migone, il camaleontismo di Giovanni Vernia), benché la tv assimili più facilmente gli *stand up comedian*. Si pensi in particolare al regionalismo. *Zelig* si è mutato nella vetrina-simbolo del cabaret tutto: ha reso Milano lo sfondo tipico del cabaret, per la sua storia, il legame a filo doppio con la tv e la sua capacità di diventare la città di tutti. Uno show a Torino, Roma e Napoli rimane torinese, romano o napoletano: perché sia di tutti deve diventare milanese. L'omologazione non si è compiuta del tutto: la conformità dei formati televisivi e dei modelli drammaturgici non spegne le

differenze regionali, gli accenni dialettali, i caratteri e temi locali. Così ecco proliferare *show* (su Comedy Central) come *Sono Comici Questi Romani* per Roma. O *Copernico* per la scuola genovese (tra l'altro con ex-Cavalli Marci come Bianchi & Pulci e Fabrizio Casalino): non è a Genova che Aldo Trionfo ed Emanuele Luzzati s'inventarono la Borsa di Arlecchino? Poi c'è *Made in Sud* per Napoli (su Rai Due, passando da Mtv e partendo da Tele Napoli 34). E ci sono, su un altro piano, la resistenza o la risorgenza di filoni o generi diversi. I Pali e Dispari (in teatro e su Comedy Central) uniscono in *Favelas* la commedia e la sit-com. Il gruppo di Serena Dandini ha inseguito il modello del varietà nel passaggio da Rai Tre a La7. E il recente *Neripoppins* di Neri Marcorè (Rai Tre) gioca le carte di una scrittura umoristica d'altri tempi. Mancherebbe all'appello solo il modello-Bagaglino, al momento in eclisse e senza eredi televisivi. In compenso la satira più militante si è fatta partito, sbarcando in Parlamento al termine di una sola, lunghissima performance teatrale, che ha spiazzato e inebetito la tv. Ma quella di Beppe Grillo è un'altra storia. ★



Lo staff di *Zelig*

premio HYSTRIO 15^a edizione

Premio Hystrio-Occhi di Scena Bando di concorso 2013

Hystrio promuove la quarta edizione del **Premio Hystrio-Occhi di Scena** che, dedicato alla fotografia di scena, si pone come obiettivo di far emergere una professionalità mai sufficientemente valorizzata nel mondo del teatro. Considerando la fotografia parte vitale della comunicazione dello spettacolo e delle creazioni artistiche a esso connesse, il premio vuole promuovere e sostenere progetti fotografici di qualità che sappiano coniugare il rispetto dell'evento performativo con nuovi modelli espressivi capaci di darne una lettura critica e interpretativa.

Il premio è rivolto a tutti i fotografi residenti in Europa, **entro i 35 anni** (l'ultimo anno di nascita considerato valido per l'ammissione è il 1978), che svolgono un'attività di collaborazione presso teatri, compagnie, festival, o che vogliono fare con la propria arte un omaggio al mondo dello spettacolo. Il premio verrà consegnato nel corso della serata finale del Premio

Hystrio 2013, che si terrà a Milano il 23 giugno 2013.

Modalità di iscrizione

L'iscrizione dovrà essere effettuata all'indirizzo **andrea.messana@hystrio.it** con un'email che dovrà contenere:

- scheda di partecipazione compilata e firmata.
- fotocopia di un documento d'identità valido.
- curriculum vitae dell'autore.
- liberatoria da parte dei soggetti fotografati.
- copia della ricevuta di pagamento della quota di iscrizione di euro 35 (equivalente alla sottoscrizione di un abbonamento annuale alla rivista *Hystrio*) da versare, con **causale: Premio Hystrio-Occhi di Scena 2013**, sul **Conto Corrente Postale** n. 000040692204 intestato a Hystrio-Associazione per la diffusione della cultura teatrale, via De Castillia 8, 20124 Milano; oppure attra-

verso **bonifico bancario** sul Conto Corrente Postale n. 000040692204, IBAN IT6620760101600000040692204. Le ricevute di pagamento devono essere complete dell'indirizzo postale a cui inviare l'abbonamento annuale alla rivista. Solo dopo aver verificato l'iscrizione, ogni partecipante riceverà istruzioni su come e dove inviare le immagini.

Le **domande d'iscrizione** dovranno pervenire **entro il 6 maggio 2013**.

I **vincitori del premio** avranno diritto alla pubblicazione del proprio lavoro sulla rivista *Hystrio* e su un catalogo edito da Titivillus, a una borsa-lavoro per realizzare un reportage su due produzioni del Teatrino dei Fondi/Titivillus Mostre Editoriali di San Miniato, alla partecipazione gratuita a due moduli del Corso di Formazione Avanzata di Fotografia organizzato presso IED Milano, da febbraio a novembre 2014 e alla possibilità di vedere il proprio lavoro esposto a

San Miniato (Pisa, novembre 2013 - gennaio 2014). È prevista, inoltre, l'esposizione collettiva dei migliori reportage selezionati in occasione del Premio Hystrio (Milano, 21-23 giugno 2013).

La **giuria** sarà composta da: **Massimo Agus** (fotografo), **Rossella Bertolazzi** (direttore IED Visual Communication), **Maurizio Buscarino** (fotografo), **Claudia Cannella** (direttore di *Hystrio*), **Luigi De Angelis** (Fanny & Alexander), **Silvia Lelli** (fotografa), **Andrea Messana** (fotografo); e **Roberta Reineke** (photo-editor *Rolling Stone Magazine*).

INFO: il bando completo può essere scaricato dai siti www.hystrio.it, www.premiohystrio.org, www.centrofotografiaespettacolo.it, www.ied.it, pagina fb Premio.Hystrio.1. Responsabile dell'organizzazione del Premio: Andrea Messana, andrea.messana@hystrio.it.

Premio Hystrio alla Vocazione

Bando di concorso 2013

Il Premio alla Vocazione per giovani attori, giunto con crescente successo alla quindicesima edizione, si svolgerà il 21-22-23 giugno 2013 a Milano. Il Premio è destinato a **giovani attori entro i 30 anni** (l'ultimo anno di nascita considerato valido per l'ammissione è il 1983): 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 1500** riservate ai vincitori del concorso (una per la sezione maschile e una per quella femminile). Il concorso sarà in tre fasi: **1) una pre-selezione** (a Milano e a Roma), riservata a giovani aspiranti attori autodidatti o comunque sprovvisti di diploma di una scuola istituzionale di recitazione; **2) una semifinale** per i candidati che hanno superato la pre-selezione; **3) una selezione finale a Milano**, a cui hanno accesso diretto coloro che frequentano o sono diplomati presso accademie o scuole istituzionali (l'elenco completo su www.hystrio.it, www.premiohystrio.org) e coloro che hanno versato per tre anni consecutivi i contributi Enpals, ai quali si aggiungono coloro che hanno superato la pre-selezione e la semifinale.

IL BANDO PER LA PRE-SELEZIONE (tra il 20 e il 30 maggio 2013, Milano e Roma)

Le pre-selezioni avranno luogo, a fine maggio, a Milano e a Roma. 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 12 maggio 2013**. Possono essere inviate per posta oppure online (www.hystrio.it, www.premiohystrio.org), corredate dai seguenti allegati: **a)** breve curriculum; **b)** foto; **c)** fotocopia di un documento d'identità; **d)** indicazione di titolo e autore dei due brani (uno a scelta del candidato e uno a scelta fra una rosa proposta dalla Giuria) e di una poesia o canzone da presentare all'audizione. 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. I candidati che supereranno la pre-selezione parteciperanno alla **semifinale** (Castiglione, presso Armunia, 7-8 giugno): i candidati selezionati avranno accesso alla finale organizzata a fine giugno a Milano.

IL BANDO PER LA SELEZIONE FINALE (21-22-23 giugno 2013, Milano)

La selezione finale si svolgerà a Milano il 21-22-23 giugno 2013. 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 9 giugno 2013**. Possono essere inviate per posta oppure online (www.hystrio.it, www.premiohystrio.org), corredate dai seguenti allegati: **a)** breve curriculum; **b)** foto; **c)** attestato di frequenza o certificato di diploma della scuola frequentata oppure la fotocopia del libretto Enpals; **d)** fotocopia di un documento d'identità; **e)** comunicazione del titolo e autore dei due brani (uno a scelta del candidato e uno a scelta fra una rosa proposta dalla Giuria) e di una poesia o canzone da presentare all'audizione. 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** attraverso la compilazione dell'apposito modulo, corredate dei materiali di cui sopra. In alternativa si accetta anche l'iscrizione via posta. La **quota d'iscrizione** è la sottoscrizione di un **abbonamento annuale alla rivista *Hystrio* (euro 35)** 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 De Castillia 8, 20124 Milano; oppure attraverso **bonifico bancario** sul Conto Corrente Postale n. 000040692204, IBAN IT66Z076010160000040692204. Le ricevute di pagamento devono essere complete dell'indirizzo postale a cui inviare l'abbonamento annuale alla rivista *Hystrio*. Per informazioni: www.hystrio.it, 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.

I testi scelti dalla Giuria 2013

La Giuria del Premio Hystrio alla Vocazione ha selezionato i seguenti brani tra i quali i candidati dovranno scegliere uno dei due monologhi da presentare all'audizione.

RUOLI FEMMINILI

- un monologo qualsiasi dai testi di Aristofane e di Plauto
- un monologo da un qualsiasi testo di Molière
- monologo a scelta dalle commedie brillanti di Shakespeare (*Molto rumore per nulla*, *La dodicesima notte*, *Sogno di una notte di mezza estate*)
- monologo a scelta da *Pentesilea* di Heinrich von Kleist
- monologo a scelta da *Erodiade* di Testori
- monologo a scelta da *Giorni Felici* di Samuel Beckett
- monologo a scelta da *La morte della Pizia* di Friedrich Dürrenmatt
- ultimo monologo di Rosaura da *Calderon* di Pier Paolo Pasolini
- monologo di Umberto Simonetta a scelta tra: *Mi riunisco in assemblea e Sta per arrivare la rivoluzione...*
- monologo a scelta da *Decadenze* di Steven Berkoff
- monologo di Léon dalla scena VI di *Lotta di negro contro cani* di Bernard-Marie Koltès
- monologo da *Le Confessioni* (pubblicate in *Hystrio* n. 3/1993), disponibile su richiesta in pdf
- un monologo a scelta dei testi di Natalia Ginzburg
- monologo finale di Deborah in *Una specie di Alaska* di Pinter

RUOLI MASCHILI

- monologo del secondo Messaggero o primo monologo di Penteo nelle *Baccanti* di Euripide
- un monologo a scelta dai testi di Aristofane e di Plauto
- monologo finale di Romeo prima di avvelenarsi da *Romeo e Giulietta* di Shakespeare
- monologo a scelta dalle commedie brillanti di Shakespeare (*Molto rumore per nulla*, *La dodicesima notte*, *Sogno di una notte di mezza estate*)
- un monologo da un qualsiasi testo di Molière
- monologo di Trofimov nel *Giardino dei ciliegi* di Anton Cechov, finale II atto (con Anja) o sottofinale II atto (con Gaiev, Lopachin, Liuba, ecc.)
- monologo di Moritz in *Risveglio di primavera* di Franz Wedekind
- monologo a scelta da *Filottete* di Heiner Müller
- monologo a scelta da *In Exitu* di Giovanni Testori
- monologo a scelta da *Top Dogs* di Urs Widmer
- monologo a scelta da *Le Confessioni* (pubblicate in *Hystrio* n. 3/1993), disponibile su richiesta in pdf
- monologo di Leonce "Che cosa strana l'amore" da *Leonce e Lena* di Büchner Atto I Scena III
- monologo di Julien dell'VIII Episodio di *Porcile* di Pasolini
- monologo del conte di Strahl a. IV Scena II (oppure quello dell'a. II Scena I) da *Caterina di Heilbronn*, di Heinrich von Kleist



E non dissero nemmeno una parola il *visual theatre* è di scena al Mime Festival

Londra. Anche se non manca la danza, Mime 2013 è il trionfo del (nuovo) circo, dalle acrobazie di Zimmermann & de Perrot ai due cardinali di Stan's Café, che raccontano tutta la Bibbia senza parlare, alla musica suonata con le palline da tennis di Compagnie 111.

di Margherita Laera

Ogni anno dal 1977, quando il gelido inverno londinese copre la città di un manto bianco, il London International Mime Festival offre una silenziosa oasi di calore agli abitanti del Big Smoke. Poiché è questa la definizione di "mimo" avanzata dal festival: un teatro in cui le parole scarseggiano, fatto di circo, danza, marionette e burattini, sperimentazioni e performance acrobatiche. L'edizione del 2013 è ricca di offerte britanniche e internazionali in sette prestigiose sale sparse per la città. Tra gli *headliners*, **Les Ballets C de la B** (Portogallo-Belgio), alla Royal Opera House con *The old king* (vedi *Hystrion* n. 4.2012), Zimmermann & de Perrot (Svizzera), Blind Summit (Uk) e Compagnie 111 (Francia).

Tutti a testa in giù

Già protagonisti nel 2010 con lo spettacolo *Öper öpis*, **Zimmermann & de Perrot** ritornano per la quarta volta al Mime Festival con *Hans was Heiri*, presentato al Barbican. Il sodalizio tra il coreografo Martin Zimmermann e il compositore-Dj Dimitri de Perrot è ancora una volta vincente: con la collaborazione di cinque snodatissimi artisti circensi, la scena si trasforma in un surreale catalogo di tipi umani lungo 80 minuti. Non appena il Dj de Perrot apre le danze dalla sua postazione a sinistra della scena, ecco entrare gli altri nei panni di burattini semoventi. Ma poi, appoggiandosi alla roteante scenografia quadripartita, progettata dagli stessi Zimmermann e de Perrot, lo spettacolo procede un po' a testa in su e un po' a testa in giù. A bordo di un piccolo edificio di legno

a quattro stanze su due piani a cui è stata rimossa la quarta parete, i sei performer si lasciano cullare e trasportare dall'apparato scenico. Alcuni tocchi di poesia, come le danze e le risate di Methinee Wongtrakoon, ricordano l'atmosfera onirica del teatro-danza di Pina Bausch, mentre altri, come la scena della lezione di yoga nella casa roteante, sanno di pura comicità circense. L'accoglienza del pubblico londinese è insolitamente calorosa per questo gruppo di stile così poco britannico. Questo fa ben sperare che presto i programmatori si accorgano che a Londra c'è un pubblico affamato del teatro che parla coi corpi e con le immagini, non solo con le parole.

In Francia le cose sono molto diverse, e francesi sono i due gruppi di nuovo circo esibitisi al Southbank Centre, My!Laika e **Compagnie 111**.

Questi ultimi, capitanati da Aurélien Bory e Phil Soltanoff, hanno presentato il revival di una delle loro produzioni più celebri, *Plan B*, in occasione del decennale dal debutto. Giocato sulle possibilità teatrali offerte da una piattaforma inclinata a 45° e 90° dotata di varie aperture e appigli, lo spettacolo è un susseguirsi di numeri eseguiti da quattro formidabili acrobati e giocolieri. I quattro combattono contro la gravità e fanno a gara tra loro per fare bella impressione sul pubblico con scalate, balzi e capovolte. Notevoli i numeri in cui, con l'uso di palline da tennis, uno dei performer riesce a costruire un ritmo musicale sfruttando il rumore del rimbalzo delle palline a contatto col suolo e con le superfici della piattaforma. Fa sorridere e sognare anche lo sketch in cui gli acrobati, sdraiati per terra, vengono ripresi dall'alto e le loro immagini proiettate *live* sullo sfondo. Tripli salti mortali su una corda diventano possibili, con effetto rallentatore. Bory, un fisico con il pallino dell'architettura diventato acrobata, dirige il revival insieme a Soltanoff, artista teatrale poliedrico che porta uno sguardo esterno sul lavoro circense. I due avevano cominciato a collaborare proprio con questo pezzo, e nel 2003 Bory era uno dei quattro acrobati sul palco. Dieci anni dopo, *Plan B* è ancora fresco e piacevole, e l'enorme Queen Elizabeth Hall al completo.

Nella sala minore, la Purcell Room, un'altra troupe francese, **My!Laika**, ha presentato *Popcorn machine*, uno spettacolo vincitore al Jeunes Talents Cirque Europe 2010 interpretato da giovani artisti provenienti da quattro angoli del mondo, le acrobate Philine Dahlman (Germania) e Elske van Gelder (Olanda), la trapezista Eva Ordonez-Benedetto (Argentina) e il giocoliere e artista circense siciliano Salvatore Frasca, nonché direttore artistico del festival di artisti di strada Ibla Buskers a Ragusa. Diretto da Florent Bergal, *Popcorn machine* vede l'alternarsi dei vertiginosi duetti di Dahlman e van Gelder ai numeri di Frasca, che si destreggia a bordo di una bicicletta e si esibisce suonando la chitarra, alle piroette di Ordonez-Benedetto sul trapezio, mentre una macchina da popcorn sparge chicchi di granoturco su tutto il palco. L'umorismo dai toni assurdi si alterna a momenti più lirici, creando atmosfere leggere e malinconiche.

Due cardinali in scena

Ma lo spettacolo più memorabile del festival di quest'anno è firmato dal mitico gruppo britannico con base a Birmingham, **Stan's Café**. Il gruppo, formato nel 1991 da James Yarker e Graeme Rose, ospita in quest'occasione anche

Gerard Bell, Rochi Rampal e Craig Stephens. *The cardinals*, produzione che ha debuttato al festival domain d'O di Montpellier nel 2011, è un gioiellino di teatralità, poesia e... umorismo inglese. Il palco ritrae una stanza disordinata e colma di scatole, vestiti colorati e oggetti non meglio identificati. Entrano i tre cardinali del titolo e una *stage manager* musulmana e, insieme, costruiscono un teatrino stile baracca di burattini, con tanto di tendina rossa. Per la durata dello spettacolo assistiamo alla costruzione di una performance, di cui vediamo anche il backstage. Si tratta di una recita dell'oratorio a sfondo biblico interpretata dai cardinali, il cui sapore squisitamente amatoriale nasconde una riflessione profonda sul fare teatro e sul suo perché. Partendo dalla storia di Adamo ed Eva, della mela e del serpente, i cardinali fanno a turno per interpretare personaggi del Vecchio e Nuovo Testamento, cambiando costume, copricapo, oggetti di scena e sfondi scenografici pressappoco ogni minuto. L'affannoso dimenarsi dei protagonisti dietro le quinte prima di

assumere un'espressione contrita sul palco, gli errori commessi dalla *stage manager* nel gestire la colonna sonora con un mangianastri, gli innumerevoli cambi di scena e l'irresistibile abilità di raccontare episodi biblici senza pronunciare una parola fanno di questo spettacolo un esemplare di comicità schietta e di parodia autoreferenziale. Partendo dal *Genesi* e passando per la vita di Gesù, le crociate e la conquista di Gerusalemme, i cardinali arrivano fino ai giorni nostri con scene tratte dalla guerra tra Israele e Palestina, toccando toni da teatro dell'assurdo. Nota all'estero soprattutto per lo spettacolo *Of all the people in all the world*, in cui cumuli di chicchi di riso vengono pesati e utilizzati per visualizzare dati statistici sulla popolazione mondiale, Stan's Café è una compagnia che fa poco clamore ma che porta avanti un'idea di teatro genuino, intelligente e povero di mezzi, un teatro di quelli che fanno bene all'anima. ★

In apertura, una scena di *The cardinals*, del gruppo Stan's Café (foto: Graeme Braidwood).

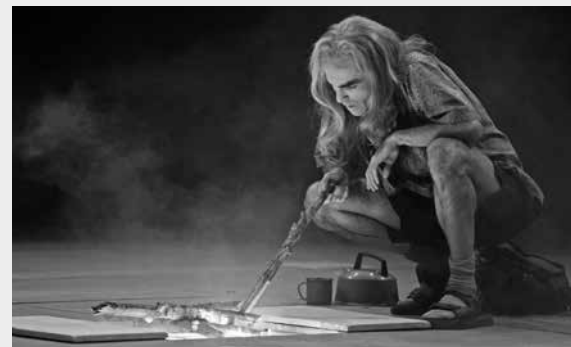
LONDRA/2

I giochi di spade di Lepage, una macchina imperfetta

PLAYING CARDS: SPADES, regia di Robert Lepage. Drammaturgia di Peder Bjurman. Scene di Jean Hazel. Costumi di Sébastien Dionne. Luci di Louis-Xavier Gagnon-Lebrun. Con Sylvio Arriola, Nuria Garcia, Tony Guilfoyle, Martin Haberstroh, Sophie Martin, Roberto Mori. Prod. Ex Machina, QUÉBEC e Festival Luminato, TORONTO.

Era da tempo che Robert Lepage non entusiasmava più. Eppure non era mai successo che annoiasse, che infastidisse persino a tratti. Con il nuovo *Playing Cards: Spades*, il primo episodio di una tetralogia ispirata ai quattro semi delle carte da gioco, Lepage fa proprio questo. Le vicende incrociate di una dozzina di personaggi si svolgono in un hotel di Las Vegas, la città delle apparenze, appena dopo la dichiarazione di guerra di Bush all'Iraq. Lungo il corso di due ore e mezza seguiamo la storia di un soldato norvegese che si trova in Nevada per un periodo di *training* e viene abusato dai suoi superiori; una coppia di sposi di Québec City la cui luna di miele viene messa a repentaglio da un misterioso *cowboy* in stile David Lynch; un'immigrata illegale messicana che lavora nell'hotel come cameriera; e un ex giocatore d'azzardo che ricasca nella tentazione del casinò. Con personaggi a cui è difficile affezionarsi, però, la consueta formula Lepageana non funziona. La drammaturgia è l'anello debole di questo spettacolo che si svolge su una piattaforma circolare, un gioiellino di tecnologia, con il pubblico che circonda il palco a 360 gradi. Se c'è qualcuno che merita lode, è certo il *team* di tecnici e *stage manager*, che hanno affrontato non pochi problemi, dovendo persino cancellare una replica londinese dopo aver fatto attendere gli spettatori per un'ora. I trucchi e i giochetti tecnologici sono quello che più

Playing Cards: Spades (foto: Érik Labbé)



Parigi, in amore e in guerra tutto è lecito, o forse no

Scenari bellici sulle rive della Senna, nei primi mesi invernali. Un grande successo ha salutato la riscoperta della drammaturgia di Ferdinand Bruckner, mentre due autori anglofoni, Harwood e Crimp, si soffermano sugli orrori e le tragiche conseguenze di un conflitto e Pommerat racconta quando si esaurisce l'amore.

di Giuseppe Montemagno

Un figlio che chiede dei soldi alla mamma, un ragazzo intento a corteggiare la madre del suo miglior amico, che gli ha affittato una camera, un'altra ragazza incinta che lavora senza requie come dattilografa, mentre riceve la razione di cibo quotidiana dalla cuoca del piano di sotto, cui ha promesso di cedere il frutto del suo amore proibito. Travolgono come un'inarrestabile ronda schnitzleriana *Les Criminels* di Ferdinand Bruckner (Sofia, 1891 – Berlino, 1958), la rivelazione della stagione invernale parigina, spettacolo presentato con vibrante successo di pubblico alla Colline. Pseudonimo di Theodor Tagger, Bruckner matura nella capitale del Reich durante la Prima Guerra mondiale, dove fonda una rivista cui collaborano Mann

e Hofmannsthal, Hesse e Zweig, Schnitzler e Sternheim. Ma è alla fine della guerra che Bruckner prende il posto di Tagger come drammaturgo *engagé* d'inusitato spessore, collega di Brecht e amico Horváth, autori che rappresenta nel suo Renaissance-Theater fino all'avvento al potere di Hitler. Poi sarebbe stato l'esilio, prima in Europa quindi negli Stati Uniti, fino al difficile ritorno in una Germania "liberata" ma segnata dalla tragedia dell'ultimo, lacerante conflitto bellico. Rappresentato per la prima volta a Parigi, al Théâtre des Arts di Georges Pitoëff nel 1929, *Les Criminels* riporta sulle scene l'ideale estetico dello *Zeitstück*, una *pièce* d'attualità, un teatro-documento volto a rappresentare la scena sociale tedesca contemporanea, le ultime convulsioni della Germania di Weimar.

Forma e contenuto sono parimenti dirimpenti, tuttavia, nella drammaturgia di Bruckner. I criminali di cui si parla, infatti, abitano nei sette appartamenti di un medesimo immobile a tre piani, rappresentati sulla scena simultaneamente: con abile potenziamento dell'impianto iniziale, la regia di Richard Brunel colloca la vicenda all'interno di tre cilindri concentrici, che ruotano in maniera da far cogliere frammenti di vissuto, spezzoni di quotidianità che s'intrecciano e quasi si sovrappongono da un appartamento all'altro. Si scoprirà, così, che tutti sono a vario titolo coinvolti in una serie di crimini, che portano alla contestuale celebrazione di quattro processi, nel corso del secondo atto. E solo nel terzo, quando si ritorna alla scena iniziale, ci si renderà conto che sono i più umili e



indifesi a esser stati condannati (la ragazza che ha ucciso il figlio appena partorito, un bellimbusto punito dall'amante per i suoi tradimenti), mentre il cinismo, la violenza e la sopraffazione di strozzini e ricattatori sembrano avere il sopravvento. Vibrante atto d'accusa contro le istanze repressive di una giustizia incapace di comprendere la complessità dell'animo umano, lo spettacolo conquista per l'impianto corale come per la folgorante, minuta indagine psicanalitica dei trentacinque personaggi, dalla cuoca insoddisfatta all'omosessuale ipocondriaco, dallo studente di filosofia all'avvocato che s'interroga sul suo mestiere, vittime tutti del rigore sommario e implacabile di tribunali che funzionano come «un circo, lotterie in cui chi estrae il bussolotto sbagliato finisce in galera per sempre». Ed è solo nel rigore – quasi calvinista – del lavoro che Bruckner individua la possibilità «di riconquistare un'anima», di ricostruire una società sull'orlo del precipizio.

Il partito dell'arte

Negli stessi anni, tra il 1931 e il 1948, *sir Ronald Harwood* ambienta *Collaboration* (2008), il suo lavoro più recente, incentrato sulla tardiva collaborazione tra il compositore Richard Strauss e Stefan Zweig, romanziere ebreo tra i più raffinati dell'*entre-deux-guerres*, autore del libretto di una deliziosa commedia, *Die schweigsame Frau* (*La donna silenziosa*). Ma il titolo allude anche all'atteggiamento passivo del compositore, dapprima gratificato dal Reich con tutti gli onori, quindi ricattato per via della nuora ebrea, quando il precipitare degli eventi e la persecuzione razziale non solo impediscono a Zweig di assistere al debutto dell'opera, ma lo spingono dapprima all'esilio in Brasile, quindi al suicidio, insieme alla compagna e segretaria personale. Un gesto estremo e disperato, che induce Strauss a interrogarsi sul ruolo dell'artista e sul senso dell'amicizia nel momento in cui, al termine della Guerra, viene invitato a comparire davanti alla commissione di denazificazione. Ed è qui che la scrittura di Harwood, teatralmente coinvolgente come poche altre, raggiunge vertici di vibrante, umanissima commozione: perché Strauss am-

mette che «il suo partito, il suo unico partito è stato quello dell'arte», servita anche grazie alla collaborazione con Zweig. Le musiche di Strauss – segnatamente la musa autunnale dei *Quattro ultimi Lieder* – fanno da colonna sonora a uno spettacolo impaginato da Georges Werler con raffinata eleganza e compostezza, in cui giganteggia il talento di un quartetto d'artisti – Michel Aumont e Didier Sandre nei panni dei due artisti, Christiane Cohendy e Stéphanie Pasquet in quelli delle rispettive consorti – di rara coesione e d'intensa partecipazione scenica.

Gli orrori della guerra ritornano a echeggiare in *Tendre et cruel* (2004) di **Martin Crimp**, agile riscrittura delle *Trachinie* sofoclee, rilette attraverso il filtro di una lente deformante in uno scenario allucinato, post-atomico. L'adattamento puntualmente coinvolge personaggi e situazioni: la bella Amélia (una seducente Anne Le Guernec), rifugiata in un appartamento nei pressi di un aeroporto, attende infatti il ritorno del Generale, reduce da una guerra di "liberazione" di una popolazione africana. La circondano un coro di donne, composto da un'inflessibile governante, una fisioterapista e un'estetista, mentre le notizie dal fronte arrivano non più grazie ai messaggeri, bensì a un ministro e un giornalista, sempre pronti a monitorare le situazioni e le inevitabili ricadute mediatiche. Efficacemente sottolineata dall'accorta regia di Jacques-Wajeman, da anni attenta all'attualizzazione del mito nella drammaturgia contemporanea, l'ironica, limpida scrittura di Crimp deflagra quando si scopre che il Generale è un carnefice senza pietà e sarà vittima della moglie, apparentemente lasciata al riparo dalle violenze del mondo, ma in realtà pronta a vendicarle tutte in un sol colpo – esattamente come aveva fatto Dejanira con Eracle – «allo scopo di sradicare il terrorismo: perché più si combatte il terrorismo più lo si alimenta, fino ad accoglierlo – visto che è cieco – addirittura nel proprio letto.»

La vivisezione dei sentimenti

E si pone come un'indagine su un territorio di confine anche *La Réunionification des deux Corées*, l'ultima creazione di **Joël Pommerat**,

che non parla di guerra – o forse sì, delle peggiori: quelle tra le mura domestiche. Per questo accoglie il pubblico in una strana disposizione scenica, due lunghissime gradinate che si fronteggiano e si contrappongono, lasciando nel mezzo una lingua di palcoscenico, una *no man's land* in cui ha luogo l'azione. Come le due Coree, infatti, ci si guarda in faccia, ci si osserva, ma non ci si ritrova: amore, affetto, desiderio, bisogno, compassione, abitudine si rivelano i motori della storia, di storie di separazioni e di divisioni. Nel primo di una ventina di brevissimi, fulminanti frammenti drammatici, una donna chiede il divorzio dal marito, dopo vent'anni di matrimonio: parafrasando *Scene da un matrimonio* di Bergman, spiega infatti che «immagina di possedere delle possibilità d'amore, ma rimangono tutte chiuse dentro». In rapida successione, sfilano quindi un'addetta alle pulizie di una grande azienda, in attesa del ritorno del compagno, con cui ha ferocemente litigato, senza accorgersi che lui si è già impiccato al soffitto; una sposa che scopre che il promesso ha già espugnato anche le altre quattro sorelle; una smemorata che discute con il marito, di cui non ricorda più nulla, e una demente che è incinta di un buono a nulla; una coppia che desidera ardentemente avere un figlio, tanto da immaginarsi di averlo realmente avuto, e un'altra che invece minaccia un professore, reo di aver affettuosamente consolato il figlio. È un carosello condotto con ritmo implacabile e furente, una vivisezione di affetti e sentimenti che non lascia alcuna via di scampo, un gioco di echi, affinità, risonanze e rifrazioni che ha il merito di coinvolgere implacabilmente lo spettatore – e di lasciarlo anichilito. «L'amore non basta», afferma uno dei personaggi, commentando questa fenomenologia delle relazioni umane agli albori del XXI secolo: prima di scomparire nel buio, lasciando vuota quell'insanabile ferita aperta che è – e vuole essere – il teatro. ★

In apertura, una scena di *Les criminels*, di Ferdinand Bruckner (foto: J.L. Fernandez).

Le centocinquanta primavere di Konstantin Stanislavskij

Il gotha del teatro internazionale si è riunito al Teatro d'Arte di Mosca per celebrare i 150 anni dalla nascita del grande riformatore russo, raccontando e analizzando il suo lavoro e la sua eredità. Unica parola d'ordine: vietato mitizzare.

di Fausto Malcovati



«Il primo che dice: Stanislavskij era un genio, lo caccio!». Con questa battuta minacciosa Oleg Tabakov, direttore del Teatro d'Arte (ovvero il Mchat, Moskovskij Chudozestvennyj Akademiceskij Teatr, Teatro Accademico d'Arte), ha scherzosamente aperto la tavola rotonda internazionale che ha inaugurato a Mosca le celebrazioni per i 150 anni della nascita di Konstantin Sergeevic Stanislavskij. Già, perché la parola d'ordine è stata: facciamola finita con i miti, gli incensi, le cariatidi, raccontiamo questo centocinquantenne così come realmente era e non come per troppo tempo si è voluto che fosse. Alla tavola rotonda ha partecipato mezzo teatro europeo: Peter Brook era in trasferta video, mentre vivi e vegeti c'erano dalla Francia

Georges Banu, che ha definito Stanislavskij un autentico detective nella scia di Sherlock Holmes e Poirot, sempre in cerca di nuove soluzioni ai problemi dell'arte dell'attore, e Bernard Favre d'Arcier, direttore del festival di Avignone, che ha ricordato l'ammirazione di Jean Vilar e Antoine Vitez, dall'Inghilterra i registi Declan Donnellan e Trevor Nunn (del National Theatre londinese), dall'America l'attore F. Murray Abraham (Oscar per il suo Salieri nell'*Amadeus* di Forman), i registi Robert Falls del Goodman Theatre di Chicago (con coraggio ha ammesso che negli Stati Uniti nessuno ha capito niente della vera lezione di Stanislavskij), George White dell'O'Neill Theatre Center e Robert Orchard dell'American Repertory Theatre, dalla Germania Luc Bondy, che ha recitato un requiem per il

teatro psicologico, sotterrato dai media e dalla tv, dalla Polonia la studiosa Katarzyna Osinska, e poi, naturalmente un profluvio di star locali, dagli studiosi Inna Solv'eva (ha frugato negli archivi, ricostruendo i compleanni di Stanislavskij: li detestava) e Aleksej Bartosevic ai registi Valerij Fokin dell'Aleksandrinskij di Pietroburgo, Evgenij Kamen'kovic che ha preso il posto del compianto Fomenko, Kama Ginkas del Teatro del Giovane Spettatore, Kirill Serebrennikov che lavora ormai in molti teatri di Mosca (e ha firmato una molto contestata *Foresta* di Ostrovskij al Mchat ambientata negli anni Cinquanta), Dmitrij Cernjakov (il cui *Evgenij Onegin* è stato applaudito anche alla Scala) che con molta ironia ha ringraziato Stalin per aver costretto all'isolamento il regista, permettendogli di scrivere i

suoi libri, e infine Vladimir Urin, direttore del teatro d'opera intestato ai due fondatori del Teatro d'Arte, che ha dichiarato di aver reso il miglior servizio agli illustri maestri togliendo dal repertorio gli spettacoli che ancora portavano le loro firme (come non dargli ragione: a distanza di ottant'anni che cosa poteva esser rimasto delle idee originali nell'*Evgenij Onegin* o nel *Barbiere di Siviglia*).

Arriva la rivoluzione

Più divertente lo spettacolo a lui dedicato. Già il titolo, *Fuori dal sistema*: fuori dagli schemi, dai cliché, dagli ossequi, dalle reverenze, come già la tavola rotonda. Tutta la prima parte è una serie di velenose, spietate citazioni, proiettate su uno schermo in fondo al palcoscenico (quello, naturalmente, del Teatro d'Arte, dove Stanislavskij ha lavorato per trent'anni): Vachtangov dice peste e corna di Stanislavskij, Mejerchol'd di Nemirovic, Stanislavskij di Vachtangov, Nemirovic di Mejerchol'd. Perfidie incrociate: *homo homini lupus*. Poi lungo intermezzo su un presunto idillio con l'ormai attempata Isadora Duncan e un divertente sketch sui rumori di scena, i famosi e deprecati (dallo stesso Cechov) grilli, fruscii, gracidii, ricostruiti con gli stessi strumenti del 1898.

A metà, lo spettacolo si fa serio. Arriva la rivoluzione, tutto cambia, c'è poco da scherzare. Le lettere di Stanislavskij dalla tournée americana del 1922-'23 denunciano una crisi drammatica del teatro e dei suoi direttori: il trionfo di pubblico non copre l'imminente catastrofe, il rientro in patria apre l'interrogativo angoscioso del che fare, il repertorio ormai invecchiato di vent'anni può ancora piacere negli Stati Uniti ma è inadatto al nuovo pubblico sovietico. E c'è di più: Stanislavskij con la rivoluzione è diventato povero, non ha più l'industria paterna che lo finanzia, non può più comprare broccati a Venezia o stivali a Parigi, affittare teatri e ingaggiare scenografi di grido, deve accontentarsi di uno stipendio come tutti gli altri (fino allora non lo aveva quasi mai percepito), fare la coda per la legna e per il pane, lottare con la commissione degli alloggi che gli vuol requi-

sire parte del suo appartamento (ma si salva trasformando il seminterrato in studio per le prove dei pochissimi spettacoli che firmerà dal 1926 alla morte). E l'ombra della polizia segreta minaccia anche il Teatro d'Arte: i primi arresti, le prime lettere ai potenti per chiedere clemenza, le pressioni della censura per "politicizzare" al massimo il primo testo di un autore sovietico, quel Michail Bulgakov che si era rintanato come responsabile letterario negli uffici del teatro per sfuggire alle persecuzioni dei burocrati. Sì, *La guardia bianca* fra mille peripezie (un finale posticcio con l'Internazionale, i rossi tutti eroi, i bianchi tutti infami) salva il teatro dall'ostracismo, Stalin è contento, vede lo spettacolo più volte (il Teatro d'Arte è l'unico teatro di prosa che frequenta, ha un suo ingresso privato, un suo palco da dove la gente non può vederlo) e incita i direttori ad abbandonare i Cechov e gli Andreev per favorire le nuove leve, onestamente mediocri, insignificanti, ma fedeli alla linea di partito, i vari Trenev, Leonov, Pogodin (oggi chi se li ricorda più?). Stanislavskij tace e acconsente, ma lascia a Nemirovic, molto più politico e astuto, il compito di gestire il nuovo repertorio.

Stalin e il Gabbiano techno

Ma non basta: il partito impone, accanto ai direttori, un "revisore" politico incaricato di controllare il funzionamento generale, le finanze, le scelte di repertorio, la distribuzione dei cast, il personale tecnico. È Nemirovic che gestisce, con il suo *aplomb* da vecchio gentiluomo sensato, i difficili rapporti con il Cremlino: fanno venire i brividi certe lettere caute (lette da un gruppo di attori del Mchat), certe richieste discrete, certe proteste velate. È il prezzo della sopravvivenza: tutt'intorno il Kgb chiude teatri, arresta registi, vieta spettacoli. C'è una frase bellissima che riassume la situazione in cui si trova nell'ultimo decennio Stanislavskij, sempre più malato di angoscia oltre che di cuore: gli uccelli, per volare, hanno bisogno prima di tutto di respirare aria, non di aprire le ali. È l'aria che manca sempre di più: lo spettacolo continua con i bollettini medici sempre più preoccupanti,

la notizia della chiusura del teatro dell'allievo prediletto Mejerchol'd, la coraggiosa decisione di accoglierlo nel suo Studio operistico dove gli affida *Rigoletto* (non riuscirà a portarlo a termine, ma Mejerchol'd lascerà la firma del Maestro). E poi la morte, in quel nefasto 1938 che vede il culmine del grande Terrore staliniano. Commuove lo spezzone di film dei funerali, e la foto finale di lui bambino, in una luce accendente che avvolge tutta la platea.

Naturalmente c'è stata la visita al suo camerino, conservato intatto dall'ultima volta in cui lo ha usato, il pellegrinaggio alla casa museo, al teatrino con le colonne bianche dove si sono svolte le prove di *Anime morte* e del complicato *Molière* di Bulgakov, che Stanislavskij voleva continuamente modificare contro il parere dell'autore.

Un'unica eccezione a questa atmosfera disincantata, informale: l'annuncio della prossima inaugurazione di un monumento ai due grandi proprio di fronte al loro teatro, in vicolo Kamergerkij. Per l'occasione verrà spostato di qualche metro il monumento del "loro" autore, ossia Anton Pavlovic Cechov, che ora sta proprio all'angolo con la grande via Tverskaja.

Ma Mosca ha anche offerto alcuni spettacoli a cui è legato il nome di Stanislavskij: così al Satyricon c'è un *Gabbiano* diretto da Yury Butusov, tutto rock e techno, con una compagnia di giovani che si scambiano i personaggi a ogni atto, creando non poca confusione e indignando i tradizionalisti che non vedono in questo pandemonio di musiche ad altissimo volume, danze, urla nessuna vera novità: vengono infatti a lungo applauditi i pochi monologhi (quello di Trigorin nel secondo atto, quello di Nina nel quarto) dove gli attori con intensa, cechoviana semplicità raccontano la loro dolorosa vicenda umana. Meglio allora tornare da Piotr Fomenko, dove c'è una magnifica edizione di *Tre sorelle* con un cast stellare di grandi attori allevati dal più intelligente regista di questi ultimi anni, la cui scomparsa ha lasciato un vuoto difficilmente colmabile. ★

In apertura il Teatro d'Arte di Mosca.

Gennaio a New York i teatri sempre aperti della Grande Mela

Under the radar, Coil Festival e la vetrina di Apap sono solo alcuni dei molti appuntamenti teatrali che catturano i newyorkesi nel mese di gennaio: in 24 ore su 24 di spettacoli e incontri, 3500 artisti e operatori si confrontano con il pubblico e i distributori durante spettacoli e *show case*.

di Gherardo Vitali Rosati

Che gennaio a New York sia veramente *too much* per quel che riguarda il teatro è ormai un'evidenza. Un "troppo" che per i neofiti è una straordinaria occasione per scoprire le novità del teatro internazionale e conoscere produttori e artisti di mezzo mondo, ma che per i veterani è terribilmente stancante. Perché dagli incontri del mattino, agli spettacoli in corso a ogni ora, fino alle regolari feste notturne, la New York del teatro vive 24 ore su 24 per circa due settimane, dominate dalla frenesia di conoscere, scoprire, vedere, senza mai smettere di provare a vendere e a comprare spettacoli. Il quartier generale di quei circa 3.500 artisti e operatori che sbarcano a New York è l'Apap (Association of Performing Arts Presenters), forse la più grande fiera internazionale del settore. Organizza incontri e conferenze, ma soprattutto dà spazio agli

iscritti per presentare e promuovere il proprio lavoro a programmatori e distributori. Ed è per questa grande occasione che la città si attiva per mostrare al mondo il proprio teatro.

Il radar dell'East Village

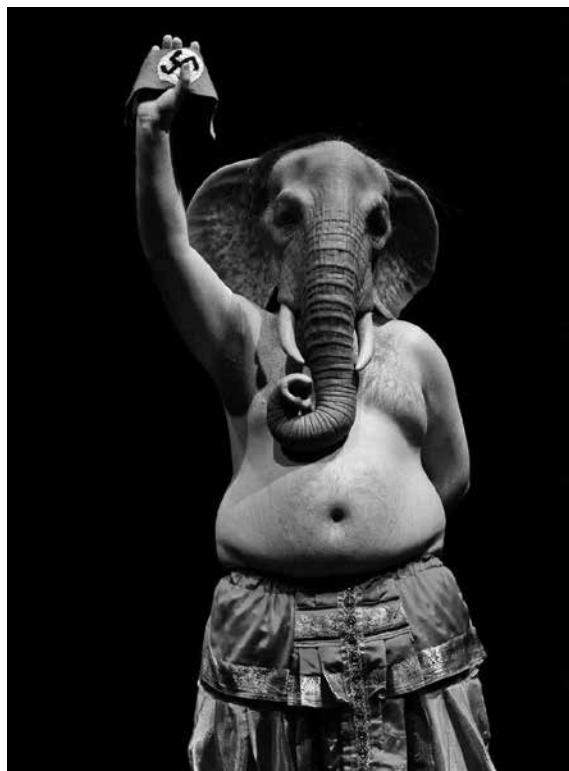
Il più grande festival che anima la Grande Mela con una vetrina di note compagnie internazionali è **Under the Radar**. Lo dirige Mark Russell al Public Theater, la storica struttura dell'East Village che si aprì nel 1967 con la prima mondiale di *Hair* e che negli ultimi anni ha accolto artisti come Al Pacino, Meryl Streep o Anne Hathaway. Fra gli ospiti più attesi, quest'anno spiccava l'**Elevator Repair Service**. È una delle più stimate realtà newyorkesi e dal 1991 ha collezionato vari riconoscimenti, fra cui un Obie Award, portando i suoi spettacoli in location d'eccezione,



a partire dall'Edinburgh International Festival (notoriamente super-selettivo, al contrario del Fringe). Ora propongono uno studio, *Arguendo*, incentrato su uno storico caso giuridico del 1991 (Barnes vs Glen Theatre), sulla liceità di proporre il nudo integrale in certi spettacoli dal vivo. Il regista John Collins ha ascoltato tutte le registrazioni delle discussioni alla Corte Suprema, decidendo di riproporle in scena. In un allestimento dal sapore realistico, gli attori interpretano allora giudici, avvocati e performer alle prese con interminabili e tecnicissimi ragionamenti. Ad animare la narrazione le divertenti proiezioni di Ben Rubin, che ripropongono i documenti legali in esame. Ogni volta che si fanno scivolare sedie o leggi sul palco, le proiezioni ne seguono il movimento, scorrendo alla stessa velocità. Ma con la sua interminabile ripetizione, anche questo gioco perde presto il suo effetto e il work-in-progress risulta poco efficace.

Uno dei più particolari appuntamenti della kermesse è stato *Life and Times*, un lavoro di undici ore che corrisponde appena alla metà di un progetto ancora in fieri. Lo ha proposto il **Nature Theater of Oklahoma**, una giovane e apprezzata compagnia newyorkese che ha scelto il suo nome in omaggio a Kafka (nelle ultime incompiute pagine di *Amerika* si incontra questo teatro). Il lavoro ripropone, con pochissimi cambiamenti, una lunga telefonata fra l'autore (Pavol Liska) e una performer del gruppo, che racconta tutta la sua vita. Questo materiale, che mantiene anacoluti e altre espressioni tipiche del parlato, è quindi stato musicato e suddiviso fra gli artisti, e viene proposto in una scena vuota e con movimenti ridotti al minimo. Nell'intenzione del gruppo, lo scopo è generare uno stato di *trance* che porti il pubblico a rivivere le proprie esperienze biografiche cullati dalle monotone musiche dello show. Per qualcuno il miracolo si compie, e l'esperienza risulta unica e incredibile, per molti altri questo non accade, e la banalità di musica e testo risulta ben poco interessante, malgrado qualche momento di efficace comicità.

Fra gli altri gruppi americani in programma anche i premiatissimi **Pig Iron**, di Philadelphia, con un nuovo lavoro del drammaturgo giapponese Toshiki Okada, fra i più celebri della nuova scena nipponica. Nel suo *Zero Coast House* rilegge la sua vita, e si confronta con due opere filosofiche sulla povertà. Da una parte *Walden*: ovvero vita nei boschi, in cui a metà Ottocento Henry David



Thoreau raccontava i suoi due anni in una capanna su un lago, sottolineando la possibilità di trovare la felicità anche in totale assenza di mezzi economici, dall'altra *Zero Yen House*, in cui l'architetto Kyohei Sakaguchi si concentra sulle baracche dei senzatetto a Tokyo. Nonostante l'eccellente lavoro attoriale e registico di Pig Iron, questo testo risulta però troppo autoreferenziale, allungando terribilmente la narrazione. Da Brooklyn arrivava invece la **Debate Society**, che ha proposto *Blood Play*, uno spettacolo ben fatto e sostanzialmente di intrattenimento, una storia leggera e nera ambientata nella Chicago degli anni Cinquanta. Ma le proposte più interessanti del festival arrivavano dall'estero, con alcune importanti compagnie già transitate in vari festival europei. Eccellenti gli australiani di **Back to Back**, il gruppo di attori diversamente abili che ha portato in America il suo *Ganesh versus the Third Reich*. Un lavoro giocato su due piani, che da una parte racconta - con visionaria creatività - la storia del dio Ganesh che parte per incontrare Hitler, dall'altra mette in scena gli stessi attori mentre lavorano allo spettacolo. Una grandiosa cura estetica, con un ottimo uso di scene e musiche, accompagna una incisiva e forte riflessione sulla diversità. E dall'Australia arriva anche *2Dimensional Life of Her*, dell'artista **Fleur Elise Noble**. Una performance quasi interamente realizzata con le proiezioni e senza performer. Diverse sagome di carta disseminate sul palco diventano gli schermi per vari video che creano un particolare effetto-realtà. Non meno interessanti le compagnie europee, a partire da *Minsk 2011* del Belarus Free Theater, una forte denuncia del proibizionismo del loro paese, fino a *C'est du chinois*, una produzione olandese diretta da Edith Kaldor, in cui un gruppo di cinesi cerca di insegnare la propria lingua al pubblico, spiegando parole ed espressioni e facendole ripetere agli spettatori.

MONTRÉAL

Sotto il segno di Dalí, le magie di Finzi Pasca

LA VERITÀ, scritto e diretto da Daniele Finzi Pasca. Scene di Hugo Gargiulo. Costumi di Giovanna Buzzi. Musiche di Maria Bonzanigo. Con Moria Albertalli, Jean-Philippe Guerrier, Annie-Kim Déry, Stéphane Gentilini, Andrée Anne Gingras-Roy, Catherine Girard, James Kingsford-Smith, Evelyne Laforest, David Menes, Marco Paoletti, Felix Salas, Beatriz Sayad, Rolando Tarquini. Prod. Compagnia Finzi Pasca, MONTRÉAL.

Vedendo a teatro un enorme fondale di Salvador Dalí, è difficile dubitare che sia una copia, e capire di esser davanti al dipinto originale, realizzato negli anni Quaranta per il Metropolitan di New York. E non è un caso che a giocare su questa ambiguità sia uno spettacolo chiamato - in Canada - *La verità*, e incentrato (anche) sul rapporto fra realtà e finzione nell'arte. Lo firma Daniele Finzi Pasca, l'artista svizzero ben noto per lavori come *Corteo*, che diresse per il Cirque du Soleil, o *Rain*, realizzato dal Cirque Éloize.

Ora propone in prima mondiale la sua *Verità* al Théâtre Maisonneuve di Montréal e si appresta a portarla in Europa nel prossimo autunno, sempre accompagnato da due specialisti per la buona conservazione della tela di Dalí. Nei suoi 15 metri di larghezza, raffigura Tristano e Isotta, ed era la prima immagine del balletto *Tristan fou*, realizzato dal maestro spagnolo sulla musica di Wagner.

Molte altre citazioni riempiono *La verità*: dalla *Danse serpentine* di Loie Fuller ai balletti russi di Diaghilev. Impressionanti numeri acrobatici scandiscono il ritmo, a partire dalla Zig Rolling (disegnata nel '90 da Toni Vighetto), un'enorme scultura rotante che scavalca pericolosamente i performers sdraiati sul palco. E ancora una piramide d'acciaio sospesa nel vuoto sopra un pianoforte a coda, usata come trapezio da una coppia di atleti. La musica, eseguita dal vivo o registrata dall'orchestra della radio svizzera, sarà poi al centro di una toccante scena in cui si suona lo *Schiaccianoci* con un carrello di bicchieri pieni d'acqua. Non mancano numeri di trasformismo, con decine di costumi cambiati in pochi secondi, e complicate scene di giocolieri e contorsionisti. È uno spettacolo magico e poetico, anche se il trucco a volte si vede, spesso per scelta. «La rappresentazione, a volte, è più vera della realtà», dice il regista. Ecco allora che la magia dei performer ben si integra col surrealismo di Dalí, in un continuo dialogo fra verità e finzione, esaltato anche dal legittimo interrogarsi sull'autenticità di quel gigantesco fondale. **Gherardo Vitali Rosati**

**Ironia e nuove tecnologie**

Decisamente meno *chic* e più sperimentale è il **Coil Festival**, organizzato dal Performance Space 122, una ex scuola che nel 1980 fu trasformata in un teatro multi-sala. Anche altri spazi sono usati dalla manifestazione, a partire dallo storico The Kitchen, dove si è svolta la prima mondiale dell'*Inflatable Frankenstein* (*Frankenstein gonfiabile*) del dirompente gruppo di Brooklyn dei **Radiohole**. Una caotica quanto geniale proposta, completamente priva di struttura, ma ricca di continue sorprese, che crescono per intensità e qualità fino allo spettacolo finale. Una forte auto-ironia accompagna la narrazione, che si apre con un finto dibattito sullo spettacolo, in cui gli artisti si lanciano in discorsi sempre più comici e senza senso. E alla fine si diranno mortificati di questo fallimento e pronti a tornarsene vergognosamente a casa. Un'ammissione che rende perfettamente coerente il loro lavoro, dominato anche da un uso intelligente delle tecnologie con alcune sequenze indimenticabili. Una su tutte la prima apparizione della Creatura: la vediamo di spalle, ma sul suo cranio viene proiettata la sua faccia, intenta a parlare. Una sovrapposizione realmente mostruosa ed efficace, realizzata semplicemente con un Iphone attaccato a un'asta e messo bene in mostra sulla scena. Fra gli altri spettacoli di Coil si sottolinea anche *Admist* (*The Painted Bird II*), un lavoro del coreografo Pavel Zuštiak e del suo gruppo **Palissimo** (Usa), dominato da un intelligente uso dello spazio, che sorprende continuamente il pubblico, e da una colonna sonora originale eseguita da un complesso *live*.

Ma lo spettacolo più innovativo di questo turbine new-yorkese lo ha proposto a La MaMa la compagnia canadese **2b Theatre**: *When it rains*. Al di fuori dei festival, il noto teatro Off Off Broadway ha ospitato questo lavoro dominato da un uso veramente originale delle proiezioni. Ogni oggetto di scena - tavoli, bicchieri, computer, libri, docce - è semplicemente proiettato sul fondo, ma gli attori riescono a interagirci con estrema naturalezza, coordinandosi perfettamente con video e suoni. Ecco allora che possono versare il vino di una bottiglia inesistente in un bicchiere inesistente, generando una perfetta illusione che porta presto a dimenticare il dispositivo tecnico. Un ottimo epilogo per due settimane di un teatro sempre più attento alle nuove tecnologie, usate con estrema intelligenza e ironia. ★

In apertura, Francine Deschepper e Conor Green in *When it rains*, della compagnia 2b Theatre (foto: Nick Rudnicki); nella pagina precedente, una scena di *Ganesh versus the Third Reich*, dei Back to Back (foto: Jeff Busby).

Bielorussia oggi: the Sex and the City

Nel suo nuovo spettacolo, *Minsk 2011*, il Belarus Free Theatre racconta la dittatura di Lukashenko attraverso il prisma della sessualità e delle cicatrici lasciate sul corpo degli oppositori.

di Roberto Canziani



Quando l'Europa cominciò a conoscerli, la situazione era meno preoccupante. Potevano ancora uscire dal loro paese. A Salonicco, nel 2008, con la menzione speciale del Premio Europa per il Teatro, arrivarono portando i loro spettacoli: *Zone of Silence*, *Generation Jeans*, *Being Harold Pinter*. Capimmo allora cosa voleva dire fare teatro in Bielorussia: il paese che vive sotto l'ultima dittatura occidentale, il paese che conta un poliziotto ogni dieci abitanti, quello dove teatro è sinonimo di opposizione. Ma non come da noi. In Bielorussia l'opposizione non sta in Parlamento. Sta in carcere.

Oggi la situazione è peggiorata. Da Londra, dove si è rifugiata due anni fa, dopo l'arresto e la detenzione, Natalia Koliada scrive: «Carissimi, vi scrivo per aggiornarvi su quanto sta succedendo a Minsk in questi giorni. Oggi la polizia ha fatto irruzione nei locali dove la nostra compagnia stava mettendo in scena *Discover Love*. Hanno interrogato per oltre un'ora Svetlana Sugako, la nostra assistente alla regia, e preso nota delle sue generalità. Le hanno chiesto di preparare una lista con tutti i nomi degli attori e i loro dati. Hanno quindi annunciato che torneranno domani. La notizia è rimbalzata su internet e ci auguriamo che la polizia preferisca evitare ulteriori problemi con la stampa e i giornalisti che hanno già inizia-

to a bombardarli di domande, e scelga perciò di non tornare. Tre settimane fa uno dei nostri attori, Kirill Kostantinov, è stato inserito nella *black list* che proibisce ai cittadini di lasciare la Bielorussia. Fino a oggi tre membri del Belarus Free Theatre sono su questa lista. Due mesi fa un nostro teatro clandestino è stato ispezionato dal Kgb e dalla polizia e venti persone sono state arrestate. Durante l'incursione hanno distrutto porte e finestre. La frequenza di queste forme di repressione sta diventando preoccupante. Ho appena parlato con i nostri attori via Skype e mi hanno confermato che non hanno intenzione di arrendersi. Continueremo a fare teatro, nel miglior modo in cui siamo capaci. Pensiamo che sia la forma più forte che abbiamo per promuovere la libertà di espressione, a dispetto di tutto. Assieme possiamo farcela! Grazie per il vostro sostegno. Davvero non sapremmo come sopravvivere senza di voi».

Assieme al marito Nikolai Khalezin, Natalia ha fondato nel 2005 il Bft (Belarus Free Theatre). Da quanto ci racconta dall'esilio londinese, dalle lezioni di teatro e dalle note di regia trasmesse a Minsk clandestinamente via Skype, dagli spettacoli che continuano a essere realizzati in abitazioni private, o *location* segrete in campagna o nei boschi, oggi possiamo capire che in Bielorussia esprimere un pensiero libero, diverso da quello imposto ufficialmente dal regime di Lukashenko,

non è più possibile.

Dopo averli applauditi quando erano a Salonicco, abbracciati quando erano a Modena (a Vie, nel 2009) e a Roma (nel 2012, sostenuti anche da Tom Stoppard, in una sessione speciale de *Le vie dei Festival*), l'impegno a offrire al Bft una sponda sulla quale rappresentare il proprio "teatro d'azione e d'opposizione" dovrebbe essere un'iniziativa onorevole per molti teatri italiani. A farlo, all'inizio di quest'anno è stato, il Csa-Teatro Stabile d'Innovazione a Udine, che ha inserito il debutto italiano di *Minsk 2011* tra gli spettacoli della propria stagione Eurovisioni/Teatro Contatto. «Se le cicatrici rendono gli uomini più affascinanti, più sexy, allora Minsk è la città più sexy del mondo» dice una delle frasi-chiave dello spettacolo. La data del titolo rievoca l'ultima manifestazione di dissenso tenutasi nella capitale bielorussa: due anni di arresti, di carcere, di sevizie e scomparsa di persone, due anni in cui il Bft ha elaborato lo spettacolo, presentato come una riflessione sui nuovi comportamenti urbani. Un po' come faceva trent'anni fa la scrittrice radicale americana Kathy Acker. «Nel romanzo *NYC in 1979* Acker raccontava le nuove condotte metropolitane attraverso il prisma della sessualità», spiega Koliada - Attraverso quel prisma, noi raccontiamo la situazione oggi in Bielorussia, i riflessi che tutto ciò ha nella nostra vita individuale, intima, nel desiderio di abbracciare, toccare, godere di una sessualità che a Minsk è ancora un tabù, militarizzato».

Tra le notizie più recenti sulla compagnia, c'è quella di un altro probabile appuntamento in Italia dove il Bft, verso la fine di quest'anno, riprenderà il filo degli spettacoli e dei laboratori condotti a Roma già nel 2012, in collaborazione tra Cadmo-Le vie dei Festival e l'Accademia Nazionale Silvio D'Amico. ★

MINSK 2011: A REPLY TO KATHY ACKER, di Uladzimir Shcherban, Natalia Koliada, Nicolai Khalezin - Belarus Free Theatre. Scene e luci di Uladzimir Shcherban, Nicolai Khalezin, Natalia Koliada. Regia di Uladzimir Shcherban. Con Pavel Radak-Haradnitski, Yana Rusakevich, Aleh Sidorchik, Dzianis Tarasenko, Maryna Yurevich, Yuliya Shauchuk, Siarhei Kvachonak, Viktoriya Biran, Kiryl Kanstantsinau. Prod. Belarus Free Theatre, Bielorussia - Natalia Koliada, Nicolai Khalezin e Theatre Company 'Fuel' (UK).



Tra «torto storico» e «ostinata sfortuna» l'Iran gioca in scena il suo destino

Pur con enormi contraddizioni, gli iraniani manifestano la propria voglia di futuro anche attraverso il teatro. In occasione del Fajr International Festival di Tehran le sei sale del City Theatre si riempiono all'inverosimile, nonostante il ferreo controllo della censura e della polizia segreta.

di Franco Ungaro

È del 2010 il primo viaggio di Koreja per il Fajr International Theatre Festival di Tehran con lo spettacolo *Dr. Frankenstein*. Chi non ha mai conosciuto l'Iran da vicino, chi non ha letto a casa la Lonely Planet oppure *Lolita a Tehran* di Azar Nafisi non può che vaneggiare per tutto il viaggio su reminiscenze scolastiche: Dario il Grande, Persepoli, la mitica Persia. Miti che svaniscono non appena l'aereo sorvola il territorio iraniano e ci si accorge che le adolescenti si coprono velocemente il capo con il velo, si truccano pesantemente l'intero viso, diventando ancora più belle e seducenti. Mitiche erano anche la regina Soraya e l'impera-

trice Farah Diba che sconvolgevano i sogni di noi giovani degli anni Settanta. Anch'esse belle e seducenti, nascoste non sotto il velo ma sotto fastosi abiti firmati Yves Saint Laurent e Valentino.

Dal 2010 ogni volta alloggiamo all'hotel Ferdosi nella parte più antica della città. Ferdosi, Omar Khayyam, Hafez e Jalal al-Din Rumi rappresentano l'Olimpo della poesia iraniana. Siamo vicini all'antico bazar. Il bazar è il cuore pulsante della città e dell'Iran, si va per comprare, pregare, mangiare, discutere e decidere le sorti del paese. Come in ogni bazar ci si perde nel labirinto di stradine e crocicchi, storditi dal confuso vociare di mercanti di tappeti

raffinati e di spezie coloratissime, rapiti dalle preghiere-cantilene amplificate del mullah, dall'onda nera di corpi femminili avvolti nei chador. Ma anche feriti dalla presenza di ragazzi di strada deformati dalla miseria e con i volti anneriti dal fumo di cartoni e copertoni di gomma bruciati per riscaldarsi.

Dall'hotel partiamo per raggiungere i tanti teatri della città (il **City Theatre** con sei sale, **Vahdat**, **Sangelaj**, **Honar**, **Molavi**, **Farabi** e così via) e per conoscere la città che è davvero immensa. Ci si perde nell'attraversarla dalla parte antica a quella più moderna, con i grattacieli che gareggiano in altezza con i minareti e il tanfo di benzene nelle narici.

Verde il bene, rosso il male

Il **Fajr** è il cuore pulsante del teatro iraniano. Nato quasi con la rivoluzione islamica (1979) ne celebra in qualche modo il successo. Per l'occasione la città viene addobbata con migliaia e migliaia di gagliardetti con i colori rosso, verde e bianco della bandiera iraniana e da ogni angolo spuntano mega-ritratti delle Guide Islamiche, gli ayatollah Komeini e Kamenei. Ora il festival è alla sua trentunesima edizione. A volte coincide con il mese di Muharram quando si commemora il martirio dell'Imam Husayn e in giro si vedono anche tanti gagliardetti neri. Celebrano un'assenza, una perdita, un lutto. E su un linguaggio di morte e di lutto si basa il *ta'zyeh* o *shabihkhani*, un genere di teatro rituale e religioso del VI-VII secolo con musiche, canti e caratteri fissi riconosciuti da tutti gli iraniani. Al centro del *ta'zyeh* c'è la dialettica fra protagonista positivo in verde e antagonista negativo in rosso, c'è la lotta fra il bene e il male. Molto del teatro contemporaneo iraniano che si vede al Fajr è figlio di quella tradizione e oggi si innesta perfettamente con la religione sciita. Come ha scritto Ryszard Kapuściński in *Shah-in-shah* «il destino degli sciiti appare tragico, e questa sensazione di tragicità, di torto storico permanente e di ostinata sfortuna resta profondamente radicata nella loro coscienza». Il *ta'zyeh* è perfettamente organico all'ideologia islamica e rimane strumento privilegiato di critica del potere (dei califfi prima, dell'autorità laica ora). Il protagonista e l'antagonista sono sempre in lotta come sempre in lotta si sentono gli sciiti. Partendo da parametri e filtri occidentali c'è chi giudica artisticamente arretrato e povero il teatro iraniano contemporaneo, come se esistesse uno sbarramento ideologico e culturale ai nuovi linguaggi della scena. In verità tutto è più complesso, perchè gli storici del teatro evidenziano con orgoglio quanta drammaturgia moderna e contemporanea sia passata da lì (da Molière a Sartre), quanto per esempio Brook e Barba si siano interessati al *ta'zyeh* e quanta innovazione passi al Fajr e negli altri festival per non dire del ruolo dell'Università di Tehran nella formazione di talenti.

In Iran c'è stata una forte osmosi fra teatro e cinema con felici risultati nelle opere di attori

e registi come Abbas Kiarostami, Jafar Panahi, Mohsen Makhmalbaf, Asghar Farhadi, Farinaz K. Javan, Bahram Beyzai, Reza Kianian, Bahman Ghobadi, Hamis Samandarian. Senza dimenticare le partecipazioni di Jerzy Grotowski e Peter Brook al festival di Shiraz-Persepoli negli anni Settanta. Il pubblico è affamato di novità e reagisce benissimo alle proposte innovative che sono arrivate in questi anni dall'Europa (Peter Stein) e dall'Italia (Muta Imago, Albe, Koreja, Raffaello Sanzio). La galassia contemporanea non è solo abitata dagli artisti della diaspora iraniana (Yasmina Reza e Marjane Satrapi, Amir Reza Koohestani e Ramin Bahrami), ma splende, seppure in mezzo al buio pesto della repressione e alle contraddizioni del regime, con tanti artisti che continuano a creare in Iran. Ci sono le attualissime storie raccontate da Nahid Tabatabai, Mostafa Mastur, Fariba Vafi, Mohammad Hossein Mohammadi ora tradotte in italiano dalla giovane casa editrice Ponte33, c'è la generazione di artisti che lavorano fra design, fotografia, video, cinema e teatro come **Atila Pesyani** (collaborazioni con Brook e Kantor), **Yaser Khaseb**, **Farhad Sharifi**, c'è **Behrouz Gharibpour** con la sua sofisticata fabbrica di pupi e marionette. Cercano altre strade, evitando standardizzazioni occidentali e linguaggi globalizzati dell'arte, connettendo locale e universale, teatro e società, sogno e realtà. Mentre in Europa si discute di arte pubblica e teatro di partecipazione alla ricerca di una nuova relazione fra artisti e pubblico, in Iran questo potenziale espressivo e politico il teatro non lo ha mai abbandonato.

Prove sotto controllo

I festival sono la migliore occasione per conoscere il teatro che si fa in Iran e per incontrare artisti internazionali che lì arrivano da ogni dove. Non solo il Fajr ma anche il **Tehran International Puppet Theater**, l'**Isfahan International Theatre Festival for Children and Young**, il **Tehran Ritual Theatre Festival**, il **Marivan Street Theatre Festival**, il **Razavi International Theatre Festival**, il festival del teatro universitario e così via. Nonostante il contesto politico non sia dei più favorevoli, il rapporto fra arte e vita qui è percepito più forte che altrove.

Sulla scena del Fajr irrompono sempre gli umori, le paure e le attese degli iraniani.

Due ore prima che vada in scena il nostro spettacolo *La Passione delle Troiane*, strade e piazze sono surriscaldate dalle manifestazioni di protesta contro il regime proprio di fronte al City Theatre: ci sono i morti ammazzati in Enghelab, i giovani inseguiti con le motorette della polizia segreta, manganellati e derubati dei loro cellulari e pc. Anche nei teatri fan bella mostra i faccioni degli ayatollah e su di loro si riversano l'ira e la delusione dei tanti spettatori giovani che vengono a parlarci dopo lo spettacolo, al riparo dagli sguardi minacciosi della polizia segreta, anch'essa vestita di nero integrale.

In Iran le attività di spettacolo sono direttamente promosse dal Ministero della Cultura e della Guida Islamica attraverso il dipartimento delle arti drammatiche, molto gerarchizzato e con funzionari fedelissimi ai principi della religione islamica (divieto di danzare, se non in forma corale, divieto di toccarsi fra maschi e femmine, divieto per le donne di scoprirsi il capo, divieto di mostrare parti nude del corpo). Prima di andare in scena una commissione speciale assiste alle prove degli spettacoli e ne verifica l'aderenza a quei principi. Eppure contraddizioni emergono in questo intreccio perverso di cultura, politica e religione. Non mancano piccoli spazi di contrattazione e di dialogo che spesso rivelano l'imbarazzo dei commissari. Uno di loro ha seguito una prova e ben due repliche del nostro spettacolo *Giardini di plastica*, non sappiamo se attratto più dalla bellezza delle attrici che dal significato dello spettacolo. Contraddizioni che portano sempre di più gli artisti a utilizzare l'arma dell'ironia, del grottesco, della satira esercitata più o meno esplicitamente nei confronti dei potenti.

Il Fajr e il bazar segnalano fedelmente la temperatura dell'inquieto Iran, specchi fedeli di un popolo colto e generoso che sembra condannato a un destino tragico. Eppure sui monti Elbruz che scorgiamo da ogni angolo della città la neve bianca ci appare simbolo di un destino migliore che prima o poi arriverà. ★

In apertura, il City Theatre di Tehran.

G(L)OSSIP

Voi non la conoscete
ha gli occhi belli

di Fabrizio Sebastian Caleffi



Voi non la conoscete,/ha gli occhi belli./Chi? /Eulalia Torricelli da Forlì./Voi non la conoscete,/ha tre castelli./Chi?/Eulalia Torricelli da Forlì./Un castello per mangiare,/un castello per dormire,/un castello per amare,/per amare De Rossi Giosuè.

La Signora è la nostra prima guida straordinaria per questo viaggio d'istruzione (nonché percorso di formazione) nel teatro italiano del Novecento, tra le Due Guerre: la raggiungiamo a Forlì, dov'è tornata a vivere, nell'ala rimastale dell'ultimo dei suoi tre castelli, dopo la scomparsa dell'amato Giosuè, il suo D'Annunzio. La Torricelli ci porta subito a visitare un camerino, dove ci accoglie una Donna allo Specchio. La morettina a seno scoperto è Natalia Scarpa da Pellestrina, detta, per il suo scarso talento scenico, compensato dall'indubbia avvenenza, che la portò a frequentare con profitto alti gerarchi, magari bassotti, del Potere Nero e, pare, anche ad essere amante di un cardinale, "Cagnaccia di San Pietro". Natalia è fonte preziosissima per quest'inchiesta sul Sesso in Scena. È stata, infatti, tra le protagoniste di *Dopo l'orgia*, lavoro scritto appositamente da Giosuè De Rossi per l'unica rappresentazione strettamente privata andata in scena alla presenza di Sua Eccellenza il Cavalier Benito Mussolini, evento in grado di minimizzare, ridicolizzandolo (se mai ve ne fosse la necessità), qualunque successivo bunga bunga. Insomma, come deduciamo dalla rarissima foto di scena che la Scarpa ci offre in visione, insieme ai suoi ricordi, siamo davanti all'evidente gap tra il mondo teatral-letterario dei Sem Benelli e dei Pitigrilli (quest'ultimo invitato allo spettacolo, così come, oltre al Dux, Curzio Malaparte, Galeazzo di Cortelazzo, Assia Noris e via elencando, secondo la memoria di *San Pietro*, che sarà anche stata una cagnaccia, ma il fisico ce l'aveva imperiale) e quello tele-postcinematografico dei Tribuni della Plebe e delle dago-spiate. Del resto, tra un Grillo e un Pitigrilli il divario è incolmabile! Ringraziata con un sorso d'arzenite la cortesissima forlivese, passiamo ad altri indizi. Stagione 1959/60, memorabile Canzonissima su Rai1 con la Bedogni di piazzale Libia (Milano), in arte Delia Scala, che ballando e cantando come mai più nessuna mai, diretta da Falqui, su testi di Garinei e Giovannini, coreografie di Don Lurio, nella sigla fina-

le, uno scatenato *can can* dal ritornello allusivo, incorse in censura televisiva che impose di trasformare *can can* in un meno sulfureo *cin cin*, comunque *siglando* i prodromi della rivoluzione sessuale. Interessante e indicativo notare come contemporaneamente in via Rovello andavano in scena *La visita della vecchia signora* (regia Strehler di un copione di *sexual harrasment* filosofico...), la *Maria Brasca* e *Come nasce un soggetto cinematografico* di Cesare Zavattini. E, a proposito di cinema, è del Sessanta *L'avventura* di Antonioni, denunciato per oscenità e offesa al pudore dalla Procura di Milano che ordinò il "velatino" (l'oscuramento) di 5 scene incriminate. Veniamo ora al clima presente, per diversi motivi tendente al deprimente penitenziale. La censura non c'è (apparentemente) più, gagliardamente sostituita da autocensura, lapsus, gaffes, rimozioni e autopunizioni. Si fa oggi, si fa sera: andiamo a vedere una *Serata a Colono*. Andiamo a incontrare la Morante Elsa che ha debuttato con la sua riscrittura edipico-sofoclea 45 anni dopo la stesura, grazie a Cecchi e Martone. Ma c'è chi "grazie" non l'ha detto affatto, passando dal diritto di critica, indiscutibile, a discutibili arroganze burino-sessiste rozzamente giovaniliste. Non è il signore in questione un teatrante, bensì un insegnante (?) che risponde al nome di Christian e al cognome di Raimo. Ecco in sintesi il suo *consiglio* a ipotetici allievi allertati sul Venerdì di Repubblica: «Martone ha preso una cantonata grossa a considerare Morante una dea... Cecchi ha peccato di *hybris* facendo anche di sé un mostro sacro... all'apparire della suora virago incarnata da Angelica Ippolito l'unico pensiero salvifico è stato che tutto si trasformasse in un remake di una commedia *soft core* con Renzo Montagnani...», per concludere con il suggerimento bullista «ragazzi, in caso incappiate nella *Serata a Colono*, ricordatevi solo di togliere la suoneria a Ruzzle!». Bene, bene: siamo a questo punto.

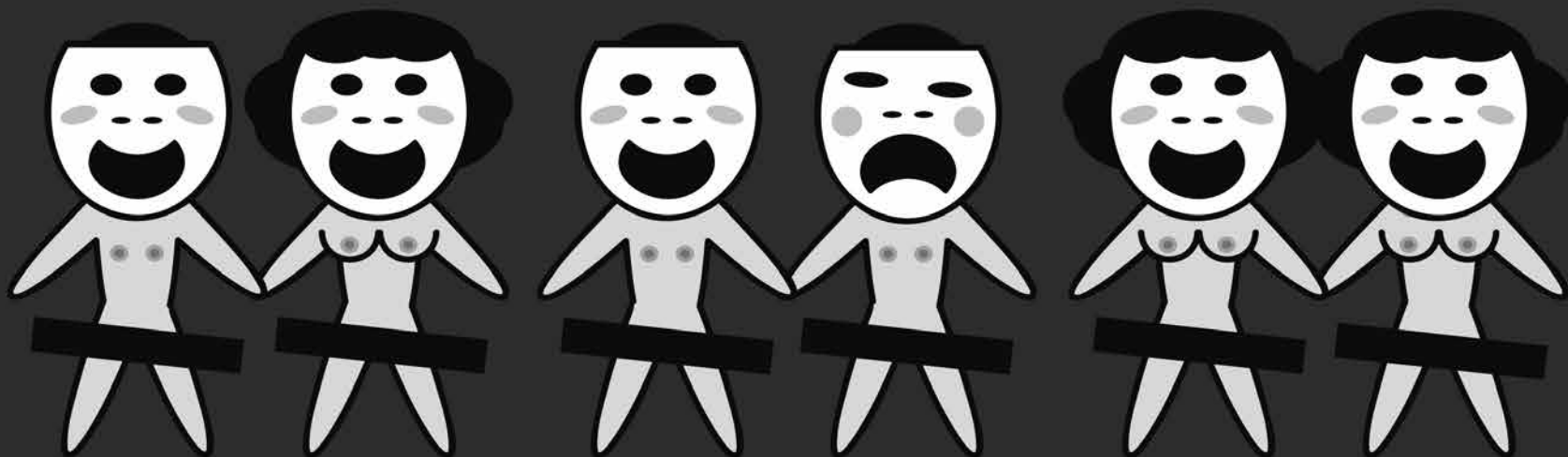
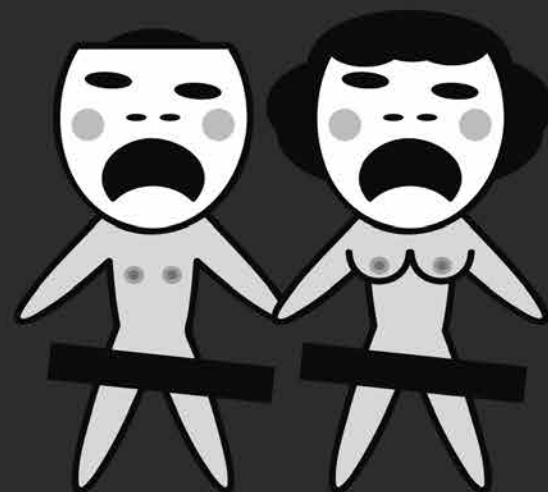
Punto a capo. Cecchi non ha bisogno di difensori d'ufficio (nella temporanea temperie clinica in cui mi trovo, voglio solo dire che ammiro l'impegno della sua recitazione bendata...) e il mondo sarà salvato dai ragazzini, non dai professorini! Sex, theatre and rock'n'roll!



DOSSIER Teatro & Sesso

a cura di Claudia Cannella e Diego Vincenti

Un sottile filo rosso si srotola lungo la storia dei palcoscenici, di volta in volta nascosto, sussurrato, esposto, inflazionato: il sesso. Ogni secolo a declinarlo secondo pruriti e ispirazioni, scandali e censure. Analisi di uno dei temi più caldi di sempre, cercando di definirne importanza e riflessi su artisti, critica e pubblico. Nessuno escluso. In un viaggio che muove dai riti dionisiaci per arrivare all'oggi, passando attraverso pantomime settecentesche e avanguardie di inizio Novecento. Insomma, tutto quello che volevate sapere sul sesso (a teatro) ma non avete mai osato chiedere.





Quando il sesso divenne *mainstream*

Nel 2001 debutta XXX. E la gente scopre il porno a teatro. Merito de La Fura dels Baus, dalla Catalogna al resto del mondo a colpi di scandali e provocazioni. Da qui comincia il nostro viaggio nelle alcove teatrali, con una chiacchierata hystrionica in compagnia di Alex Ollé, all'epoca insieme a Carlos Padrissa regista di quello che sarebbe diventato lo spettacolo più visto della Fura.

di Diego Vincenti

Chi faceva l'amore fra le poltrone. E chi allungava spudoratamente le mani sul palco. Mentre sopra le teste d'ognuno, i filmati *live* provenienti da Barcellona. Con le prestazioni poco cuore ma tanto amore di alcuni attori hard. È il porno, bellezza. O almeno una sua versione più o meno edulcorata, da palcoscenici teatrali. Ovvero: XXX. Quando La Fura dels Baus si mise in testa di portare in scena il marchese De Sade e accese le narcotizzate fantasie erotiche delle platee di mezzo mondo. Dal 2001 è divenuto lo spettacolo *furero* più visto in assoluto. E chi vuole intendere intenda. Che il sesso eccita teste e botteghini, non lo si scopre oggi. Ma bisogna dare atto alla Fura di non averci giocato più di tanto, concentrandosi successivamente su altre tematiche, altri clienti, le serate all'opera. Una di-

stanza che fa sorridere lo stesso Ollé, ormai più prossimo a Giuseppe Verdi che alla simulazione (o meno) d'orrette. Ma fa sempre star bene ripensare ai tempi andati, di quando si leggeva con una mano sola *La philosophie dans le boudoir*. Lo scandalo dietro l'angolo che, a distanza d'anni, diviene spunto per ripensare ai limiti del palco e alle sue potenziali. Sessuali e non. Che pare passata una vita.

Alex Ollé, ci racconti del suo XXX.

È stato uno spettacolo molto importante per noi, il secondo in cui abbiamo affrontato un teatro più legato alla parola, al testo. Dopo diversi lavori incentrati sul confronto, sull'azione, sulla tensione – aspetti che han sempre contraddistinto il linguaggio *furero* –, arriviamo prima a *Fausto* e poi a XXX, quando gli attori per la prima

volta scendono in platea. Un'iterazione diretta col pubblico, cosa non così abituale in un teatro, più facile in uno spazio non convenzionale. E credo che trovammo il giusto confine, un po' più in là sarebbe stato pornografico.

Non si faceva sesso sul palco?

No, assolutamente. Il casting comunque non fu facile, cercammo per mesi gli attori e le attrici protagonisti, perché tutte le scene rimangono molto forti. Abbiamo lavorato con veri attori porno solo per fare le immagini video, gli interpreti sul palco erano attori normali.

Problemi con la censura?

Pensi che sono da poco tornato da Sydney dove per un mese e mezzo abbiamo fatto *Un ballo in maschera* di Verdi. E alcuni giornalisti mi han-

no sottolineato come fossi stato lì in precedenza con XXX e di come il cambiamento apparisse piuttosto radicale.... Ed è stata proprio l'Australia l'unico paese che ha censurato le immagini dello spettacolo. Nessun'altro. Ma immagino che dove avremmo potuto avere dei problemi non ci hanno preso, come negli Stati Uniti o in Giappone.

Non esattamente il primo paese che viene in mente per una censura.

Infatti. Anche noi prima di cominciare a lavorare temevamo di più altri posti, come la stessa Spagna, che poi invece abbiamo scoperto essere il paese con forse il pubblico più liberale. Una bella sorpresa anche Londra, dove rimanemmo un mese al Riverside Studio, il teatro pieno ogni sera. La nostra fortuna fu che il primo giorno in mezzo al pubblico c'erano alcuni con dei cartelli con scritto «questa è pornografia sovvenzionata». Per noi è stato perfetto, il giorno dopo i giornali non parlavano d'altro, anche quelli più conservatori. E così al nostro consueto pubblico si aggiunsero spettatori a cui eravamo meno abituati. Forse pensavano di andare in una specie di sexy shop.

E il pubblico italiano?

Un po' come lo spagnolo, mediterraneo, molto espansivo, caldo. Ma c'è una grande differenza fra il nord e il sud. A Milano siete più europei degli europei, roba che neanche a Vienna o Francoforte. Basta andare a bere un caffè per rendersene conto.

In ogni caso fu un successo.

Pensi che è stato lo spettacolo della Fura con il maggior numero di repliche. Vuol dire che il sesso vende molto molto bene. Le statistiche dicono che è l'argomento più cercato anche in internet.

La critica?

La maggioranza dei critici credo non abbiano compreso la proposta, hanno guardato il dito e non la luna. Eravamo molto aperti, cercavamo una reazione, anche una riflessione. Tecnologicamente poi era all'avanguardia. Gli attori porno li proiettavamo mentre lavoravano in diretta da Barcellona. E le persone a inizio spettacolo con il proprio cellulare potevano mandare messaggi che passavano poi sullo schermo. Ora può essere semplice, ma all'epoca era piuttosto avanti.

Il sesso fa botteghino?

Sì, ma noi ovviamente non lo facemmo per questo. Era la prima volta che affrontavamo così il tema. Certo, i nostri spettacoli avevano spesso

una fisicità molto forte, un incrocio fra sensualità, violenza e aggressività. Ma quella è stata la prima volta che ci siamo concentrati precisamente sul sesso. Ci sembrava che potesse essere un tema per arrivare a un'interazione ancora più diretta con lo spettatore, un passo ulteriore nel nostro linguaggio. Ed è stato così. Perché con il sesso si spezza l'armatura delle persone. L'immagine forte permetteva in qualche modo di rendere il pubblico più vulnerabile. Non cercammo una riflessione intellettuale, cerebrale. Solo andare dritti alla pancia per osservare le reazioni. E non ha idea di quanti ragazzi dopo lo spettacolo ci ringraziavano dicendo che avevamo aperto loro una porta.

Addirittura.

Sì ed è stata una cosa generalizzata. Siamo tutti piuttosto convenzionali nei confronti del sesso. La monotonia è sempre in agguato mentre quello che andava in scena era il piacere del gioco, della novità e della scoperta. C'è una frase di Sade in *La philosophie dans le boudoir* che dice «L'immaginazione è il pungiglione del piacere». Ed è vero. Il sesso è una cosa primitiva, sta in tutti noi.

Non mancheranno certo aneddoti imbarazzanti...

Ce ne sono un'infinità. Gente che quando gli proponevamo di andare sul palco, ci dava dentro con l'attrice pensando che fosse permesso, che stessimo cercando questo. Era incredibile. È successo perfino che in seguito alle provocazioni che facevamo in mezzo alla platea, due hanno finito per fare l'amore. E non sa quante volte invece abbiamo visto persone che si toccavano. Si vede che c'è proprio la necessità di esteriorizzare tutto quello che ci si tiene dentro. Per molti credo sia stato uno spettacolo terapeutico.

Ma il sesso possiede ancora una carica trasgressiva?

Credo di sì. Anche se siamo abituati a tantissime cose grazie a internet, credo che il *live*, il palcoscenico rimanga un'altra cosa. Poi personalmente mi piace l'aspetto più sordido della società, il mondo sotterraneo, il lato oscuro che incontri spesso viaggiando. E ogni tanto ti imbatti in cose incredibili. Ma quello che è importante credo sia non avere paura di parlarne, uscire dalla monotonia. In questo momento trovo che sia vissuto in maniera molto individualista. Mi pare che in questo senso tornare un po' agli anni Sessanta non farebbe male, a quel senso di liberazione. Di fron-

te allo scoramento di questi anni, la cosa migliore forse è davvero fare l'amore, ci si rilassa pure....

All'epoca il corpo si univa anche a un discorso politico.

Evidentemente. Anche perché il sesso è una forma di potere. Gli stessi politici lo utilizzano tantissimo come forma di repressione. E non solo nei confronti dell'omosessualità.

Può essere una chiave per rileggere i classici o da portare all'opera?

Il sesso è parte della vita, come mangiare, andare in bagno. E lo ritrovi in tutto, anche all'opera. Mi viene in mente il *Mahagonny* di Brecht che abbiamo fatto al Teatro Real. La coreografia era composta da cinquanta donne che facevano tutte insieme un movimento sessuale a ritmo della musica, era fantastica. Non era gratuito, non si vedeva nulla, era solo molto sensuale. O *Le Grand Macabre* di Ligeti, che abbiamo portato anche a Roma. Dove tutti i cantanti passano attraverso il corpo di una bambola gigantesca alta venti metri, dai grandi seni.

Quali altri autori hot porterebbe in scena?

Mi vengono in mente Bukowski e alcuni altri grandi autori francesi che leggemmo all'epoca per documentarci. Ma credo che Sade abbia un simbolismo e una forza unici nella sua proposta letteraria. Ti porta al limite, quello che abbiamo cercato di fare anche noi col pubblico. E in quel momento sei obbligato a prendere una posizione, finendo per assurdo per scoprire che Sade può perfino essere moralista. L'estremo infatti ti può spingere a una reazione uguale e contraria. Quello che La Fura ha sempre cercato di fare in tutti questi anni: partire da un'azione per arrivare a una reazione, cercare la parte più viscerale e decerebrale, il mondo sensoriale. Un aspetto importantissimo negli anni Ottanta e Novanta, quando si lavorava tutti con un gusto molto visuale. Poi improvvisamente si è passati alla parola, al grido. Oggi non lo so, è tutto così confuso. Ma credo che sia il momento giusto per farsi nuovamente compromettere a teatro, per tornare a fare un XXX. C'è bisogno di muovere qualcosa, la gente, prima di tutto, uscita male dalla società del benessere.

Insomma, dobbiamo attenderci il sequel...

Ben venga. ★

In apertura, una scena di XXX, della Fura dels Baus.

Due millenni di magnifica ossessione

“Scuola di trasgressione” agli occhi della censura elisabettiana, il teatro ha attraversato i millenni cercando di gestire l'unico chiodo fisso che non l'ha mai abbandonato: il sesso. Di volta in volta declinato in metafore, lirismi, perifrasi e quant'altro, per aggirare censure e consuetudini sociali. A parte qualche orgetta settecentesca, un corpo poco vissuto ma molto discusso. Arriverà poi il Novecento a riequilibrare le cose.

di Giuseppe Liotta

Luogo, per eccellenza, della visione e dell'ascolto, dove le persone e le cose esistono solo per essere mostrate e udite, il teatro, fin dall'antichità classica nasconde allo sguardo del pubblico quanto di orribile e osceno la rappresentazione potrebbe fare vedere, delegando a un personaggio, per lo più estraneo alle vicende, il racconto di quei fatti, di quelle lascive azioni: l'invisibile prende il sopravvento sulla verità scenica determinandone la sua stessa sostanza (tragica, drammatica, “di commedia”) e lo svolgimento. Tutto, cioè, viene affidato non più alla tangibilità “del vedere”, ma all'ambiguità, all'evanescenza della parola sentita, pronunciata, che apre a uno spazio della fantasia, dell'immaginario, della irrealtà molto più potente di quello stesso visibile momento. Ed è proprio in questo ambito metaforico, simbolico dominio di ogni istanza del desiderio, che si consuma l'atto *voyeuristico*, segreto, dello spetta-

tore, il lato erotico dello spettacolo. Almeno da Euripide a tutto l'Ottocento. È nel testo, attraverso il gioco delle parole, la trappola dei discorsi, delle sospensioni di senso, del non-detto, degli slittamenti di situazione e dei vari contesti in cui esse si muovono che l'erotismo e il sesso si esaltano e si nobilitano, sanciscono il loro diritto a un'esistenza soprattutto “verbale”.

Da questo punto di vista non c'è testo drammatico a noi pervenuto che non abbia al suo interno una parola, una frase, anche un rigo appena, in cui il sentimento amoroso, la sessualità – che nelle commedie di Aristofane, e soprattutto in Plauto raggiunge momenti di autentica pornografia – non diventino il motore principale dell'azione, anche se dobbiamo lamentare la perdita pressoché completa di quel “dramma satiresco” che concludeva la trilogia classica, e che era sostanzialmente una farsa oscena. Ma dietro i casi di Medea ci sono letti disfatti



ti dai piaceri dei corpi, o candide lenzuola per prossimi imenei; chiusa nelle sue stanze, Fedra vagheggia incontri carnali con Ippolito, figlio di Teseo, suo secondo sposo; la stessa Antigone, prima di morire nella grotta in cui è stata rinchiusa si congiunge con Emone, il suo fidanzato, figlio di quel re che la vuole morta. Per non dire del sesso sfrenato che teneva uniti Clitennestra ed Egisto dopo la partenza di Agamennone per la guerra di Troia, che spinge i due amanti ad assassinare il re di Micene e a governare per altri sette anni sull'isola fino all'arrivo di Oreste, il vendicatore, che li ucciderà entrambi. Complotti in famiglia che svelano la spinta sessuale di quelle azioni delittuose, che ritroviamo poi nell'*Amleto* di Shakespeare, e nell'ibseniano *Spettri*.

I classici greci e l'irrazionale

Ma è nel più sconvolgente testo della tragedia greca, *Baccanti* di Euripide, crocevia di inesauribili problematiche storiche, teatrali e filosofiche, che irrompe, alla fine del V secolo, in quella società ateniese che aveva vissuto gli splendori dell'età di Pericle, il tema dell'irrazionale, il crollo dell'Atene apollinea e l'affermarsi di un nuovo dio, Dioniso, che induce il glorioso re di Tebe, Penteo, a travestirsi da donna e ad andare a vedere sul monte Citerone di persona quei riti dissoluti praticati sotto il segno di Afrodite, la cui vista avrebbe pagato "a peso d'oro". Ma non sarà una "erotica visione" quella che attende lo sventurato re, bensì il suo rovescio sessuale "grottesco": infilzato dallo stesso albero su cui era salito per guardare, viene fatto a pezzi dalle Menadi infuriate, mentre la madre conficca la testa del figlio nella punta di un tirso. Se la tragedia greca nasce dal colpevole incesto di un figlio con sua madre, si conclude con la mancata unione di Agave col figlio Penteo offerta nel suo risvolto parodistico, mostruoso.

Nel passaggio dall'universo tragico a quello più scopertamente "comico", con la rovinosa caduta degli dei dell'Olimpo e degli eroi eponimi dall'immaginario classico greco (e poi romano), il sesso diventa il tramite estremo nella ricerca di un nuovo rapporto fra natura e cultura. Un epocale ribaltamento di passioni, di gusti, di valori trova nel discorso comico la dimensione più vera di quella discesa dal mondo celeste a quello terrestre e in una sessualità volutamente mostrata, quasi esibita, una modalità espressiva incisiva e acuta che, accompagnata a una forte satira politica e di costume, investe l'intera società, mentre dal punto di vista del teatro cambia completamente le regole del gioco scenico. Il mondo quotidiano, con tutte le sue miserie e domestiche utopie, in aggiunta allo svilimento dei sentimenti, al disvalore raggiunto dalle eroi-

che virtù di un tempo, alimentano la drammaturgia prima delle commedie di Aristofane e Menandro, poi di Plauto e Terenzio. Quasi in ciascuna delle loro opere esplose la metafora sessuale legata ai "doppi sensi" della "situazione" e della parola pronunciata («Strepsiade: ...Il giorno che la sposo, una volta a letto, io la puzza di vino, fichi secchi, lana, da scialare; lei invece lusso, profumi, sete orientali, baci da fottere. Che libidine sfrenata: una vera troia! Vi assicuro, non un minuto ferma: una macchina, sempre a spatolare! Io a cercare di reggere, con la scusa del mantello: Sbatti troppo – dicevo – moglie mia!», *Le Nuvole*, trad. di Benedetto Marzullo).

Spesso con chiari riferimenti omosessuali che, tuttavia, non sembrano contenere nulla di particolarmente "scandaloso" o "deviato" rispetto a una morale altra: come se i rapporti sessuali appartenessero alla stessa sfera erotica. È un tipo di comicità "oscena" che non nasce dall'infrazione delle regole, o da una contrapposizione al comune senso del pudore, né da una satira dei costumi sociali, ma dalla loro "messa in pubblico", non per denunciarli, ma come condivisione collettiva di piaceri nascosti. Pochi sottintesi in un gioco erotico assolutamente scoperto. (*Acarnesi*, «Diceopoli, al braccio di due ballerine: Che tette dure come cotogne. Baciatiemi languidamente tesorini miei dentro la bocca con tutta la lingua [...]. Voglio andare a letto anch'io. Se non fotto scoppio, non ci vedo più dalla voglia»). Ancora Aristofane in *Ecclesiazuse*, sempre per la traduzione di Benedetto Marzullo: «Giovanotto: Oh potessi accanto alla giovane dormire e non dovere prima sbattere una rincagnita o troppo vecchia: che debba ridursi a tanto un uomo libero? [...]. Io voglio col tuo pancino sfrenarmi stringendoti le chiappe».

L'ironia e lo sberleffo di Aristofane ai potenti del suo tempo trova, dunque, nel traslato sessuale un irriverente controcanto verbale che prelude alla farsa plautina, mentre Menandro (*Donna di Samo*, *Dyskolos*, *Tosata*), che lo segue di qualche decennio, fissa quelle trame e situazioni rocambolesche che faranno la fortuna di tante commedie dei secoli a venire dove l'eros diventa un potente mediatore nell'abbattere la disparità dei ruoli sociali dei personaggi in scena e un impulso fondamentale allo sviluppo delle vicende rappresentate.

Sospetti, intrighi, imbrogli, equivoci costanti sono gli ingredienti fondamentali di una "macchina del piacere" che ha come suo unico scopo il riso e lo smascheramento di quelle pulsioni umane e strafottenti che fanno parte della vita quotidiana vera e che appaiono come l'esatto contrario di quel sentimento amoroso che è alla loro radice.

Dalla "schiettezza" romana al nudo medievale

Attingendo direttamente al repertorio della commedia classica, **Plauto** mette ordine in quel mucchio di intrecci non soltanto amorosi ereditati dal mondo greco "traducendoli" per un pubblico romano sicuramente meno raffinato di quello ateniese, ma che soprattutto quegli dei ed eroi ha già da tempo smitizzato e che possono essere drammaturgicamente rappresentati liberamente, al limite dello sberleffo e della caricatura. Inventa parole inusitate, nuovi ruoli e personaggi presi dalla strada, la metafora sessuale diventa chiaramente esplicita e si manifesta verbalmente (*Aulularia*, Congrio rivolto ad Antrace: «Quanto è carina e riservata questa prostituta. Se qualcuno volesse, non ti dispiacerebbe, vero, che qualcuno ti aprisse in due dal di dietro»), disegna simmetrie sceniche perfette che hanno, come contenuto e strategia compositiva, trame amorose fatte di corna e di sesso che affascinarono Shakespeare e influenzarono perfino Feydeau. I suoi personaggi hanno un linguaggio semplice e inequivocabile (*Menecmi*, «Menecmo: Ho mangiato, bevuto e giaciuto a tavola accanto a una meretrice»), che, guarda caso, si chiama Erotium.

Definito da Giulio Cesare un «Menandro a metà», **Terenzio** continua questa invenzione della commedia nuova fatta di stratagemmi e inganni rielaborandone e accentuandone gli elementi più popolari e appariscenti, attraverso intrecci complicati, relazioni segrete, scambi di persona. Come in *Eunuchus*, dove troviamo alla fine

del terzo atto il racconto che Cherea, scambiati i suoi vestiti con quelli dell'Eunuco, fa ad Antifone dello stupro della ragazza di cui è innamorato, come se fosse la cosa più normale del mondo («Cherea: Intanto la ragazza si addormenta. Io la sbircio di sottocchi, così [imita il gesto], da dietro il ventaglio; e intanto mi guardo anche attorno, per controllare che tutto sia tranquillo. Tutto in ordine! Allora, metto il catenaccio alla porta...; Antifone: E dopo?; Cherea: Come *e dopo?* Sei così scemo da non immaginarlo?; Antifone: Già. È vero; Cherea: Dovevo buttare via un'occasione così favorevole, così irripetibile, così desiderata, così insperata? Sarei stato d'avvero quell'evirato che fingevo di essere!», trad. di Giuseppe Zanetto). Ma la violenza sessuale sulle donne è un atto ricorrente nella commedia "classica", la novità che introduce Terenzio è la costruzione di un'atmosfera erotizzante, di forte sensualità.

Insospettatamente è proprio nei riti che precedono e seguono le feste della Pasqua medievale che assistiamo a una spericolata e sfrontata ostentazione di "persone sessuali" all'interno dello spazio sacro, dove il piacere carnale dei sensi sconfinava in una liturgia del sacrificio di sé di forte impatto emotivo e teatrale. In varie **Rappresentazioni sacre** e in tante **Laudi drammatiche**, gli elementi pagani hanno il sopravvento su quelli strettamente religiosi, dove le parole, il gesto, il movimento dei corpi emanano una mistica sensualità, una verità che non mira solo alle cose terrene ma, attraverso queste, cerca di giungere fino a Dio. Preoccupati dal diffondersi di pratiche sessuali sempre più libere, la Chiesa e i suoi rappresentanti in terra, nel Medioevo, emanarono leggi sempre più restrittive che proibivano i rapporti omosessuali, l'aborto, la bisessualità, il divorzio: tutti quei motivi che si ritrovavano nella commedia latina e greca. Da sottolineare è anche che nell'Alto Medioevo la nudità pubblica era accettata dalla società del tempo e quindi non trovava nel momento particolare dello spettacolo una ragione di scandalo o di lussuria; mentre venivano affermati i nuovi valori della verginità della donna, dell'astinenza, del celibato e della castità che diventeranno i nuovi temi da usare in chiave "comica" rovesciata nella Commedia Rinascimentale del '500. Ma gli spazi di Eros non possono essere quelli dei sagrati delle chiese, delle piazze, delle stesse campagne in cui giravano i commedianti sui carri con le loro storie di demoni, streghe, e le misteriose concupiscenze in boschi erotizzati. A Eros non si addice il luogo all'aperto ma la scena "al chiuso": dentro un teatro, o nella sala di un castello. I nuovi spazi in cui si tratta e si consuma l'eros sono quelli della poesia, della letteratura, del teatro che investono su nuove pratiche, metafore e simbologie sessuali.



Seduzioni rinascimentali

Alla licenziosità delle novelle e dei racconti, il teatro impone una tecnica di scrittura drammaturgica assolutamente inedita su cui si fonda tutta la commedia futura e che è legata all'idea della "seduzione". Il fine dell'amore è il raggiungimento (intralciato nel suo cammino da una serie di ostacoli imprevedibili) dell'amore stesso: da qui, una serie di strategie seduttive che diventano la struttura stessa della commedia che, pur mantenendone l'oggetto, lo allontanano da qualsiasi intendimento o scopo erotico. In questo contesto, **Pietro Aretino**, **Niccolò Machiavelli**, **Ludovico Ariosto** infrangono questo specchio cortese della natura umana e riportano la rappresentazione alle licenziosità della scena antica. Astuzie, trame diaboliche, parole "oscene" dette in quell'unico senso riconosciuto dal pubblico, come nella *Mandragola* di Machiavelli («Callimaco: ...ed avendo ella, oltre alle vere ragioni, gustato che differenza è dalla giacitura mia a quella di Nicia...»), dove la parola "giacitura" sta proprio a indicare la maniera di giacere carnalmente; travestimenti e scambi di persona, camere tenute al buio per fingere di non riconoscere, o non farsi riconoscere dall'occasionale compagno di letto, tutto per una notte di sesso («Lucrezia: ...quello che 'l mio marito ha voluto per una sera, voglio ch'egli abbia per sempre»); senza risparmiarsi la frase a "doppio senso" immediato, finanche scurrile, come nella *Calandria* di **Bernardo Dovizi da Bibbiena** («Fessenio: E spesso anche avviene che, per inavvertenza, o per malizia, l'uno piglia il membro dell'altro e sel mette ove più gli piace; e talvolta non gli torna bene, perché toglie un membro più grosso che non gli bisogna...»); nel linguaggio volgare e popolare del servo Fessenio l'uomo è "il castron", la donna "la troia" che lui si è preso il compito "di congiungere".

Ma il gioco dell'equivoco, del doppio senso non riguarda soltanto le parole ma anche un'intera situazione comica, come accade nel caso della scena quarta della *Moscheta* di **Ruzante** in cui l'espressione gergale di "bardare" una mula simboleggia l'atto sessuale: («Tonin: ...ma bisogna che tu mi lasci ficcare un chiodo nella bardella [...]. Non trovo il buco del gancio della cinghia.... Ruzante: Non parlo della mula, parlo di mia moglie. È qui da voi?. Betia: Sì che ci sono, Sì che ci sono»). Mentre senza trucchi e senza inganni l'Anonimo autore della *Venexiana* ci offre nella scena terza del terzo atto l'esempio di una situazione erotica "a vista" («Angela: Vieni qua che ti voglio aiutare. Julio: Vostra Signoria si svesta, che io aiuterò lei. Angela: Accomodati qua. Ancora un poco avanti [...]. Julio: Io venni libero a Vostra Signoria, ora son legato più che malfattore: vostro prigioniero di queste mammelline dolci. Angela: Ah, ghiottoncello, tu le baci, sì? Guarda di non spremerele, che strilleranno. Julio: Questa pomellina la voglio per me;



l'altra sia la vostra. Angela: Ah! Ah! Tu mi squassi il cuore. Lasciami, che adesso, ti voglio mordere io»). Invece, una cospicua serie di simbologie e similitudini sessuali sono disseminate nel *Candelaio* di **Giordano Bruno** («Bonifacio: Io gioco con mia moglie questa notte di qualche cosa, che farò più di quattro poste. Insegnatemi, di grazia, qualche droga o pozione, perché mi mantenga dritto sul destriero»).

Solo maschi e fanciulli

È noto che sulla scena elisabettiana le figure femminili non venivano interpretate da donne ma da fanciulli che si mostravano in pubblico vestiti da giovinette, e spesso le commedie proponevano ragazze che si travestivano da maschi, cosicché il "gioco dei travestimenti" diventava il contenuto stesso di una recita che aveva delegato al sesso maschile tutti i ruoli – tragici, drammatici, di commedia – degli innamorati che quindi dovevano contenere già nel testo il massimo di attrattiva e tensione erotica possibile, ma non tanto per via di doppi sensi e allusioni varie, quanto invece nel fare poggiare tutto sull'ambiguità della parola e l'"estensione" verbale, perfino onomatopeica, del suo significato originario. Nelle tragedie di **Shakespeare** la passione amorosa trova il suo compimento nella morte: l'atto sessuale desiderato, consumato, allontanato, respinto è proprio ciò che rende significativa tutto ciò che è accaduto, o sta accadendo in scena; nelle commedie, la sessualità è un sentimento "più potente dell'amicizia", ciò che René Girard a proposito delle opere di Shakespeare chiama «desiderio mimetico»: cioè desiderare ciò che un altro desidera, e fare di tutto per conquistarlo. Ed è soprattutto nei *Poemeti* che l'erotismo del Bardo si manifesta in maniera più esplicita; Robertson definisce *Venere e Adone* «una raffinata speculazione sulla sessualità femminile», mentre *Lucrezia* tratta il tema dello stupro subito dalla moglie di Collatino a opera di Tarquinio, generale romano («Stanotte ti godrò, dice, Lucrezia. Se mi resisti userò la forza, e ti distruggerò sopra il tuo letto», vv. 512-514). Un amore incestuoso è quello che lega Anna-



bella («Amami, oppure uccidimi, fratello») a Giovanni in *Peccato che sia una squaldrina* di **John Ford**, smascherati nel corso di un banchetto e fatti giustiziare; mentre la trama ordita dal diabolico Vasquez cerca di ottenere, oltre alla vendetta, un'ambita ricompensa sessuale da parte di Ippolita («Vasquez: Sono per sempre vostro. Ippolita: Come io sarò tua, a dispetto di ogni onta»). Alla fine del '500 nella vita del teatro dell'Inghilterra puritana si abbatte la censura, con la richiesta agli attori da parte della massima autorità preposta al controllo preventivo dei testi, il Master of the Revels, dei testi teatrali così che si «possa analizzare il contenuto delle loro commedie e tragedie, e possa cancellare quelle parti e quegli argomenti che troverà indecenti e inadatti ad essere trattati nei drammi...», e se non si atterrano alle loro delibere «non solo saranno severamente puniti, ma anche privati per sempre dell'esercizio della loro professione». Fino ad arrivare a definire il teatro «scuola di trasgressione», «bordello di lussuria»: anatemi di provenienza religiosa che miravano a proteggere il pubblico popolare da gesti osceni, discorsi lascivi, baci e abbracci peccaminosi. Insomma, tutto l'armamentario lessicale più estremo, retrivo e generalizzato veniva rovesciato sugli spettacoli decretando simbolicamente la fine, intorno alla metà del 1600, della grande stagione del teatro elisabettiano.

L'arte del far intendere

Roberto Tessari nel suo illuminante saggio *Tra dominio della ragione e impero dei sensi* (*L'impero dei sensi* da Euripi-

de a Oshima a cura di Roberto Alonge), ci informa dei costumi sessuali nel teatro del Settecento, dei «teatri privati» appartenuti ai nobili del tempo e alle «opere alquanto licenziose» che vi venivano rappresentate, delle performance sceniche, vere e proprie orge chiamate **Feste di Adamo** in cui giovani di entrambi i sessi si esibivano nudi in una sorta di *Paradise Now* domestico, a fini scopertamente pornografici. Nei testi teatrali, invece, il sesso viveva nascosto dalla magnificenza dei versi. Una specie di erotismo della mente velato, reso più acceso e penetrante dalla follia del desiderio. Il caso della *Phèdre* di **Racine**, nella sua retorica drammaturgica e stilistica tutta concentrata nello spazio dell'attesa (R. Barthes), rimane un modello di scrittura sublime e insuperato del dire senza nominare: una rete di sguardi descrive e lascia in sospeso il colpevole adulterio («Phèdre: Je verrai le témoin de ma flamme adultère/Observer de quel front j'ose aborder son Père»). Mentre l'insospettabile **Voltaire** riempie i suoi testi teatrali di un linguaggio parodico fatto di impliciti richiami erotici, come accade nell'irriverente poema eroicomico dedicato alla Vergine di Lorena *La Pucelle d'Orléans*, di cui proponiamo l'inequivocabile incipit nella traduzione di Vincenzo Monti: «Io non son fatto per cantare i Santi; fioco ho il limbello ed anche un poi' profano; ma pur Giovanna canterò che tanti prodigi fe' colla virginea mano». Per **Marivaux** il discorso teatrale amoroso viene esplicitato soprattutto in incontri sempre più ravvicinati col gentil sesso: il gioco dell'intreccio e dei complotti per rimuovere, anche da un punto di vista psicologico, quei lacci che tendono a mantenere le relazioni di coppia inoffensive, e a restituire loro il giusto grado di pericolosità.

Le parole separate dalle intenzioni e dai comportamenti è il sottile spazio drammaturgico in cui si situa l'erotismo nel teatro di **Molière**: una «metafora ossessiva» che si impossessa dei personaggi, che invade le situazioni sceniche per diventarne la formidabile trama implicita alla quale ogni storia conduce. *Don Giovanni*, *Tartufo*, *La scuola delle mogli*, *Il misantropo*, *Anfitrione* sono commedie in cui il sesso c'è già stato, o si conta che accadrà, è una conquista o un fine ma dove non c'è niente di osceno o di scandaloso: anzi ha perfino un suo intrinseco valore pedagogico. Ma dove le parole sono sempre un eccesso, uno spreco per fare ridere, raggiungere quell'effetto di comicità permanente che ogni «oscenità» riesce a coprire, a nascondere sotto un tavolo, dentro un letto, fuori dalla scena. Come nei film di Woody Allen, nel teatro di **Goldoni** amore e sesso sono sinonimi, così è la vita, così è ciò che accade sulle tavole di un palcoscenico: la commedia goldoniana non altera le relazioni e i comportamenti amorosi fra i personaggi, li riproduce con discrezione, ne sottolinea le contiguità con la società del

suo tempo stando dentro le regole senza sfidarle o trasgredirle, assecondandone la giusta e buona sorte. Putte onorate, locandiere, serve amorose, innamorati puntigliosi e saccenti, sono figli di un universo drammatico in cui l'autore ha voluto destinare ogni benefica e pubblica virtù, riservandosi nella vita reale quelle audacie e passioni tenute lontane dalla scena.

Aspettando il Novecento

Nella letteratura teatrale romantica amore e morte, fantasia erotiche e deliri poetici si mescolano in un insieme disordinato di generi e di poetiche che nel loro farsi e disfarsi percorrono tutto l'Ottocento, restituendoci un'immagine disomogenea e frammentata di un erotismo languoroso, carnale, di cervello e di cuore, allegro e sadico, divertente e crudele, che gioca col destino delle sue eroine dalla fine tragica, o lieta quando dal dramma ci spostiamo sulla commedia. Una sessualità sublimata trova nelle parole di Marguerite, la signora delle camelie, il luogo privilegiato per esprimersi e, nel letto di morte, regalandogli un medaglione col ritratto «del tempo in cui ero bella», lanciare al povero Armand ambigue premonizioni («Marguerite: L'avevo fatto fare per te... conservalo: ti aiuterà a ricordare»). Di minacce, oscuri sottintesi, sadiche morbosità e masochismi irrefrenabili, in cui ogni cosa è legata a doppio filo è pieno il teatro borghese di fine '800 che ha trovato, in seguito, sulla scena novecentesca, la possibilità e la maniera di mostrare, mettere in luce, quell'invisibile "fra le righe" dei dialoghi di cui le parole erano il perfetto tramite, il percorso mimetico evidente e ineludibile. Il sesso fa parte della vita, e diventa uno strumento potentissimo di potere e sopraffazione. Così è per Julie e Jean, per Hedda Gabler, Laura e il suo Capitano, la scandalosa Lulu, e le "dolci fanciulle" di Schnitzler, eroticamente generose e impertinenti. Con Feydeau, Strindberg, Ibsen e Wedekind non si chiude soltanto un secolo, ma si aprono le porte a una nuova epoca teatrale in cui la sessualità non è più un contenuto o un ingrediente del dramma, ma la sua stessa anima, la sua natura più intima e segreta che va esplorata ed espressa inequivocabilmente, senza alibi o sotterfugi di sorta, e con la quale, in definitiva, bisogna fare continuamente i conti perché è sempre Eros, come affermava Euripide, a istruire il poeta, a ispirarlo, mentre all'autore rimane il compito di affermarne la vitale, irresistibile attrazione e bellezza. ★

In apertura, una scena della *Venexiana*, regia di Giancarlo Cobelli; a pagina 28, *Sogno di una notte di mezza estate*, di Shakespeare, regia di Luca Ronconi (foto: Marcello Norberth); a pagina 29 Nancy Brilli in *La locandiera*, di Goldoni, regia di Giuseppe Marini (foto: Federico Riva); nella pagina precedente, *Lulu*, di Wedekind, regia di Stefan Braunschweig (foto: Elisabeth Carecchio).

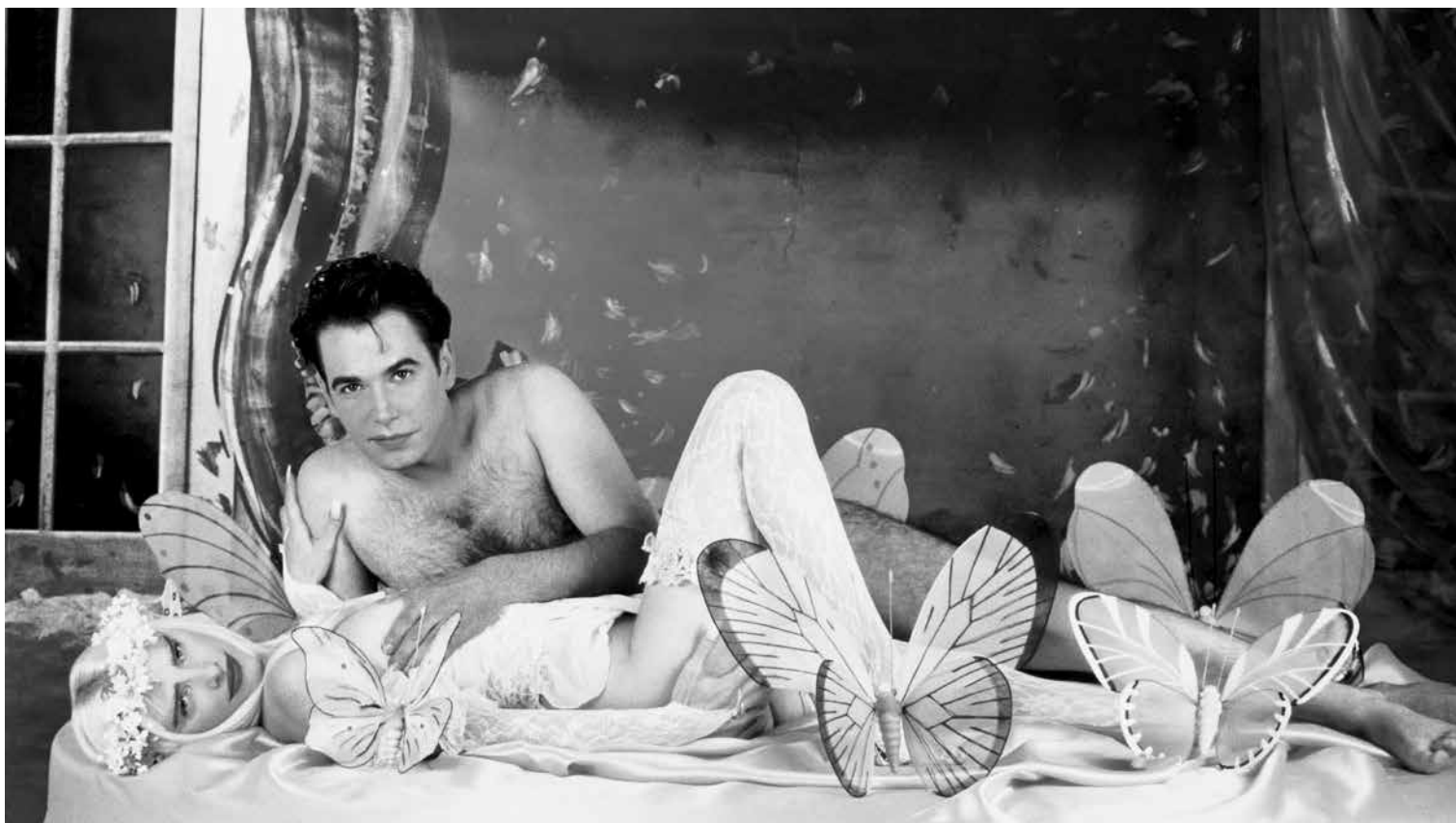
Per saperne di più

- AA.VV., *Sex Machine. L'immaginario erotico nella musica del nostro tempo*, Milano, Auditorium, 2011.
- Samuel D. Abel, *Opera in the Flesh. Sexuality in Operatic Performance*, Boulder, Oxford, Westview Press, 1996.
- Fabio Acca (a cura di), *Performing Pop*, in *Prove di Drammaturgia*, settembre 2011, Auditorium, 2011.
- Roberto Alonge (a cura di), *L'impero dei sensi. Da Euripide a Oshima*, Bari, Edizioni di Pagina, 2009.
- Julian Beck, *La vita del teatro*, Torino, Einaudi, 1975.
- Walter Benjamin, *Burattini, streghe e briganti. Illuminismo per ragazzi (1929-1932)*, il melangolo, 1993.
- Attilio Brilli, *Dalla satira alla caricatura. Storia, tecniche e ideologie della rappresentazione*, Bari, Edizioni Dedalo, 1985.
- Claude Calame, *I greci e l'eros. Simboli, pratiche e luoghi*, Bari, Laterza, 1992.
- Stefania Chinzari e Paolo Ruffini, *Nuova scena italiana*, Roma, Castelvecchi, 2000.
- Fabriano Fabbri, *Sesso arte rock'n'roll*, Bologna, Atlante, 2006.
- Jan Fabre, *Arti & insetti & teatri*, a cura di Germano Celant, Milano, Costa & Nolan, 1996.
- Dario Fo, *Le commedie di Dario Fo*, voll. II-V-VIII, Torino, Einaudi, 1974-1989.
- Michel Foucault, *Storia della sessualità*, Milano, Feltrinelli, 1994.
- Emil Hrvatin, *Ripetizione, Follia, Disciplina*, Torino, Infinito Ldt edizioni, 2001.
- Andrea Jelardi, Giuseppe Faruggia, Eduardo Bavarese, Giordano Bassetti, *In scena en travesti, il travestimento nello spettacolo italiano*, Roma, Libreria Croce, 2009.
- Camille Paglia, *Sexual Personae*, Torino, Einaudi, 1993.
- Sergio Perri, *Drag queens. Travestitismo, ironia e divismo camp nelle regine del nuovo millennio*, Roma, Castelvecchi Editore, 2000.
- Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1992.
- Franco Quadri, *Il teatro degli anni Settanta. Tradizione e ricerca*, voll. I-II, Torino, Einaudi, 1982-1984.
- Hans Rothe, *Shakespeare provocatore*, Bologna, Cappelli Editore, 1961.
- Francesco Ruffini (a cura di), *Mash up theatre*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2010.
- Paolo Ruffini (a cura di), *Ipercorpo*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2005.
- Margaret Rustin e Michael Rustin, *Passioni in scena*, Milano, Bruno Mondadori, 2002.
- Mary Ann Smart, *Siren Songs. Representations of Gender and Sexuality in Opera*, Princeton, Oxford, Princeton University Press, 2000.
- Lucio Spaziante, *Dai beat alla generazione dell'iPod. Le culture musicali giovanili*, Roma, Carocci, 2010.
- Giovanni Testori, *Opere*, a cura di Fulvio Panzeri, voll. I-II, Milano, Bompiani, 1996-1997.
- Davide Tolu, *Il viaggio di Arnold - Storia di un uomo nato donna*, Roma, Edizioni Univ. Romane, 2005.
- Stefano Tomassini, *Enzo Cosimi*, Civitella in Val di Chiana (Ar), Editrice Zona, 2002.
- Cristina Valenti, *Storia del Living Theatre. Conversazioni con Judith Malina*, Corazzano, Titivillus, 2008.
- Lea Vergine, *Boyd art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Milano, Skira, 2000.

Avanguardie divine: il '900 nel gran teatro del sesso

Dalla *Signora delle camelie* alle porno-riscritture di Joe D'Amato. O, se si preferisce, dalle farse di Feydeau a Cicciolina in Parlamento. Il Novecento è il Partito dell'Amore per il teatro: liberi tutti, che ognuno si sfoghi come gli pare. E fra tradizione e avanguardie, tematiche identitarie e provocazioni, non mancano gli spunti a un palcoscenico profondamente mutato. E in mutazione. Dove irrompono i meticcianti artistici e le performance.

di **Oliviero Ponte di Pino**



Ci sono tre reazioni fisiche involontarie che il teatro può provocare nello spettatore: il riso, il pianto e l'eccitazione sessuale. I primi due sono stati accettati e codificati nel comico e nel tragico, e se possibile sublimati nella catarsi. Il terzo no: la soddisfazione dell'impulso che anima la pulsione erotica avrebbe portato a infrangere, oltre agli altri, anche il tabù su cui è fondato il teatro, ovvero la separazione tra l'attore che agisce e lo spettatore che osserva passivamente. Così il sesso è ben presto diventato osceno: relegato fuori dalla scena. Così dei riti di fertilità, una delle fonti del teatro, abbiamo perso anche la memoria.

Tuttavia gli inizi erano stati assai più promettenti, almeno se torniamo a due miti fondanti del teatro, uno greco e uno giapponese, dove incontriamo una dea che sprofonda il mondo

nell'oscurità, o nella siccità: Demetra, disperata per aver perso la figlia Persefone, e Amaterasu, adirata contro il consesso degli dei. In entrambi i casi un'altra divinità – nel primo caso Baubò, nel secondo Ame-no-Uzume – riesce a provocarne il riso attraverso una danza in cui esibisce il sesso, o peggio, risolvendo così la situazione. Con una scena primaria di questo tenore, è inevitabile che Sigmund Freud abbia poi trovato nel teatro utili modelli. Ma è altrettanto inevitabile che le donne abbiano finito spesso per essere escluse dal palcoscenico, come è accaduto in alcuni dei momenti di massimo splendore dell'arte scenica: nell'antica Grecia, all'Opera di Pechino, nell'Inghilterra elisabettiana, nel Giappone del No e del Kabuki. Con effetti tuttavia spesso perversi e vertiginosi, come dimostra Shakespeare: nella *Dodicesima notte* (1601) dobbiamo immagi-

nare un giovane attore che interpreta il ruolo di Olivia, che nella pièce si traveste con abiti maschili per diventare il paggio Cesario: Viola-Cesario si innamora del Duca Orsino ed è a sua volta amato dalla contessa Olivia, interpretata *en travesti* da un attore... Il rapporto tra sesso e teatro è complesso e difficile da districare, in una tensione costante – e sempre mutevole – con il contesto storico e sociale. Bisogna tener conto delle parole, ovvero di linguaggio, temi e situazioni. È importante raccontare – o immaginare – quello che si vede in scena, ovvero il linguaggio dei corpi, proiettati sul desiderio dell'altro con la loro forza dirompente, soprattutto i corpi femminili: ora esibiti, ora occultati, ora addirittura banditi e dunque ancora più presenti nell'assenza. Va inoltre tenuto conto dell'effetto sul pubblico, tra curiosità e censure, tabù e desideri.

Una risata ci libererà

Da sempre il basso continuo del teatro comico sono le farse, le gag, i doppi sensi a sfondo osce- no: come negli antichi miti, anche nelle platee popolari la fame – quella di cibo e quella di sesso – si sublima, o si sfoga, nella risata grassa e liberatoria. E da sempre le attrici – a partire dalle comiche dell'arte – esercitano un irresistibile potere di seduzione, in una professione che dipende dal favore dei potenti e spesso è stata accostata alla prostituzione. La storia del teatro conosce anche astuzie trasgressive, quando il codice dell'abbigliamento si allentava, grazie alla cornice della finzione: per secoli le scene di follia hanno offerto l'occasione di evocare una sessualità in grado di travolgere ogni norma. Tuttavia la prima "scena oscena" è nata solo quando l'arbitrio del potere aristocratico ha incontrato l'arbitrio del libero pensiero: è accaduto nella Francia pre-rivoluzionaria del XVIII secolo, nelle *petites maisons* frequentate dalla nobiltà che ospitavano il *théâtre de société*. Quegli spettacoli "clandestini", o "libertini", sono un ponte: su una sponda c'è il travolgente vitalismo erotico di Don Giovanni, il *burlador*, l'ingannatore sivigliano che seduceva caste fanciulle, donne maritate e religiose ben custodite, recitando l'inganno irresistibile dell'amore romantico; sull'altra sponda, si approda alle sanguinolente recite mortuarie delle *120 giornate di Sodoma* del marchese de Sade (peraltro frequentatore del *théâtre de société*), il calendario-catalogo di tutte le possibili perversioni, dove il corpo dell'altro è ridotto a puro oggetto del piacere: all'immaginario di Sade si nutrono sia le sincopate visioni delle *120 giornate di Sodoma* di Giuliano Vasilicò (1972), sia le macchinerie sadomaso usate dal giapponese Shuji Terayama per esplorare il rapporto servo-padrone in *Cloud Cuckooland, a visit* (1978).

La rivoluzione francese spazzò via sia i divertimenti della nobiltà sia quelli popolari delle *foires* di Saint-Germain e Saint-Laurent. In una società di benpensanti, per evocare la sessualità è meglio utilizzare sapienti metafore: come nella *Signora delle camelie* di Alexandre Dumas (1849), dove l'alternarsi mensile dei petali bianchi e ros-

si indica la disponibilità sessuale di Marguerite Gauthier, perfetto emblema dell'ipocrisia borghese. Nelle irresistibili farse di Feydeau, il sesso diventa gioco di società: la figura di riferimento è il triangolo, che può combinarsi con altri triangoli a formare più complesse geometrie adulterine. Per i meno abbienti, il tradimento non è invece materia di cui ridere, come dimostra la ferocia di *Teresa Raquin* di Emile Zola (1873). Ma proprio a Parigi l'erotismo teatrale riprese vigore: nel 1862, quando alla presenza di numerose personalità artistiche, Amédée Rolland aprì il *Théâtre erotique de la rue de la Santé*, con testi come *La grisette et l'étudiant* di Henry-Bonaventure Monnier. Il vero martire del genere resta **Frédéric de Chirac**, che nell'ultimo decennio del secolo, propugnando un naturalismo più autentico di quello di Antoine, scrisse e portò in scena pièce come *La prostituée* ("pornografia in azione", secondo il giudice che nel 1892 gli appioppò una condanna di quindici mesi) o *Fleur de pou* (1899), finché nel 1901 la prefettura non gli fece chiudere il teatro. Maggior successo ebbero le signorine Cavelli e Presles con le più garbate *couchonneries* (che potremmo tradurre "maialettate"). Al centro della scena dei *Coucher d'Yvette o de la Parisienne*, il letto dove la protagonista si liberava via via dei diversi strati della complessa biancheria dell'epoca, a beneficio dell'amante e degli spettatori: il sipario cadeva appena prima del momento fatale...

In Germania, fu il tedesco **Frank Wedekind** a creare scandalo. *Risveglio di primavera* (1891) portò in scena per la prima volta la sessualità degli adolescenti (nel 2006 è diventato un musical a Broadway, *Spring Awakening*). *Lulu* (1895-1904) narra la parabola della grande seduttrice, prototipo della *femme fatale* o semplicemente della donna che gestisce autonomamente la propria sessualità, destinata però a farsi squartare dalle coltellate di un serial killer. Ma c'è anche chi riuscì a giocare abilmente con la metafora per smascherare l'ipocrisia dell'epoca: lo fece magistralmente nella Vienna di Freud un narratore e drammaturgo come **Arthur Schnitzler**, in pièce e racconti con una forte proiezione teatrale. Protagonisti delle dieci scene di *Girotondo* (1897)

sono altrettante coppie di amanti, incatenate da una serie di tradimenti, finché non si scopre che il Conte protagonista delle ultime scene è un cliente della prostituta che era stata protagonista della prima. *La Signorina Else* (1924) ha per protagonista una ragazza che per riscattare i debiti della famiglia deve esibirsi nuda su richiesta di un anziano amico di famiglia (il monologo venne portato in scena da Thierry Salmon nel 1987, protagonista fino al denudamento finale Renata Palmiello, per un pubblico di spettatori-voyeur). Un altro racconto, *Doppio sogno* (1926, la fonte dell'ultimo film di Stanley Kubrick, *Eyes Wide Shut*), ha per protagonisti due amanti che arrivano separatamente a una festa in maschera e vengono sedotti/seducono uno sconosciuto, solo per scoprire che dietro quel travestimento si cela proprio il loro amante. Queste tre storie sono altrettanti archetipi, rispettivamente, dei "sei gradi di separazione", della futilità della trasgressione borghese, e dello *strip tease*, dei *peep show* e delle *lap dance*. Alla svolta del secolo, entra in scena anche il corpo: non tanto a opera dei teatranti, quanto dei danzatori, o meglio di danzatrici come Loie Fuller o Isadora Duncan (ma anche Sada Yacco e Mata Hari), che con la loro gestualità libera mettono in crisi i rigidi codici di comportamento dell'epoca: danzare a piedi nudi fu un gesto liberatorio, esteticamente e politicamente, e non a caso partì dalle donne.

Performance: l'osceno in scena

A porre con inedita radicalità la questione del rapporto tra sesso e potere fu uno scrittore dichiaratamente omosessuale (e criminale) come **Jean Genet**: *Il Balcone* (1956) è la messinscena di una rivoluzione vissuta all'interno di un bordello dove i clienti indossano i panni del Generale, del Vescovo, del Giudice, mentre all'esterno il popolo insorge. Proprio in quegli anni comincia quella che diventerà una vera rivoluzione sessuale, destinata a rivoluzionare il costume e la morale: un processo di liberazione sessuale anticipato e accompagnato (e forse provocato) sia dagli esponenti della avanguardia artistica, sia dal mondo un po' sordido degli spettacoli "a luci rosse",

gli uni e gli altri alle prese con autorità sempre pronte a difendere la morale e il “comune senso del pudore”, con effetti a volte grotteschi: alcuni spettacoli di “teatro immagine”, come *Pirandello chi?* di **Memè Perlini** (1973), furono vietati ai minori di 18 anni perché non esisteva un copione da poter sottoporre alla commissione di censura. A rompere molti tabù sono state le performance di artisti e musicisti: la violoncellista Charlotte Moorman che si esibì a seno nudo per una performance di **Nam June Paik**, *Opera Sextronique* (1967), meritandosi un'accusa di oscenità, o le serate a base di animali sgozzati, fiumi di sangue, crocifissioni e vestali discinte dello *Orgien-Mysterien-Theater* di **Hermann Nitsch**. **Marina Abramovic** e **Ulay**, alla Settimana della performance bolognese, si addossarono ai due lati di uno stretto varco: gli spettatori, seguendo il percorso della mostra, dovevano passare, sfiorandoli, tra i loro due corpi nudi (*Imponderabilia*, 1977). In parallelo, anche forme di spettacolo dichiaratamente erotico spostavano il limite dell'osceño: dalle gambe ben in vista della ballerine del can-can a Parigi alle passerelle finali degli spettacoli di varietà, con i lunghi passi delle leggendarie gambe delle ballerine, si passa a esibizioni via via più esplicite: le nappine sui seni resistono a lungo, ma alla fine cadono... Il progresso della liberazione sessuale si misura anche misurando i centimetri di epidermide che è possibile mostrare in scena, al cinema, in televisione. Nel 1956 la Rai (ancora in bianco e nero) censurò la trasmissione *La Piazzetta* perché la ballerina Alba Arnova indossava una calzamaglia color carne. Peraltro, in radio e tv era vietato usare parole come “membro”, “cazzotto”, “magnifica”...

Da allora, l'escalation ha portato all'esibizione prima dei seni, poi dei posteriori femminili, poi del sesso femminile, poi dei posteriori maschili, e infine dei sessi maschili (ma non eretti). Si è allargata anche la gamma degli atti (e dei sentimenti) che si possono mostrare, così come il grado di coinvolgimento dello spettatore. In alcune occasioni, la liberazione sessuale dell'avanguardia e quella del mercato si sono incontrate come nel caso di *Oh, Calcutta!* (1969), grande successo a Broadway e nel West End: una serie di sketch sul sesso, con scene di nudo integrale, coordinati dal critico Kenneth Tynan, commissionati ad autori del calibro di Samuel Beckett (anche se il suo contributo, *Breath*, non venne usato), John Lennon (che ha ispirato la scenetta con la gara di masturbazione tra un gruppo di adolescenti), Sam Shepard e Jules Pfeiffer (oltre alla gara di masturbazione su copione dello stesso Tynan). Di recente, a conciliare avanguardia, erotismo e mercato ci hanno provato anche i catalani della *Fura dels Baus*: in *XXX* (2001) hanno messo in scena il provino di una giovane attrice per uno spettacolo sadomaso, con frammenti di video erotici: ma i tempi sono cambiati, non si scandalizza più nessuno e il risultato è solo l'involontaria parodia di un *reality show*. Il teatro ha avuto anche un ruolo chiave nella ridefinizione dei rapporti di genere e per l'“emancipazione” delle donne e degli omosessuali. Basti pensare al ruolo di *Casa di bambola* di Henrik Ibsen (1879) nello sviluppare la consapevolezza femminile. Il panorama è talmente ricco che è possibile citare solo alcune esperienze: la *Playhouse of the Ridiculous* nella New York degli anni Sessanta e Settanta;

le performance di **Mario Mieli** in Italia negli anni Settanta; le vertiginose mutazioni dei testi di **Copi**, come il *pastiche* cechoviano *L'omosessuale o la difficoltà di esprimersi* (1971); *Bent* di **Martin Sherman** (1979), sulla persecuzione nazista contro gli omosessuali; la “fantasia gay su temi nazionali” *Angels in America* di **Tony Kushner** (1992-1995), visionario kolossal teatrale sull'epidemia di Aids; al tema in chiave autobiografica si era dedicato anche Copi, con *Una visita inopportuna*, rappresentato postumo nel 1988. Sul versante femminile, si possono citare per l'Italia l'esperienza del **Teatro della Maddalena** negli anni Settanta e, sul fronte internazionale, il **Magdalena Project** e il successo mondiale dei *Monologhi della vagina* (1996), frutto di centinaia di interviste con donne che raccontavano le loro idee sul sesso, sui rapporti e sulla violenza: secondo l'autrice **Eve Ensler**, «L'emancipazione delle donne è profondamente connessa alla loro sessualità».

Per certi aspetti, l'Italia – paese cattolico e dunque teoricamente sessuofobo – si è ritrovata all'avanguardia. Nel 1987 il Partito Radicale ha portato in parlamento con 20.000 preferenze la pornstar Ilona Staller, in arte **Cicciolina**, diventata celebre per il primo nudo integrale nel nostro paese in uno show erotico in discoteca (1976), oltre che per le esibizioni con il suo celebre cobra e la masturbazione con un fallo di vetro in *C'era una volta* (1986), lo show che segnò il debutto di **Moana Pozzi**: le quattro pornstar protagoniste trasformarono il conseguente processo per atti osceni in luogo pubblico in efficace momento promozionale. Un altro primato italiano riguarda il primo transgender in un



Parlamento nazionale, **Vladimir Luxuria** (ovvero Wladimiro Guadagno), eletta nel 2006 con Rifondazione Comunista e poco dopo trionfante del *reality show* *L'isola dei famosi* nel 2008. Accanto a show più trasgressivi, in *Lezioni di sesso* (2005) e *Si sdrai per favore* (2011) si calava nei panni della docente dell'Università La-solunga per dispensare consigli per coppie in ibernazione sessuale: i momenti più trasgressivi restavano però le canzoni di **Raffaella Carrà**, da *Tuca Tuca a Com'è bello far l'amore da Trieste in giù*, un'altra pietra miliare nel processo di evoluzione del costume erotico nazionale, interpretate da una bidella-assistente precaria, la trans sui tacchi a spillo **Fuxia**.

Le arti, dove tutto è possibile

Oggi i meccanismi della trasgressione a tutti i costi paiono aver perso efficacia, anche se la spettacolarizzazione dell'erotismo può avere ancora un valore conoscitivo. Gli spettacoli d'avanguardia hanno spesso un momento di nudo, o un riferimento esplicito alla sessualità. Un catalogo certo lacunoso potrebbe comprendere: il fallo eretto sul capo di una delle attrici in *Andy Warhol's Last Love* dello **Squat Theatre** (1978); *O.F. ovvero Orlando Furioso impunemente eseguito da Motus* (1988), un Ariosto riletto in chiave sadomaso con gli spettatori a spiare l'azione dalle feritoie che circondavano lo spazio scenico; gli alimenti che ricordano i liquidi organici, e i liquidi organici, sudore, saliva e orina, sparsi sulla scena di alcune performance di **Jan Fabre** come *The Crying Body* (2004); con un gesto dadaista fuori tempo massimo, «non per sesso ma per creare un'opera d'arte», l'artista **Andrea Fraser** ha registrato nel video *Untitled* (2003) l'amplesso in una camera d'albergo con un collezionista (che avrebbe pagato 20.000 dollari per una delle cinque copie del video); nell'unione sessuale del proprio corpo con quello della ex-moglie Ilona Staller (la pornostar Cicciolina), **Jeff Koons** ha visto l'espressione più chiara del gesto creativo; alla fine di *Pornoboy* di **Babilonia Teatri**, grottesco collage delle mostruosità verbali e sottoculturali del nostro tempo, sui tre protagonisti cala dal grande fallo che li sovrasta un getto spermatico di schiuma, che insieme pulisce e mistifica; la nudità esibita e l'evocazione di atti sessuali, spesso con tinte sadomaso, sono da sempre al centro del lavoro di **ricci/forte**, fino a una scena del recente *Imitation of Death* (2012), dove un

attore ne tira letteralmente un altro prendendolo per il sesso; nella performance d'appartamento (o meglio da stanza da bagno), *The Pleasure of Being: Washing, Feeding, Holding*, ovvero più o meno *Il piacere di essere: lavare, nutrire, abbracciare* (2011), **Adrian Howells** invita l'unico spettatore a spogliarsi e accomodarsi nella vasca da bagno, poi lo lava e lo sciacqua, lo asciuga e lo abbraccia a lungo: il foglietto di avvertenze consegnato prima dell'inizio precisa un diverso limite: «Se scegli di stare nudo, indossare un costume da bagno o rimanere parzialmente coperto, voglio che tu sappia che non ti laverò né asciugherò i genitali» (un limite analogo viene posto nelle avvertenze dei locali di lap dance «Vietato toccare le ballerine»).

Nella post-arte, come ha notato il critico Arthur Danto, ogni esperienza è possibile. Le arti – e dunque anche il teatro – si sono ritagliati uno spazio in cui tutto è lecito, in nome dell'autonomia dell'estetico dall'etica e della totale libertà dell'artista creatore. Teatri, musei e gallerie d'arte sono «zone temporaneamente liberate» dove adulti consenzienti possono condividere esperienze – anche a sfondo sessuale – in una libertà quasi assoluta. In effetti, ormai a suscitare scandalo in teatro non è tanto il sesso: nell'era degli integralismi, gli argomenti – e le pratiche – tabù riguardano piuttosto la religione, come dimostra il caso di *Sul concetto del volto del Figlio di Dio* di **Romeo Castellucci** (2011), e in subordine gli animali (non a caso Jan Fabre ha irritato molto più gli animalisti che i moralisti). Trionfa YouPorn e paiono lontanissime le riscritture erotiche dei capolavori shakespeariani firmate da **Joe D'Amato** («Fottere o non fottere, questo è il problema»). L'epoca d'oro della trasgressione può vivere solo nella memoria. Magari nel ricordo di uno spettacolo che si replicava intorno al 1980 in un locale di Sankt Pauli, il quartiere a luci rosse di Amburgo: una serie di parodie erotiche di momenti celebri della storia (immancabile la caduta dell'impero romano) e della letteratura. La scena clou, davanti a un fondale alpino, aveva per colonna sonora la sigla di *Heidi*, con la protagonista-bambina impersonata da una nana. Al ritmo ilare della canzonetta, entrava in scena un nano dal cui *lederhosen* sbucava un membro enorme. Subito aggrediva da tergo la «piccola, tenera» Heidi, per poi guidarla in un trenino sfrenato e politicamente assai scorretto. Ma Demetra e Amaterasu avrebbero apprezzato. ★



In apertura, Jeff Koons e Ilona Staller; nella pagina precedente, due scene da *O.F.*, dei Motus (foto: Cristina Zamagni) e dal musical *Oh, Calcutta!*; in questa pagina *Il balcone*, di Genet, regia di Strehler (foto: Luigi Ciminaghi/Piccolo Teatro di Milano) e *Imponderabilia*, di Marina Abramovich e Ulay.

Gradazioni dell'osceno metafore dell'ultimo Novecento

Da Cauteruccio al Teatro delle Apparizioni, passando per Motus, Accademia degli Artefatti, Fanny & Alexander, Frattaroli e altri, un *excursus* alla fine del millennio dove labili e perturbanti si fanno i confini fra teatro, danza e performance, anche nel declinare la presenza in scena del corpo e del sesso.

di Paolo Ruffini



Nel rapporto fra scena e sesso, o meglio fra esperienza scenica e corpo "sessuato", un corpo che parla attraverso il proprio statuto simbolico, soprattutto in quell'area del teatro e della danza che, nella sua progressiva evoluzione linguistica, spesso si è proiettata verso forme tutte da ri-definire, si rispecchia quell'idea illustrativa di un quadro da "ultimo Novecento". Cosa sono, se non dilatazioni di una stessa mutazione (di una stessa mutilazione) da Jan Fabre, le illustrazioni sentimentali di ricci/forte che accadono nelle ossessioni di chi guarda, nei rigurgiti morali dello spettatore? È fra scena e sesso, d'altronde, che vive il pensiero post-drammatico di un sofferto e "interrotto legame" con la ricerca di significati aggiuntivi. Sappiamo anche che la scena contemporanea mostra oggi un'abbondanza di "eresie praticabili" pur mantenendo l'ombra residua delle tradizioni nella sua "indeterminata" forma. Eresie, che il modello "avanguardistico" ha opzionato per raccontare nuove poetiche della contrapposizione, una frattura col passato ma solo apparente. Di questa frattura vive l'intenzione idealistica della scena contemporanea, che a volte assorbe dal teatro scritto (drammaturgia? se ne fa un gran parlare, ma quasi tutta la produzione di testi teatrali italiani, dagli anni Ottanta a oggi, ha rischiato e rischia lo scivolone para-televisivo o cinematografico del ben fatto raccontino da salotto, che al massimo urla a comando); altre volte si decostruisce nel segno della performance per editare un passaggio ulteriore della danza o del teatro fisico (forse il luogo anarchico per eccellenza della creazione), quel passaggio che sovente guarda alle scuole nordeuropee o statunitensi come riferimento linguistico.

Il lavoro di ricci/forte in *Macadamia Nut Brittle* (culmine non più raggiunto di un progressivo tentativo alla composizione de-erotizzata ma che invece svela una pericolosa superficie del pensiero concupiscente) espande tutta la sua potenziale adesione all'azione "catartica" della performance per innescare nello spettatore un comune, sodale riverbero emotivo.

Il corpo oltraggiato

Dentro una strada segnata dalla “ferita” della performance mi interessa individuare una strada nel rapporto fra scena e sesso, una via fra ordito coreografico e spasmo teatrale che s’arrocca l’interpretazione attualizzata della performance, liberamente ispirata all’azione *in progress* di Richard Schechner ma poi tradotta in qualcos’altro che definiamo tale ma che si colora di nuovi e sempre aggiornati presupposti visivi e gestuali, configurando una composizione nella quale il corpo marca il suo campo d’indagine percettivo, sia per lo spettatore che per l’attore. Parlare dunque della relazione fra sesso e scena a partire da questa idea di corpo volumetrico (o, per contro, corpo trasparente, attraversato da mercificazioni varie o da elementi al limite della macchinaria da esegesi kleistiana, direbbe Walter Benjamin), significa spostare l’ellissi non verso la trama o le storie che vanno a configurarsi in scena, inevitabilmente dipendenti da una buona o da una cattiva scrittura drammaturgica (che pure hanno raccontato in un altro modo quella porzione di vita interiore, e penso a *In exitu* di Giovanni Testori o al più recente *Il contagio* di Walter Siti, messo in scena in forma di oratorio, o al monologo *Grumi - memorie del cazzo* di Niccolò Matcovich), ma nel puro esercizio di un corpo scenico che diviene forma parlante, segno e senso di una materia viva che riesce a narrarsi e a narrare porzioni di mondo, un po’ come le composizioni sonore di Othon Mataragas o quelle visive di Jana Brike. In queste “narrazioni” la sfera sessuale è un viatico, una metafora dell’esistente, uno stratagemma – aggiungerei – che amplifica il significato che si vuole esporre attraverso la sfrontatezza liberatoria di un corpo “abusato” e dipendente allo stesso tempo da quell’oltraggio, un corpo collocabile oltre lo statuto di Antonin Artaud, un corpo, come spiega Umberto Galimberti, «costantemente percepito» e fluttuante. Da questa postazione, la dialettica fra l’organico che agisce e il concetto che si vuole sottolineare in quella sintesi, si arricchisce di tensioni ascrivibili all’esplorazione di una umanità che il più delle volte «ha espulso il divino, ha abolito il dominio della parola, del logos, dunque di Dio».

Ciò vale per quella sperimentazione “espansiva” e un esempio ne è il *Finale di partita* di Krypton, con un **Giancarlo Cauteruccio** alle prese col suo maestoso rovesciamento del limite, diametralmente all’opposto dell’osceno carmelobeniano, portando in palcoscenico una deflagrazione *gender* come mito del presente, cosciente – come scrive Zygmunt Bauman – che «quello che il presente può offrire lo offre ora, “fino ad esaurimento scorte”». Un superbo **Antonio Tagliarini**, invece, è il protagonista di *Freezy*, una figura che si presenta e rimane mezza nuda in scena, si muove rasente un frigorifero, crea travestimenti immaginari, vocine e fantasmi che si affacciano in lui e lo ossessionano. Dal *Sex appeal dell’inorganico* di Mario Perniola al corpo “disossato” di Artaud, o viceversa, il passo di non-danza di Tagliarini approda al corpo androgino, poroso, al maschio/femmina che è l’universo dei molti e dell’unico, il dolore e la sfrontatezza sessuale, un’onnivora e vorticoso nevrastenia alla spasmodica ricerca di terminare la sua vita con la pistola ad acqua. La piccola metratura che occupa è il suo mondo di oggetti e feticci, di numeri rubati ai cessi per incontri frettolosi spesso dolorosi, quel pop estremo che diventa kitsch, marmellate di soporifere canzoncine appena accennate, urla di spossamenti del corpo, una vera prova d’attore che a distanza di tempo ricorda quanta fuliggine ha sommerso il recente passato facendo luccicare di nuovo, oggi, quegli spettacoli che tanto devono a lavori come *Freezy*. Dentro le maglie della poesia sonora, il corpo d’attore di Massimiliano Martines raggruma la pestilenza che è in parte una diramazione di Enzo Moscato ma spinta verso gli abissi di Arthur Rimbaud, servendosi di una accelerazione fonetica straordinariamente espressiva e carnale, voce-corpo che sembra vivere amplessi da un anelito alla santità del sesso.

Morbose ambiguità anni Novanta

Un’altra direzione tutta innervata da roveli visuali eccentricamente pop e porno *soft*, che lasciano allo spettacolo dal vivo la possibilità di “muovere” figure altrimenti immobilizzate nella cornice della galleria d’arte, e non è importante che derivino dalla letteratura classica piuttosto



che dal romanzo cibernetico: quella intrapresa da **Motus** con *O.F.* e *Catrame*, assolve magnificamente al compito di “degenerare” nella vetrina del corpo instabile consumato dal tempo, che assorbe le tossine postmoderne, quella omologazione dei desideri già intuita da Pasolini.

Il lato marcescente, l’altra faccia di questa vetrina *glamour* è la teca dove il sesso ha smesso di eiaculare, la *Natura morta* di **Accademia degli Artefatti**, un banchetto proto-seicentesco che anticipa una fine dei tempi fotografando la deriva, quella stessa deriva di un potere dell’imperatore bambino raccontato in tutta la sua ambiguità (anche questa anticipatrice) da **Fanny & Alexander** con *Heliogabalus*, mentre quello stesso corpo sessuato si mostrava senza ferite e senza la necessità di rimarginarle in *La felicità di tutti*. La perversione infantile che F&A costruisce con dovizia ed esemplare bellezza, approda a un imperatore bambino più acido con **Enzo Cosimi**, che si fa carico di individuare una partitura di lacerazioni e abbandoni sessuali prima con *Super Deluxe* poi con *Eliogabalo - climax no stop*, una sciamanica collocazione del corpo nella sfera musicale recuperando Artaud. Ma a Cosimi interessa immaginare anche un macro corpo-balocco, *La stanza di Aldo*, arredata da Daniela Dal Cin, nella quale la scrittura impassibile e superba di Aldo Busi esce allo scoperto e si configura grazie all’afflato fisico dei danzatori. È lo stesso cortocircuito creato da **Fabrizio Favale**: lui, nel traghettare la danza contemporanea nell’alveo della rarefazione (un discorso più unico che raro), calibra per lo spettatore in uno dei primi lavori, *The unclean rest*, l’arresto alla realtà senza filtri concettuali. Il diaframma fra ciò che è rappresentato e la forma che lo sostiene si amplia di contenuti propri



Je suis sang

PERTURBAMENTI FIAMMINGHI

Jan Fabre: oracolo della crudeltà tra corpi, insetti e devastazioni

Anche per il fiammingo Jan Fabre la scena è un campo di posizionamenti sovvertiti, uno sventramento, un buco scenico surreale che coniuga il realismo artificiale delle materie (oggetti o animali o grandi impaginazioni scenografiche) con uno spossamento di corpi disturbati, un buco stracolmo di residui, lasciati, orme del passato che si incancreniscono fin nel midollo del presente, al punto da capovolgerlo.

Tutti i suoi spettacoli segnano quello sbilanciamento verso la performance che riesce a modellare una forma altra, una forma trans-aneddotica, una forma "sformata" nella quale poter attingere e trovare di volta in volta pezzi del teatro, monconi dalla danza, immagini sorprendenti elaborate dalla trasfigurazione degli oggetti e dei corpi. Corpi dunque che si mostrano per quello che sono, carichi cioè della loro *overdose* di oscenità violentemente fisica (il suo primo e perturbabile spettacolo è *Theater geschreven met een K is een kater*). Ne descrive bene la straniante sospensione dell'io in quei corpi Annalisa Sacchi, quando dice che «in Fabre, ad esempio, l'oscenità dell'informe ha luogo secondo un triplice movimento: abbassamento perturbante dei corpi, abbassamento scatologico della materia, e introduzione di un elemento di pericolo (Lehmann parla di "veleno") all'interno dell'opera».

Anche dentro quei drammi (testi) che lui stesso definisce «oracoli della crudeltà personale dei miei sogni» e dove «gli animali sono persone e le persone sono animali», ritroviamo in scrittura la sintesi del suo mondo di sculture ricoperte da insetti, le immagini deformate di figure sul limite della follia, i balbettii e le piccole manie che connotano i comportamenti e la gestualità nelle opere.

E il passaggio dall'erotico al corpo in rivolta si sigla con *Je suis sang*, presentato nel 2001 al Festival di Avignone, un percorso di ricerca ancora più estremo. Sangue, fluidi vitali (tra cui le secrezioni e gli escrementi) disegnano un quadro macabro anticipatore di un'idea di fine che ebbe inizio proprio quell'anno, lottatori e spose vistosamente imbrattate di sangue, onanismo e violenza scanditi dal rumore di coltelli da macelleria e apparecchi da elettrochoc, con annessi tavoli da obitorio sullo sfondo, al quale seguirà *Quando l'uomo principale è una donna* (in italiano nell'originale, del 2004), dove l'interprete danza e si contorce nuda su uno scivoloso palcoscenico cosparso d'olio di oliva, e poi lo sfacelo morale e fisico del recente *Orgy of Tolerance*. **Paolo Ruffini**

dello spettatore, dei suoi desideri, delle proiezioni che ognuno di noi può mettere in quel corpo senza metafore. Che sia nel sottopassaggio fra Ugo Bassi e zona Marconi a Bologna durante Danza Urbana, oppure nei cessi pubblici, soltanto qualche cenno sonoro e dei segni, evidentemente direzionali, ci permettono di raggiungere il luogo dei danzatori che appaiono e scompaiono, si fermano in pose e poi procedono in "disossate" attitudini estemporanee. Lo spazio urbano è invadente, lo squallore opprime, il rumore di fondo della città distrae ma è nei corpi nudi che fermiamo la nostra attenzione.

La danza è subitanea, sfiora il lapsus linguistico, si ferma soltanto un attimo. Il livello è quello della deviazione allusiva, dello spaesamento erotico, si diceva, in tempi in cui usciti dalle lacerazioni e dalle mortificazioni corporee (comprese le sodomizzazioni – vere e plateali – a opera di Ron Athey, che lasciano spazio agli immaginifici rivoltamenti erotici di **Enrico Frattaroli**, il quale giunge, dopo studi e abbreviazioni corporee, a un *Sade: opus contra naturam* gotico, allucinogeno e meta-oratoriale, spettacolo ecumenico e toccante che illustra, nell'ex Carcere di Correzione del San Michele di Roma dove era stato concepito, un gusto di scrittura ipermodulare, un residuo filosofico erotizzato dalla sacralità dell'azione, qui rituale e sulfurea con annessi ganci, catene e fruste), il racconto si fa sempre più epidermico, aderente fra attore e spettatore. Quasi da fiato corto nella stretta immersione dell'uno nell'altro, arrivando a glissare lo spazio di pertinenza di entrambi: all'*Edipo* del **Teatro del Lemming** dei primi anni Novanta, risponde più o meno dieci anni dopo l'avviluppante e perturbante *Danza con me* del **Teatro delle Apparizioni**, dove un solo spettatore bendato viene portato lungo un viaggio sensoriale ma anche tattile e critico, passando di corpo in corpo in una danza al buio con sconosciuti, dai quali ci si lascia condurre, sedurre, abbracciare e toccare. ★

In apertura, una scena di *Sade: opus contra naturam*, di Enrico Frattaroli; nella pagina precedente, *Heliogabalus*, di Fanny & Alexander (foto: Enrico Fedrigoli).

Sex rock pop, la performance musicale e l'identità sessuale nella società di massa

Dalle icone sessuali di Brando e Dean, ribelli senza causa, ai ruoli problematici di pop star come Jackson e Bowie, passando per Presley, Morrison, Madonna e Lady Gaga, la storia della musica pop-rock è un mito fondativo per la moderna società sessuata.

di Fabio Acca

La musica pop è stata l'ambito nel quale le nozioni di "presenza" e "performance", essenziali nella definizione della relazione teatrale, hanno subito un profondo riposizionamento, incalzate dalle trasformazioni generate dalla cultura di massa. Grazie all'insita capacità di legare la narrazione corporea a precise strategie performative intermediali, essa ha contribuito in maniera determinante all'evoluzione dei modelli culturali e dei comportamenti sociali, in particolare quelli legati all'identità sessuale. La sessualizzazione di quella che da qui in poi definiremo "performance pop", ha però alcuni miti fondativi. Il primo di questi è certamente costituito dall'asse Marlon Brando-Elvis Presley, che ha formalmente inaugurato quella che in seguito il più autorevole sociologo del rock, Simon Frith, avrebbe definito "cock rock" performance.

Il film *Il selvaggio* (*The wild one*, di Lászlo Benedek, uscito nelle sale il 30 dicembre del 1953) e il protagonista, Johnny, interpretato da **Marlon Brando**, documentano l'orizzonte dell'immaginario giovanile americano nel dopoguerra. Johnny incarna la figura di un ribelle portatore di un caos "without a cause", "senza causa", per utilizzare uno slogan che, di lì a poco, nel 1955, sarebbe stato affermato da un altro dei grandi miti fondativi del ribellismo pop americano di quegli anni, ovvero il film di Nicholas Ray *Rebel without a cause*, con James Dean, in Italia noto col titolo *Gioventù bruciata*.

La figura di Brando è subordinata all'inedita ostentazione del corpo maschile attraverso una "divisa", composta di elementi del vestiario e relativi atteggiamenti che ne sottolineano i tratti virili: il giubbotto di pelle nera, la t-shirt bianca che mette in risalto i bicipiti, i blue-jeans sufficientemente attillati da evidenziare gli attributi sessuali, gli stivali da motociclista. Un insieme la cui portata archetipica è stata così longeva sul piano dell'immaginario collettivo da essere tutt'oggi facilmente reperibile in un qualsiasi negozio di abbigliamento maschile "giovanile". Basterebbe analizzare una delle tante fotografie utilizzate per la campagna pubblicitaria del film per avere una facile conferma della centralità, in questa figura, data all'elemento sessuale. Spesso gli attributi maschili, opportunamente dislocati al centro dell'attenzione fotografica, vengono sapientemente incorniciati dalle pieghe dei jeans, alimentando una valenza erotica allora senza precedenti.

The pelvis e l'androgino

Solo sette mesi dopo l'uscita de *Il selvaggio*, il 19 luglio del 1954, all'età di diciannove anni, Elvis Presley si sarebbe presentato sul mercato americano con *That's all right (Mama)*, primo singolo di una formidabile carriera. Con Elvis non solo nasce il "rock", ma si attua l'irriducibile saldatura tra mitologia pop ed erotismo. Il rock'n'roll esaspera fisicità ed eros, amplificando i segni già contenuti nella disinvoltura con cui le matrici storiche del genere riferibili alla cultura blues afro-americana si confrontavano con la rappresentazione del corpo. Le stesse espressioni "to rock" e "to roll" erano sinonimo di "dondolare", "giravoltare", "piroettare", che nel gergo dei neri americani sottintendevano proprio l'atto sessuale, trascinando con sé un immaginario fortemente connotato da funzioni simboliche eroticamente orientate.

Elvis Presley sintetizza queste istanze e costruisce la pro-





pria performance in un sapiente equilibrio erotico evocato dalla connessione tra volto e bacino, tradotta in termini performativi dall'intreccio tra vocalità e danza. Egli, al pari del Johnny incarnato da Marlon Brando, carica la propria corporeità di una performatività seducente, che rilancia il canone del divo maschile "bianco" a partire dall'esposizione esplicita di una inaspettata corrente erotica e fisica. Elvis venne infatti soprannominato "The Pelvis" per la sua famosa mossa del bacino, che riassume emblematicamente una qualità fallica.

Inoltre Elvis dona al cantato una maggiore velocità, amplifica gli scatti, smorza la tipica continuità del R&B. Ma soprattutto imprime alla propria performance un'accelerazione elettrica, inserendo un forte elemento fisico di contrazione diaframmatica, sorta di singulto sessuato, che enfatizza gli impulsi dinamici della canzone. Da questo momento il "cantare" non riguarderà più solo saperi e tecniche di esclusiva pertinenza musicale, ma anche un'abilità del corpo, incarnata in modo permanente dall'artista e perciò estesa a uno stile di vita.

Dopo Elvis Presley, le grandi icone maschili del rock e del pop avrebbero costantemente rilanciato la questione sessuale, ciascuno secondo una propria specifica identità. **Mick Jagger**, **Jim Morrison** e **Jimi Hendrix**, per esempio, sono stati accomunati da un'attitudine performativa per certi versi animalesca e brutale, da – secondo la definizione di Sergio Messina – «elementi sessuali primari» insiti nella figura stessa del performer. Ma è dall'apparizione aliena di **David Bowie**, dalla prima metà degli anni Settanta, che ha inizio un rinnovamento dei principi che governano la rappresentazione del corpo nella performance pop e che condurranno lo stereotipo maschile a un progressivo processo di femminilizzazione. In questo senso, tutta l'area del cosiddetto glam rock – dai **T-Rex** ai **Roxy Music** di Brian Eno e ancora ai **Queen** di Freddie Mercury – è stata sicuramente pionieristica, decre-

tando un gusto per l'androginia, il travestimento e l'eccesso *camp*, poi condensatosi iconograficamente nei valori immaginifici di un film tuttora di culto come **The Rocky Horror Picture Show**, di Jim Sharman. Parallelamente, è sempre nel circuito del glam che emerge la prima vera eroina rock, **Suzie Quatro**, perfettamente integrata in un pantheon che fino a quel momento aveva lasciato pochissimo spazio a rituali considerati di esclusivo dominio maschile.

In opposizione alla sbornia glam consumata alla luce di un'identità artificiale e di una sessualità intrisa di deviazioni *kitsch*, la cultura punk decreta un sostanziale azzeramento delle polarità sessuali e delle relative proiezioni pulsionali legate al gioco erotico, troppo impegnata in un'urgenza performativa connotata da valori di immediatezza, più politici che ludici. Saranno piuttosto gli anni Ottanta a ridare vivacità alla strategia dell'inversione sperimentata nel decennio precedente. Anzi, potremmo dire che la cultura pop degli anni Ottanta, nelle sue manifestazioni legate alla performatività che stiamo qui indagando, si configura come una erotizzazione permanente, in cui le correnti del maschile e del femminile si formalizzano in una delle nozioni tipiche di questo decennio: il *look*. È nel quotidiano immergersi in un'attitudine estetica ed estetizzante – ne è esempio la sessualità iperbolica di una figura come **Boy George** – che si consuma la particolarità di quegli anni.

Tuttavia, oltre alle due tensioni di genere che avevano animato la performance pop fino agli anni Settanta, si fa strada anche una possibile terza via, i cui caratteri si possono sinteticamente riassumere in una sorta di sospensione del sessuale, orientata piuttosto all'esaltazione dell'adolescenza vissuta come epifania. Nascono così le prime interpretazioni "moderne" delle *boy band* (dai **Duran Duran** agli **Spandau Ballet**, fino ai successivi e più muscolari **Take That** e **Backstreet Boys**).

Peterpanismo e maliarde

Ma l'alfiere di questa sospensione dell'erotismo è stato certamente "the king of pop", **Michael Jackson**, il cui apice di popolarità viene registrato proprio tra gli anni Ottanta e gli anni Novanta. La sua figura va letta esattamente in questa cornice. Ed è interessante notare come, nonostante egli abbia integrato a livello performativo l'atto "estremo" del maschile di toccare in pubblico i propri genitali, ha in realtà al contempo sottratto alla propria figura una chiara connotazione sessuale, se non in una chiave fumettistica difficilmente decifrabile. Non a caso tutta la sua biografia – che va sempre pienamente inscritta nei processi narrativi del performer pop – ha animato con non poca morbosità questa consumazione dell'erotismo: dalla tensione "peterpanesca" di non voler concedere all'età di incidere il proprio corpo con i segni irreversibili della maturità, tanto da sottoporsi a innumerevoli sedute di chirurgia plastica; fino alle accuse di pedofilia, che da un punto di vista narrativo procedono come azioni quasi vampiresche di sottrazione del tempo alle presunte vittime, nell'orizzonte onirico del mantenimento di una giovinezza.

Tra la fine degli anni Ottanta e fino a oggi, un ridimensionamento della drammatizzazione sessuale è leggibile mettendo in prospettiva due icone pop come **Madonna** e **Lady Gaga**. Nel confronto, non possiamo non registrare un cambiamento epocale nella modalità con cui il corpo femminile agisce in termini performativi. Madonna ha certamente cannibalizzato ed esasperato ogni forma di sessualizzazione, travestimento o inversione di ruolo, rimanendo tuttavia saldamente ancorata a un'identità in cui la credibilità del gioco erotico non ha mai perso di forza. Pensiamo, ad esempio, all'apice sadomasochistico e patinato di *Erotica* (1992). Lady Gaga, al contrario, nella sua carriera ancora breve ma intensissima, ha incastonato il proprio erotismo in una cornice di sostanziale straniamento, dettato dalla vocazione a un *camouflage* estremo che di fatto de-erotizza qualsiasi rappresentazione del corpo femminile. In questa sorta di gioco al massacro, ha addirittura fatto spazio a un proprio alterego maschile, Joe Calderone, al quale ha delegato un'altrettanto de-erotizzata performatività.

In definitiva, la centralità dell'elemento sessuale nella performance pop ha reso possibile l'affermazione di nuovi modelli del maschile e del femminile, e la disponibilità di questi a introiettare e accettare altre possibilità di autorappresentazione. Ma siamo oggi forse a una svolta. Potremo misurare questa ipotesi se l'erotismo pop, sia maschile che femminile, rilanceranno forme di esplicita teatralizzazione che eludono, di fatto, qualsiasi ipotesi di combustione del desiderio. ★

In apertura, Elvis Presley; nella pagina precedente, Michael Jackson e Lady Gaga.

RICCI/FORTE

Sesso e altre liturgie da fast-food, nel mondo degli eterni adolescenti

Chi, negli ultimi anni, ha interpretato in termini teatrali l'ambigua sovra-esposizione all'universo pop è stata sicuramente la compagnia ricci/forte. Con titoli che non stanno certo lì a dimostrare la sobrietà di una società vissuta in un orizzonte bocconiano (tra i più noti, *Troia's discount*, *Macadamia Nut Brittle*, *Imitation of Death*), il brand ricci/forte ha raggiunto una popolarità inconsueta per il teatro di ricerca italiano. Grazie a una innovativa strategia di marketing culturale e sperimentazione, ha saputo invertire le tendenze storiche dell'avanguardia: non più dall'*underground* al *mainstream*, ma al contrario, dal *mainstream* all'*underground* e ritorno.

Il perché di questa fortuna va ricercato nella chirurgica, semiologica capacità di questi artisti nel saper sollecitare il "ventre" dell'immaginario di massa. È così che si alterna nei loro spettacoli, con cadenza ormai sospetta, una cultura teatrale fatta di digerite liturgie da *fast-food*. Scene, figure, oggetti, gesti, canzoni, sentimenti: tutto animato dal bagliore di un'enfasi adolescenziale come si conviene alla tradizione pop. Un gusto che, sebbene faccia orrore, risulta essere ancora tragicamente memorabile.

La scena che chiude *Macadamia* è paradigmatica: dopo essersi inondati di sangue, gli attori indossano le maschere dei Simpson; e mentre David Bowie scortica il cuore del pubblico alle note di *Life On Mars?* (perché i nostri registi, ebbene sì, hanno evidentemente più di 40 anni), si chiudono dentro le tende di Winnie the Pooh o di Hello Kitty. E lì attendono la notte, che presto calerà su di loro inghiottendoli per sempre.

Se dunque il segno ricorrente di ricci/forte è la bulimia (per cui un qualsiasi accordo della coppia Mogol-Battisti mi pare, al confronto, puro minimalismo), questa la si può facilmente rintracciare anche nella finzione-spacciata-per-realtà con cui gioca in scena l'atto sessuale, in cui ci si imbatte pressoché inevitabilmente negli spettacoli della compagnia.

Ebbene, lì si scopercchia l'eterno, altrettanto bulimico prurito del pubblico italiano generalista, sia etero che omosessuale. Lo stesso subdolamente attratto quando sui tamburini dei quotidiani appare anche il vago richiamo a un titolo pasoliniano, tipo *Le 120 giornate di Sodoma*, oppure *Orgia*. Il più delle volte questo pubblico, dopo 15 minuti di un "incomprensibile" muro di sofismi e parole, lo si vede fuggire da quel teatro per raggiungere un decisamente più accomodante piatto di bucatini. Comunque sia, grande rispetto per i bucatini.

Fabio Acca



Macadamia Nut Brittle

Teatro delle identità, identità del teatro

Da Amanda Lear e Frank-n-Furter, al labirinto delle etichette LGBT, *queer*, *transgender*, *butch*, *drag king*: quanto è cambiato il punto di vista sul pianeta trans e i suoi protagonisti.

di Roberto Canziani

Voulez-vous un rendez-vous, tomorrow, cantava con timbro profondo Amanda Lear, disinvoltamente passando dal francese all'inglese. Era la fine degli anni '70 e molti italiani, vedendo apparire in tv quella cantante eccentrica, seni piatti, vocione da uomo, cominciarono a domandarsi se Lear, con modi altrettanto disinvolti, non fosse anche passata da un sesso all'altro. In un'Italia, che ancora "giocava alle carte e parlava di calcio nei bar", Lear aveva saputo giocare bene la propria ambiguità. Intima di Salvador Dalí come di David Bowie, era l'artista giusta per dare un colpo di piccone a concetti e vocaboli vecchi – ad esempio l'aggettivo "operato", o il riprovevole "viaggio a Casablanca" – portando il suo contributo alla cultura pop e al gossip popolare, che cominciarono a muoversi tra nuovi e ancora indefiniti concetti. Chi era Amanda Lear?

Una donna? Un travestito? Un bisessuale? Una transessuale? Qualche anno dopo, un servizio fotografico su *Playboy* svelò (forse) il mistero, e fece intendere che quell'ambiguità era soprattutto una trovata di marketing. Ma intanto, la sua rivoluzione l'aveva fatta. Bisognerebbe essere sicuri che tra gli italiani di oggi, che riescono a decifrare la sigla LGBT in modo intuitivo quanto la sigla PIL, quella rivoluzione abbia fatto fino in fondo il proprio corso. E che quei termini siano almeno compresi.

Oggi, che la parola "identità" sembra stare in bocca a tutti, è davvero chiaro che cosa sia un'identità di genere? Se travestitismo abbia a che fare con omosessualità? O bisessualità? Se *drag queen* sia una professione, o una condizione dello spirito? Una ricognizione nel settore teatrale – da considerare come specchio avanzato e laboratorio di ciò che vive nel comune modo di

sentire e di rappresentarsi – dice che di strada da fare ce n'è ancora parecchia. Perché le metamorfosi del vocabolario, più ancora che quelle del costume, rendono labirintico il viaggio dentro l'argomento. E termini acquisiti, come *queer*, *drag queen*, *cross-dresser*, *butch*, *transgender*, più che fare chiarezza, moltiplicano i distinguo. Sigle ermetiche (MtF, oppure FtM, che indicano la direzione di una transizione) non illuminano il cammino. Orientamento sessuale e orientamento di genere non sempre coincidono. Insomma: il teatro delle identità è un bel pasticcio.

Il tempo è variabile, come il genere

Bisognerebbe avere la pazienza di sciogliere uno a uno i delicati fili che si aggrovigliano nella matassa dell'identità. Avere la libertà di pensiero che ci fa accogliere con divertimento



le estrose *paillettes* di una neo-identità esibita con chiasso (in cima all'autobus di *Priscilla*, tanto per capirci, o sul palcoscenico di una discoteca di Torre del Lago durante una serata *drag*), quanto il coraggio di accettare la reazione di chi, di fronte al maschile e al femminile che si confondono, prova un istintivo senso di ripulsa. Il punto di partenza, allora, non deve essere *Rocky Horror Show* (1973) con il suo seducente Frank-n-Furter: «Travestito bisessuale, proveniente dal pianeta Bisesso, dalla galassia Transsylvania, che fa la sua entrata in scena con la canzone *Sweet Transvestite* ed è deciso a creare in Rocky, l'amante perfetto», come coscientosamente spiega Wikipedia. Perché il transgenderismo, anche quando diventa spettacolo, ha caratteristiche tutt'altro che canore e tranquillizzanti, e mette in gioco sempre un conflitto, un trauma, un punto critico attorno al quale il soggetto fa ruotare tutta la propria vita.

«Per chi affronta su un palcoscenico la tematica trans, questo è il fulcro della vita. Il problema di un corpo che, nelle sue forme e nei suoi attributi, non aderisce alla mente e all'anima, è materia inevitabile e continua del proprio stare in scena» spiega Marcela Serli. Da alcuni anni Serli lavora sull'identità a teatro ed è l'animatrice di *Atopos*, il gruppo – una ventina di artisti della scena e artisti della vita – che quel tema ha posto al centro del proprio lavoro. In *Variabili umane*, premiato al “Tuttoteatro-Cappelletti” del 2010, e visto a teatro oltre che in diversi Pride e manifestazioni LGBT, il gruppo ha provato a fare della variabilità dei generi una bandiera, che non sia irrimediabilmente lacerata fra le polarità del femminile e del maschile. «Di questa variabilità *Atopos* è l'emblema – continua Serli – tra di noi ci sono persone che hanno compiuto il percorso di transizione raggiungendo la mèta di un sesso diverso da quello biologico (sarebbe corretto chiamarli transessuali), ma anche persone che a quella mèta non possono o non vogliono arrivare, e amano il luogo di mezzo (da considerare allora *transgender*) e ancora chi cerca la propria strada in diverse forme di *cross-dressing*, dov'è l'abbigliamento a segnalare passaggi temporanei, o variabilmente prolungati». Variabilità, allora, come chiave di un discorso che solo attraverso sfumature e attraversamenti sghembi può abbracciare un pianeta di complicate etichette.



Pianeta nel quale convivono i filoni più eclatanti delle *drag queen* (l'iper-femminilizzazione di un corpo maschile, come nel caso delle *Nina's Drag Queen*) e dei *drag king* (che sono l'inverso, fenomeno spettacolare in crescita, da *Julius Kaiser a Nat*) o i performer che un po' più pacatamente fanno spettacolo della propria *disforia di genere* (*Helena Velena*), o ne scrivono (come *Davide Tolu*) e si riconoscono in festival e manifestazioni (come il contenitore bolognese *Gender Bender*). Pianeta dove la vita nell'arte è anche sinonimo di battaglia civile (è il caso di una storica figura del transessualismo italiano: Marcello, e poi Marcella, Di Folco, attrice felliniana e rosselliniana). O dove sono stati i media e il loro scandalismo a dare risalto a peculiarità che hanno fatto ombra alle qualità professionali: cosa che si potrebbe dire di *Eva Robin's* e *Vladimir Luxuria*, o accennare nel caso delle alterne sorti di Maurizia Paradiso.

Tra-vestiti che ballano e cantano

Da tutto ciò andrebbe invece distinto, e con particolare forza, quel punto di vista che fa invece dell'identità di genere una marca teatrale e antropologica. Su questo piano identità maschile e identità femminile, e soprattutto le loro apparenze, sono anche un meccanismo puro di drammaturgia teatrale o di trattamento cinematografico, senza soverchie implicazioni sessuali. Così la più simpatica, ma anche la più inoffensiva delle icone, resta quella di Dustin Hoffman in *Tootsie*, con curve sinuose fasciate dal lungo abito rosso di lamé, che batte mille punti a zero la gonna XXXL della paciosa governante *Mrs. Doubtfire*, a cui Robin Williams prestava tutta la sua simpatia. E a nessuno è mai venuto in mente di dubitare della mascolinità dei due interpreti. La storia della commedia permette di risalire questo lungo percorso di travestitismo. Da altre due celebri icone cinematografiche (Jack Lemmon e Tony Curtis in *A*

qualcuno piace caldo) si può andare all'indietro nel tempo fino all'espedito dei travestimenti in *Shakespeare* (*La dodicesima notte*, per esempio) o in *Plauto* (*Casina*). Il *cross-dressing* in tutti questi casi è un formidabile click comico (come ben sanno i *Legnanesi*) o romantico-sentimentale. Su un altro versante, più che il teatro, è l'antropologia a dettare le regole dello scambio. Sarebbero da collocare qui gli esempi in cui si mette alla prova l'identità di genere dentro la tradizione culturale mediterranea. Un cantore della “cultura del vicolo” come *Raffaello Viviani* non poté apertamente dire la sua sui *femminielli* napoletani, ma la cosa invece è riuscita a *Giuseppe Patroni Griffi* (*Veniva giù da Toledo*) e *Annibale Ruccello* (*Le cinque rose di Jennifer*): una strada su cui la *renaissance* partenopea ha messo poi *Enzo Moscato*, *Arturo Cirillo*, o le varianti palermitane di *Emma Dante*, in cui l'identità di genere si fa estremismo e patologia (*Mishelle di Sant'Oliva*, *Le pulle*). Sarebbe materia di inutile dibattito stabilire quanto il mettersi le gonne, sia per *Paolo Poli* segnale di originalità e di stile teatrale, piuttosto che inclinazione psicologica. Ma difficilmente l'esito della discussione toglierebbe a Poli il primato artistico che ha nell'incarnare personaggi femminili. Mentre è chiaro che un tacco a spillo calzato da piedi virili è destabilizzante, ma solo in termini di equilibrio motorio (lo fanno intendere ricci/forte in molti dei loro spettacoli).

Ed è nel segno della caricatura che la ricognizione giunge a un provvisorio punto fermo. Mostrando che quel che conta, sotto l'abito, è anche altro. Perché le tre *Sorelle Bandiera* – inutile negarlo – non sapevano cantare. Mentre lo sanno fare bene le tre *Sorelle Marinetti*. Come *Amanda Lear*, del resto. ★

In apertura, *Eva Robin's* in *Il frigo*, di Copi, regia di Andrea Adriatico; in questa pagina, una scena di *Le pulle*, di Emma Dante.

Un amore senza etichette

Teatro specchio della società? Forse. Ma non sempre. Si vedano gli inossidabili sentimenti omofobi che tuttora permeano pensieri politici italoti e titoli in cronaca (nera). Più avanti di secoli il palcoscenico. Dove omosessualità è normalità. Spunto come un altro di ispirazioni e messinscena. Con un elenco lungo così di talenti e spettacoli.

di **Mario Cervio Gualersi**

Oggi in Europa e nel mondo – ma non in Italia – tra le priorità dell'agenda politica fanno spicco le leggi contro l'omofobia, il riconoscimento dei diritti civili e il matrimonio per le coppie omosessuali. Il teatro, specchio della società, si adegua ai tempi ed ecco approdare in palcoscenico *Il marito di mio figlio*, divertente commedia scritta e diretta da **Daniele Falleri**. Sembra impossibile sia trascorso solo qualche decennio da quando *L'Arielda* di **Testori** fu bloccata nel 1961 a Milano, dopo che Visconti aveva acconsentito a ben settanta tagli pur di far alzare il sipario sulla prima a Roma. Inaccettabili per i censori i personaggi di Eros e Lino, in particolare l'amore gay sublimato in un sentimento paterno. Peggior sorte toccò alla *Governante* che **Vitaliano Brancati** scrisse nel '52: la censura democristiana la congelò infatti per tredici anni, sino alla messa in scena di Giuseppe Patroni Griffi. A turbare i sonni dei benpensanti questa volta erano le pulsioni lesbiche che l'inappuntabile Caterina indirizza verso ignare ragazze del popolo. L'identità omosessuale è vissuta dai personaggi con sensi di colpa che possono persino condurli al suicidio: la società, d'altro canto, li ritiene disturbati o cor-

rotti, al più degni di compassione. Inesistente è la sfera affettiva a vantaggio della pura soddisfazione erotica. I primi fermenti del movimento femminista e a seguire di quello omosessuale cominciano a produrre effetti anche sulla scena. Del 1967 è *Metti una sera a cena* che **Patroni Griffi** affida alla Compagnia dei Giovani: l'attore Max assolda l'intellettuale Ric, prostituito d'alto bordo a servizio di uomini e donne, per vivacizzare il suo rapporto con Nina. Lo stesso autore nel '74 dedica alla sua Napoli *Persone naturali e strafottenti* in cui il travestito Mariacallàs subaffitta la stanza a coppie in cerca d'intimità, come quella dell'americano Byron e dello studente Fred. I sensi di colpa e lo stigma deplorabile lasciano il posto all'intenzione di sperimentare nuovi rapporti e si affaccia la variabile della bisessualità. Negli anni Settanta in Germania s'impone come autore, attore e regista **Rainer Werner Fassbinder** di cui il Teatro dell'Elfo nel 1988 allestirà *Le lacrime amare di Petra von Kant* (un sofferto spaccato sull'omosessualità femminile) e nel 2006 *Come gocce su pietre roventi* (la crisi di una coppia gay). Nei suoi testi irrompe prepotente il sentimento d'amore che però deve fare i conti con i ruoli e le dinamiche di potere, assai simili a quelle delle

relazioni eterosessuali. Ci sono in lui riferimenti alle tematiche di Jean Genet la cui visione dei rapporti gay era più virata verso l'emarginazione e l'autodistruzione: **Antonio Latella** firmerà una Trilogia Genet (*Stretta sorveglianza*, *Querelle de Brest*, *I negri*) prima di misurarsi con Petra. Negli anni Ottanta trovano spazio in palcoscenico vicende e personaggi tenuti a lungo in ombra dalla società: i travestiti di **Annibale Ruccello** (*Le cinque rose di Jennifer*) rivendicano una "normalità" nelle relazioni sentimentali e nella quotidianità. Alla fine del decennio l'epidemia dell'Aids non può lasciare indifferente il teatro: a fare da apripista sono ovviamente gli Stati Uniti con testi come *Angels in America* di **Tony Kushner**, messo poi in scena nel 2007 da Ferdinando Bruni e Elio De Capitani. Si deve attendere sino al 1989 per vedere in Italia una pièce sul tema: *Una visita inopportuna*, scritta da Copi poco prima della fine, diventa il suo testamento, mentre il nostro primo titolo è lo struggente *Gli alibi del cuore* di **Fabio Maraschi**, seguito da *Aids* di **Mario Fratti**. Si mostrano gli effetti devastanti della malattia sui rapporti di coppia, mettendo anche in discussione la libertà sessuale che aveva contraddistinto un'epoca. Nel 1994 nasce a Roma la rassegna di teatro omosessuale **Garofano Verde** che ha avuto e ha tuttora il merito di promuovere testi stranieri e italiani. Sostanziali sono i mutamenti a cui assistiamo nella drammaturgia degli ultimi due decenni: sulla scia di autrici come **Sarah Kane**, acquista più visibilità l'omosessualità femminile (*Il martello del diavolo* di Remo Binosi), ci si interroga sulla necessità dello spinoso *coming out* in famiglia (*Dinner Party*, l'unico testo teatrale di **Piervittorio Tondelli**) e quello sulla scena (*Racconti di giugno* di **Pippo Delbono**), altri alzano il velo sull'omosessualità negli ambienti di mafia e camorra o sulla pansessualità delle giovani generazioni. Il nuovo millennio sarà forniere di nuove storie e nuovi autori, uniti dalla convinzione che anche il teatro possa contribuire a eliminare pregiudizi, etichette e stereotipi ormai obsoleti. ★



Ida Marinelli in *Le lacrime amare di Petra von Kant*, di Rainer Werner Fassbinder, regia di Elio De Capitani e Ferdinando Bruni.

Sesso e *body art*, uniti contro il potere

Acconci, Schwarzkogler, Orlan, Grigorescu, Abramovic e altri. La sessualità nelle *performing arts* degli anni Sessanta e Settanta era usata come grimaldello per scardinare l'ideologia imperante. Oggi, nell'era del virtuale, pare essersi trasformata soprattutto in operazione di marketing o speculazione intellettuale.

di Roberto Rizzente

È il 1960 quando Hermann Nitsch licenzia l'abbozzo de *Il dramma della foia*. Si tratta di un insieme di frammenti poetici, debitore della tradizione espressionista e wagneriana, che celebra, nella scansione epigrammatica di scene-situazione, denominate *round*, la natura orgiastica e dionisiaca del vivere, accedendo, tramite la fusione edipica dei figli con i padri e lo smembramento rituale della madre, a un nuovo e più consapevole rapporto con il mito, la tragedia.

Passano gli anni e quello che, fino ad allora, era affidato alla parola, lussureggiante e barocca, si fa corpo, sangue, azione. La pittura fisica, gestuale di Jackson Pollock, la lezione di Artaud, l'esempio del Living Theatre e del Performance Group agiscono come catalizzatori: nasce il Teatro delle Orge e dei Misteri, forse il caso limite e più estremo dell'Azionismo Viennese. Una *summa* eretica ed eterodossa di azioni, scandita da canti corali e processioni rituali, che ribalta in chiave laica la tradizione medievale dei misteri, in cui è il sesso, insieme al sangue, la carne cruda, gli animali sventrati, a farla da padrone, fungendo da strumento e garante di una liberazione sensoriale cui lo spettatore è invitato a partecipare in prima persona.

Il percorso di Nitsch la dice lunga sul senso della trasmutazione dell'arte a cavallo del decennio. Sono gli anni dell'*happening* e della *body art*: l'insoddisfazione per l'estetica vigente, inadatta - per un processo intrinseco di astrazione e codificazione - a veicolare un messaggio di protesta, impone al sistema un'inversione dialettica, aperta al confronto paritetico col pubblico. L'arte recupera la matrice teatrale e dada, mettendo in scena il corpo "agito" e incontrando la sessualità, di cui si serve come di un grimaldello per scardinare l'ideologia imperante.

Così è, a New York, per Vito Acconci, dalla poesia prestato alla performance. In *Conversion* (1970) egli ribalta l'identità di genere contrabbandata dai media, bruciando i peli del petto, nascondendo il pene tra le gambe e simulando atteggiamenti femminili. Senza preoccuparsi e anzi cavalcando la dimensione dello scandalo: l'azione termina con l'artista che infila il pene nella bocca dell'assistente. In *Seed-bed* (1972), addirittura, egli arriva alla masturbazione - per la durata della performance alla Galleria Sonnabend - per solle-



ticare gli istinti *voyeuristici* del pubblico, innestando una più ampia e ispirata polemica contro la spettacolarizzazione del privato.

Ancora in Austria Rudolf Schwarzkogler, esponente, come Nitsch, dell'Azionismo Viennese, mima l'autocastrazione per smascherare le politiche repressive dello stato capitalista. E Orlan, in Francia, prende di mira la mercificazione del sesso in un'installazione, *The Kiss of the artist*, 1977, in cui l'artista è ridotta a manichino, pronta a dispensare baci in cambio di pochi spiccioli. Più a est, Ion Grigorescu recupera l'immaginario *camp* del cinema *underground* per irridere le politiche autocratiche e repressive del regime di Ceausescu. Nudo di fronte allo specchio, armato di una Super8, egli si filma in una sequela di pose oscene, mostrando i genitali, ferendoli all'occasione o indulgendo alle movenze femminili, in aperta opposizione alla cultura fallocratica su cui il potere si regge (*I in the studio*, 1976; *Ame*, 1977; *Boxing*, 1977).

Col corpo, l'arte negli anni Sessanta e Settanta cessa di farsi "rappresentazione" per entrare nel flusso della quotidianità. Vengono forzati, fino

alle estreme conseguenze, i confini della finzione. Non è un caso se a Napoli, nel 1974, il corpo nudo di Marina Abramovic, liberamente offerto al pubblico, rischia di essere violentato da alcuni spettatori infoiati (*Rythm o*): i confini tra arte e vita vengono travalicati, a vantaggio della seconda. Attraverso il sesso si consuma il sogno delle prime avanguardie, in un senso quasi eucaristico. Una mistura del genere non poteva, evidentemente, durare a lungo. Di lì a poco, la spinta estetizzante delle transavanguardie chiuderà il cerchio, fatta eccezione per qualche esperienza sporadica (Vanessa Beecroft, Jan Fabre). Nell'era del virtuale, la sessualità pare oggetto di una speculazione intellettuale di ritorno o di un'accorta strategia di marketing, finalizzata alla provocazione *tout court*, più che di un'azione ispirata, radicata nel corpo e il vissuto dell'artista. Ma per due decenni, l'arte si è mossa in un'altra direzione. Ingegnua, forse, ma libera, coraggiosa. Aprendo, per un istante, barlumi di un rinnovato e più consapevole rapporto col sé. Il mondo. Gli altri. ★

Il manifesto *The kiss of the artist*, di Orlan.



Registi, attori e drammaturghi rispondono sul ruolo artistico-economico del sesso a teatro. Spunti individuali che si fanno universali. Cercando di distinguere necessità intellettuali e malizie da botteghino. In un paese storicamente bigotto che si scopre nei fatti un pochino diverso. Quasi stanco di corpi nudi e amplessi simulati.

Svestire gli artisti: trasgressione o moda?

Andrea Adriatico (regista)

1) Non credo che il sesso a teatro possa ancora essere considerato trasgressivo, sempre che per trasgressivo non si intenda qualcosa di diverso dal semplice significato etimologico del termine, e cioè "superare i limiti". I limiti, nella descrizione della sessualità, sono ormai abbondantemente scavalcati. Così non immagino un pubblico numericamente significativo che decida di acquistare un biglietto per vedere attori svestiti che simulano amplessi. Credo invece che la rappresentazione della sessualità diventi interessante quando includa un'analisi delle dinamiche più profonde che sottende. E in questo, se possibile, sta la modernità e la grande possibilità del teatro contemporaneo. Si può mettere in scena qualcosa che prima doveva essere raccontato solo attraverso una metafora intellettuale e assistere davanti ai propri occhi a frammenti della propria esistenza più segreta.

2) Per chi fa il mio mestiere rispondere a questa domanda significa porsi a priori un proget-

1. Il sesso possiede ancora una carica di trasgressione in teatro? Se sì, quale tipo di sesso?

2. Quanto è ancora di moda il sesso a teatro? Fa ancora aumentare i borderò?

3. Il sesso può essere una chiave di lettura facile (o anche un'abile scorciatoia) per rileggere i classici?

to di "incassi" al momento della realizzazione di un'opera, e dunque usare la sessualità come grimaldello per il botteghino. Il mio teatro è altro. Non è tutto improntato all'uso della ses-

sualità in scena. Capita, quando serve. Cerca una cultura del corpo. E fortunatamente non leggo differenze di seguito e di numeri tra un mio spettacolo più "svestito" e uno più "morigerato". Credo oggi più che mai il pubblico scelga molto attentamente cosa vedere e lo scelga per poter assistere dal vivo a qualcosa che gli appartiene. E chiede anche al sesso, al nudo, di farsi carico di visioni del sé.

3) Il sesso non è mai una chiave, o è necessità autentica, che valorizza le emozioni del racconto, indipendentemente che si tratti di un classico o di altro, oppure è sfruttamento e pornografia. Destinato a rivolgersi a chi del teatro può fare a meno.

Cristian Ceresoli (drammaturgo e regista)

1) No. Se parliamo del nostro spettacolo *La Merda*, non c'è trasgressione nel mostrare un corpo nudo nel 2013 in un paese cattolico come l'Italia. Non parlerei di trasgressione ma di senso di rivolta perché quella che proponiamo non

è più una nudità imposta, mercificata bensì una nudità naturale, arcaica, imperfetta. Non sappiamo più che esiste un corpo “normale”, diverso da quello mercificato che ci è proposto dai mezzi di comunicazione. Bisogna, invece, recuperare Caravaggio, le sue forme. Penso, poi, che un rapporto di tipo erotico sia quello che si dovrebbe instaurare sempre fra un'opera d'arte e il suo pubblico.

2) No, non penso. L'ultima volta che il sesso ha fatto scandalo a teatro risale agli anni Settanta. Credo che poi dipenda dall'uso che se ne fa. Noi, comunque, non abbiamo avuto bisogno di un corpo nudo per vendere una saponetta.

3) *La Merda* viene considerato un classico e senza bisogno della nudità, anche se il nudo fa parte della partitura, è scritto. È interessante che, a differenza di molti critici italiani, alcuni giornalisti stranieri abbiamo parlato della bellezza del corpo naturale, arcaico di Silvia Gallerano (interprete dello spettacolo, ndr), che è, infatti, un corpo naturalmente bello che indossa la maschera del brutto.

Emma Dante (regista e drammaturga)

1) In generale direi di no, il sesso non è più trasgressivo. Con le informazioni che riceviamo dalla tv, da internet, dal teatro stesso questo tabù si sta alleggerendo. È vero pure che dipende da come lo si usa. Se è un modo in un certo senso per uscire dal tema del sesso e scatenare qualcosa di più personale e intimo legato ai propri singoli pudori, allora diviene un cortocircuito nuovamente trasgressivo. Ma questo potrebbe essere causato perfino dalla purezza. La trasgressione non è un qualcosa legato alla provocazione, ma a un qualcosa che si smuove nel profondo di chi guarda, un disagio intimo e non collettivo che fa emergere come una tempesta i propri interrogativi e le proprie frustrazioni.

2) È sicuramente un'arma a doppio taglio. Può essere di moda e allo stesso tempo infastidire chi è insofferente alle tendenze. In ogni caso funziona molto bene al botteghino. La gente ha sempre voglia di guardare una scena di sesso, fosse solo per criticare o indignarsi.

3) Rileggere i classici è faticoso, necessita un attento studio, bisogna applicarsi. C'è tutto un tempo, una storia, una memoria con i quali confrontarsi e che rende complesso il riportarli in scena con quella novità che li possa far coincidere con il contemporaneo. Se metti il sesso per-

ché non sai cosa metterci per comunicare, allora è nuovamente un facile *escamotage*, una stupidata. Ma dipende sempre dai titoli e dalle forme. Se un classico lo “vuole”, si può spingere in una direzione già pensata dall'autore e magari all'epoca non del tutto focalizzata per una questione di usi e costumi. Ma deve essere una direzione già segnata. Io poi sono sempre per l'exasperazione. Ma deve essere l'exasperazione di un gesto che già esiste, che già è possibile percepire e che appartiene a quello su cui si sta lavorando.

Enrico Frattaroli (regista, attore e drammaturgo)

1/2/3) Quanto postulato dalle tre domande è esattamente ciò da cui ho preso le distanze nel mettere in cantiere il mio progetto teatrale sull'opera di Sade. «È nella depravazione che la natura comincia a rivelarci la chiave dei suoi segreti, e noi possiamo conoscerla a fondo solo oltraggiandola». Questo il senso – erotico e conoscitivo – che Sade conferisce a quelle che lui chiama “passioni”. In tutta la sua opera non compare mai la parola sesso, né erotismo né trasgressione, semmai: crimine.

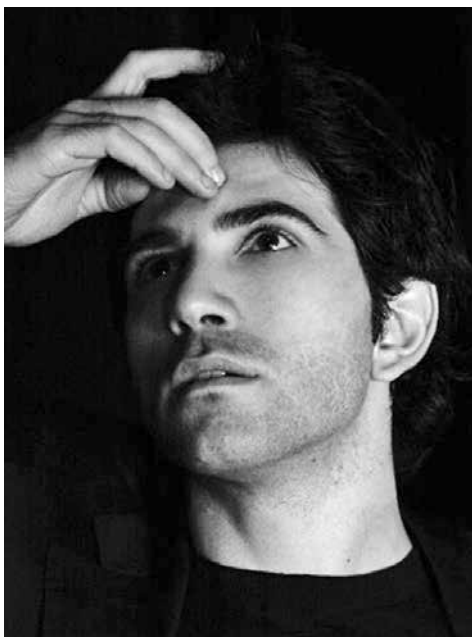
Il termine “sesso” misura la distanza del nostro erotismo dall'immaginario che fonda ogni passione erotica. L'avverbio “ancora” denuncia il carattere effimero e celibe della sua “carica”. La divisione in “tipi di sesso” addita il carattere categoriale, letterale del nostro sguardo: nulla di più codificato e obbediente del sesso trasgres-

sivo, o estremo, come si dice. Ciò che rende Sade pericoloso e destabilizzante non è la crudeltà del suo erotismo, ma delle sue verità. Non questa o quella passione ma il punto di vista, socialmente inaccettabile, da cui osa guardarle tutte. È stato il suo sguardo lucido e spietato sulla natura umana ad avvincermi, la verità di una poetica che coniuga indissolubilmente l'erotismo con la filosofia. Il rischio che esigevo da me e dal mio teatro. La sua necessità.

In teatro, basta “ancora” il nudo a far crescere il borderò. Quando presentai *Sade opus contra naturam* a Padova, la direzione lo vietò ai minori di anni 18 e i giornali fecero di tutto per presentarlo come “trasgressivo”. Metà pubblico rimase fuori e, anche in questo caso, fu questione di ottica. Più significativo, per me, che la maggior parte dei teatri e dei festival cui l'ho proposto l'abbia rifiutato in nome del pubblico. Evidentemente, o era poco, o era troppo “trasgressivo”, a riprova che non avevo tradito Sade. Penso che tutto sia fasullo se artisticamente disonesto.

Antonio Latella (regista)

1) Non so se con la prima domanda s'intende dire parlare di sesso, fare sesso, esporre sessi in teatro e quindi sul palco. Detto questo, credo che il palco sia il luogo dove tutto è permesso e dove la trasgressione è assolutamente fuori moda. Forse la più bella trasgressione sarebbe la possibilità di avere per una notte un teatro



tutto per sé, buio, senza abbonati, e fare sesso sulle tavole del palco con la persona che più si ama, lasciarsi andare all'infinito della storia che ansima a ogni colpo d'amore, lasciare che i fantasmi del palco possano finalmente sentire qualcosa di vivo. Oggi forse la vera trasgressione non è il sesso ma parlare d'amore, questo è molto più pericoloso, molto più difficile, proibito; parlare d'amore è il vero tabù, proprio perché è fuori moda. I sentimenti non hanno più un corpo, non hanno più una casa, il sentimento è banale. Il sentimento è Ottocento e parte del Novecento. Oggi il sentimento si misura con i centimetri, con le erezioni, con chi ce l'ha più grosso, come se l'organo fosse un'arma, uno scettro del potere, un capitale in borsa su cui investire. Tutto questo in teatro è stato già fatto senza mezze misure e senza veli, persino le penetrazioni non sono più simulazioni. E pensare che fuori dal palco, l'unione dei sessi è ancora un problema legislativo, la trasgressione non è nel teatro ma fuori da quelle mura.

2) Credo che il sesso sia assolutamente fuori moda in teatro, anzi sia in saldo, svenduto, scontato, sputtanato; oggi posso dire che la più grande forma erotica è la parola nella sua totale e assoluta bellezza, nella sua totale e accettabile nudità. La parola senza vestiti, senza costumi, la parola che sa essere intima, privata e pubblica senza svendersi. Credo che il dialogo sia la più bella notte d'amore che uno spettatore possa desiderare e così un regista: io sono

qui e ti parlo e ti seduco con le parole, con le mie idee, parlo a te spettatore e non ti conosco e forse ci ameremo e alla fine tu mi conoscerai un po' di più, alla fine tu andrai via e io non saprò nemmeno il tuo nome ma saprò di averti amato, di averti sedotto e forse scopato; oppure tutto questo non avverrà ma ci saremo regalati del tempo, il bene più prezioso che ci resta. Il borderò è pornografia, è il male di ogni forma di sesso e purtroppo oggi la pornografia è il capitalismo. Se tutto ciò restasse fuori dal teatro, torneremmo ad amare ciò che siamo e ciò che facciamo.

3) Leggendo i classici ho capito che del sesso non sapevo nulla, ho imparato a essere me stesso e ad amare senza aver paura. Solo quando ho smesso di rileggere i classici in una semplicistica chiave freudiana, i classici sono tornati a essere anche per me un universo da scoprire nella loro universalità.

Gabriele Lavia (regista e attore)

Una volta in teatro si parlava molto di più di sesso, ora non più. Non è un argomento di cui sono interessato a parlare, siete sicuri che sia una buona idea fare un dossier sul teatro e sesso in questo momento?

Valter Malosti (regista e attore)

1) Il sesso in teatro non è più trasgressivo. Oggi penso che il tabù sia rappresentato dal corpo maschile, mentre quello della donna è sta-

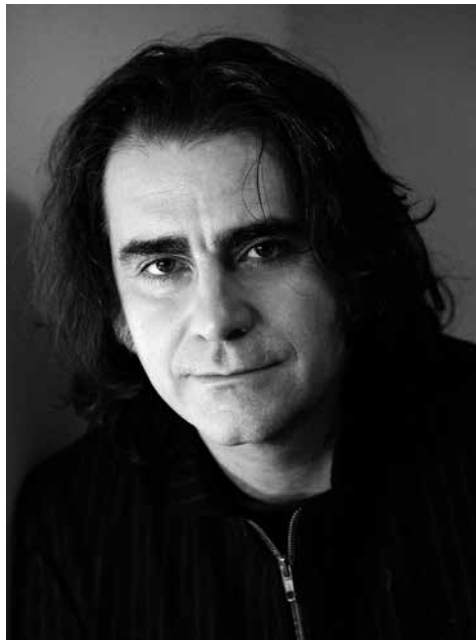
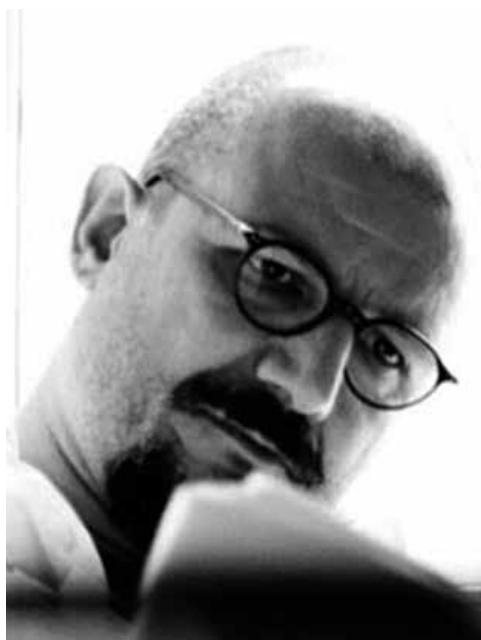
to sdoganato, poiché ci si è abituati ed è meno invadente. Certo dipende da quello che i corpi fanno in scena, non è tanto il sesso a essere ancora considerato un tabù, ma come i corpi si muovono. Può succedere di proporre sesso in scena, dipende dal modo in cui lo si fa.

2/3) Sono risposte legate a come i corpi vengono usati, se lo sono in modo commerciale o meno. Credo che il nudo in teatro sia assolutamente come un costume che l'attore deve indossare. In *Lo stupro di Lucrezia* di William Shakespeare, di cui ho curato l'adattamento, era fondamentale che gli attori fossero nudi in scena. Certo, in alcuni casi, il nudo può essere una scorciatoia, perché la lotta tra i corpi diviene fondamentale, ma non è l'unica chiave da proporre per esempio per un autore come Shakespeare, in cui il sesso è già molto presente. Bisogna usarlo con intelligenza.

Enzo Moscato (regista, drammaturgo, attore)

1) Se possiede ancora (in Italia e altrove) una carica di trasgressione è perché il sesso – discutere o rappresentare il sesso – è ancora un tabù pruriginoso per una società evidentemente bigotta e auto-repressiva.

2) Penso che è – o può essere – di moda laddove un contesto sociale non si sia ancora evoluto (e dunque liberato) dalle sue problematiche o divieti. Il numero dei borderò è allora direttamente proporzionale all'arretratezza del contesto, in questo senso. Più una cosa è vissuta in



modo distorto e morboso, più si corre a vederla o sentirla dove la si rappresenta.

3) Certamente sì. Laddove ovviamente ci sono sedicenti artisti o registi che pensano di risolvere il delicato e complesso adattamento di un classico ai giorni nostri con tale facile (e aggiungerei, squallida) chiave di lettura.

Paolo Poli (regista e attore)

1) Il teatro tradizionalmente viveva del gioco e del triangolo marito moglie amante. Dunque la trasgressione, se c'era, era nella logica dell'adulterio, del tradimento, nella violazione di quelle norme. Vedo poco teatro oggi, lavorando ancora sulla scena. Non saprei quindi dire che ne è di quella trasgressione. Del resto oggi le norme sono molto meno ferree anche nel matrimonio. C'è sempre stata poi la trasgressione intesa come nudo, ma anche quella mi sembra che non faccia poi tanto scalpore. Ormai quanti borghesi senza mutande si sono visti anche sulla scena, nel cinema...

2) È un transfert spiccio che a volte si usa e funziona. Pensiamo ad Alessandro Preziosi, e al suo Cirano senza naso. Pensiamo a Scarmario e al suo Romeo. Sono due "belli" che arrivano dalla televisione e dal cinema e che attirano perché sono oggetti del desiderio. Qualsiasi cosa facessero, anche leggere *La vispa Teresa*, avrebbero schiere di ragazzine a vederli.

3) Sì, è stato fatto spesso, alla luce delle usanze e delle conoscenze contemporanee: Ofe-

lia o Cordelia, riscoperte con altri significati. È difficile dire se si tratti di scorciatoie. E parliamo comunque del teatro inglese. La nostra, vede, è una lingua letteraria e poetica, non teatrale. Beatrice era la donna angelicata, Dante non si voltava a guardarla perché era "bona". Di teatro invece ne abbiamo poco: Machiavelli con *La Mandragola*, Goldoni, Pirandello poi basta. Machiavelli può essere trasgressivo perché mette il ruffiano nei panni del frate. Ma a Pirandello il sesso interessa poco. Questo doveva essere il secolo del sesso e invece è il secolo della cucina, dove tutti discutono di come cuocere la cipolla e quando aggiungerla. Perché parlando di cucina si resta su temi minimali e gli argomenti difficili si affrontano meno, si sfiorano solo.

ricci/forte (drammaturghi e registi)

1) In seguito al bombardamento massiccio dei media e della Rete, l'overdose del corpo esposto ha colpito e affondato anche il consumatore meno accorto. Cercare eccessi febbricitanti a teatro quando basta un click dell'iPhone per ottenere immediato appagamento, fa sembrare la facile e fantomatica strumentalizzazione degli organi riproduttivi sul palco, una reminiscenza anacronistica al pari degli ormai dismessi cinema porno. Nessun corpo nudo di per sé è provocatorio. Anzi, visto il grado involutivo del bipede italico, il gesto svuotato è decisamente soporifero. Probabil-

mente è il significato che quella grammatica sessuale esposta veicola a trasformarne il significante in prodotto dell'intelletto, promuovendo quella stessa trita epidermide stratonata a creazione.

2) La parola moda associata al teatro stride alla stregua del gesso sulla lavagna. La tendenza può essere assimilabile alla tv o alla carta stampata, così bisognosi di riconoscibilità. Non può certo transitare in un luogo che evoca, pur nel tracciato contemporaneo, un palinsesto linguistico in cui è l'arteria d'indagine a dettare le leggi e non i fattori esterni. Ovviamente dipende dagli ambiti: sicuramente nel teatro d'intrattenimento si indulge a un'arbitraria licenziosità che garantisca appeal. Ma di quale genere spettacolare e soprattutto a quale pubblico si rivolge tale prodotto? La nudità non è affatto l'ingrediente di una ricetta per cibi precotti ma come un codice babilonese, se correttamente investita di valore, traccia rotte di volo per gli assetati di conoscenza senza limitanti pregiudizi borghesi.

3) Quando si cerca un cortocircuito tra presente e passato, quando si provano a imbastire traiettorie sui binari di grandi capolavori che ci hanno preceduto, la concentrazione è sul senso di quella ricognizione archeologica cercando il grado di entropia del pianeta che abitiamo. La pelle, le abitudini di scambio inter-relazionale fanno parte di una foresta semiotica che descrive, insieme a tutto il resto della comunicazione non verbale, il nostro attuale battito. Nessun confronto, intellettuale o etico che sia, cerca scorciatoie facili: è il corpo che diventa conduttore a raccontare laddove la parola resta afona. Se poi una pupilla pigra e moralista è incapace di andare oltre uno strato di pelle privo di indumenti e ne percepisce solo la superficie sensuale... il problema è di disidratazione sociale e non artistica

Materiali raccolti da: **Ilaria Angelone, Laura Bevione, Albarosa Camaldo, Roberto Rizzente e Diego Vincenti.**



In apertura, un'illustrazione di Massimo Dezzani; a pagina 47, Cristian Ceresoli ed Emma Dante; nella pagina precedente, Antonio Latella, Valter Malosti (foto: Tommaso Le Pera) ed Enzo Moscato; in questa pagina, Paolo Poli e ricci/forte.

Living Theatre, oltre lo scandalo la bellezza della nudità

Preceduti dallo scandalo (occasionale) di *Mysteries and Smaller Pieces*, furono *Antigone*, *Paradise Now* e *Sette meditazioni sul Sadomasochismo Politico* a scatenare arresti, censure e sospensione degli spettacoli. Perché i loro nudi in scena – simbolo di libertà, erotismo, sopruso – erano rivoluzionari rispetto al potere e alla morale dominanti.

di Cristina Valenti

Lo scandalo del Living Theatre è legato alla “provocazione” sessuale e alla nudità, ma non solo. Il primo (occasionale) scandalo suscitato dal nudo di un attore appartiene a una replica di *Mysteries and Smaller Pieces*. La messinscena non prevedeva di per sé scene di nudo, ma un attore si era spogliato istantaneamente in uno dei *Tableaux vivants*, con conseguente denuncia alla compagnia e sospensione dello spettacolo. Il primo scandalo derivato dall'uso erotico del corpo arriva con *Antigone*. Per tre quarti d'ora il pubblico è immerso nella voluttuosità della “danza di Bacco”, eseguita con movimenti sensuali, accompagnati da un'esplicita biomeccanica delle braccia che accarezzano i corpi e indugiano sulle parti sessuali. Un'azione oggettivamente perturbante nei confronti della morale dominante, che suscita la reazione dei settori più conservatori del pubblico e della critica. Ma lo spettacolo che l'immaginario teatrale maggiormente associa al contenuto sessuale e alla pratica della nudità è *Paradise Now*, simbolo del '68 e della rivoluzione culturale che il Living Theatre sperimenta concretamente fuori e dentro la scena. La forma di *Paradise Now* è un viaggio ascensionale in otto gradini che corrispondono ad altrettanti livelli di azione rivoluzionaria. Il quarto gradino

è quello della *Rivoluzione sessuale*, corrispondente al *Rito dei Rapporti Universali*, un grande abbraccio collettivo che si estende agli spettatori, con l'invito a partecipare alla successiva *Azione* di “unificazione sessuale”. La storia di *Paradise Now* è possibile raccontarla anche attraverso la vicenda di divieti, arresti, espulsioni che ha accompagnato lo spettacolo in tutto il mondo e che non sarebbe spiegabile con il solo “oltraggio al pudore”. Nudità e sesso appartengono nel Living Theatre a un progetto di sovversione globale, che si salda con la realtà in fermento

di quegli anni raccogliendo migliaia di proseliti disposti ad agire (e anche a spogliarsi) sulla scena all'insegna della liberazione e della disobbedienza civile.

Lo scandalo del nudo (seppure non legato al sesso) si ripresenta con gravi conseguenze repressive in *Sette meditazioni sul Sadomasochismo Politico*. Un attore denudato e appeso al “bastone del pappagallo” si sottopone in modo rituale, ma non per questo meno realistico, allo strumento di tortura usato in molte carceri del mondo e conosciuto dal Living Theatre durante la detenzione in Brasile. Le cronache registrano molti episodi di interruzione dello spettacolo, arresti, anche percosse, motivati ufficialmente dall'oltraggiosa nudità dell'attore. Si ripresenta il tema della “ipocrisia del potere”: a essere censurato non è tanto il nudo teatrale in sé, ma il corpo come espressione erotica e manifestazione di libertà (*Antigone*), come rottura dei confini teatrali e delle barriere fra le persone (*Paradise Now*), come simbolo di un sopruso perpetrato dalla violenza del potere (*Sette Meditazioni*).

A rivedere le foto di *Paradise Now* e del *Rito dei Rapporti Universali* (riproposto dal Living anche al di fuori dello spettacolo), l'innocenza di quelle carni bianche, la schiena ricurva di Judith Malina, i seni allentati dalle gravidanze, la magrezza e la fragilità prive di *glamour*... tutto questo ci suscita persino tenerezza. Eppure quei corpi inermi hanno avuto la forza di un'esplosione nel corpo della società, realizzando una straordinaria interazione con il mondo giovanile che stava riflettendo sul nesso personale-politico e aveva fra i propri riferimenti il pansessualismo di Reich e le teorie sulla liberazione di Marcuse. Per tutte queste ragioni comprendiamo come mai l'eredità del Living Theatre sia difficile da cogliere, oggi, nelle espressioni teatrali dove il nudo e il sesso sono ormai divenuti tendenza. Il Living non ha certo preparato né proposto o incoraggiato l'uso del nudo come esibizione ed esposizione, narcisismo ed élitismo estetico. La bellezza dei corpi del Living era cercata nella bellezza della nudità, non in corpi preparati o modificati per apparire nudi. E sull'onda di queste immagini, forse solo una emerge con forza dalla scena contemporanea, quella di Silvia Calderoni che, in *The Plot is the Revolution*, lo spettacolo che i Motus hanno dedicato al Living Theatre, riceve dalla voce della stessa Judith Malina un'eredità che fa rivivere nel presente del suo corpo sottile e potente, che ritrova la sfida di una nudità innocente e deflagrante, come l'esperienza di cui raccoglie il testimone in nome di Antigone. ★

Paradise Now, del Living Theatre.



«Il personale è politico!» il sesso nel teatro di Dario Fo e Franca Rame

Dalle donne amerindie, che vivono l'amore senza paturne cattoliche, alle posizioni politiche dei monologhi successivi (anni Settanta). In mezzo, la lucida analisi sulla cultura popolare che porterà a *Mistero Buffo*. Cronaca di un Premio Nobel e consorte alle prese con l'uso distorto che da sempre il potere fa del sesso.

di Simone Soriani



Nel 1963 Dario Fo scrive e inscena, insieme con la moglie Franca Rame, la commedia *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*: lo spettacolo rievoca la scoperta e la colonizzazione delle Indie Occidentali da parte di Colombo e della corona spagnola. Nel secondo tempo della commedia, i marinai al seguito di Colombo, di ritorno in Europa, intonano una canzone in cui esprimono il proprio rimpianto per le donne amerindie: «Donne così poco serie / da fare all'amore senza farti giurare, / che dopo le sposi oppure le paghi», perché «non hanno un curato che dica: è peccato!». Fo, quindi, allude a una tematica, quella dell'erotismo, che aveva già introdotto nelle produzioni precedenti: tuttavia, qui, sembra svincolarsi da certo sentimentalismo languido – di derivazione rivistaiola – rilevabile per esempio negli *Arcangeli non giocano a flipper* (1959), soprattutto per la caratterizzazione della protagonista, ispirata al consueto cliché della “battona dal cuore buono”. Proprio a partire dall'*Isabella*, nel teatro di Fo le tematiche del sesso e della sessualità si salderanno sempre più alle intenzioni politiche e antagonistiche che Dario assegna alle proprie

drammaturgie: Fo infatti tende a servirsi dell'elemento osceno come un mezzo per abbattere «la morale e i costumi propri di una classe che detiene il potere» e, quindi, per «liberarci dalla cappa di costrizione e soprattutto di senso di colpa, di peccato – ha dichiarato Dario – che ancora ci portiamo addosso. Del resto, la colpa è una grande invenzione, da sempre: tu crei l'angoscia in qualcuno, e riuscirai a dominarlo». Saranno soprattutto gli studi e le letture sulla cultura popolare, che Fo conduce da filologo dilettante fin dai primi anni '60, a svelare all'autore-attore come, nella visione del mondo delle classi subalterne, il sesso si carichi sempre di una funzione trasgressiva rispetto a una morale dominante elaborata in modo funzionale agli interessi delle classi egemoni. «Mi ero accorto – ha infatti dichiarato Dario – che il sesso era un tema ricorrente nei testi popolari», perché il giullare medievale «si rende conto della grande capacità liberatoria del gioco osceno nei confronti del potere della Chiesa, della sua repressione moralistica». Questa stessa concezione popolare e carnevalesca del sesso emerge soprattutto in *Mistero buffo* (1969), in particolar

modo nel commento pseudo-filologico a *Rosa fresca aulentissima* con cui si apre il monologo nelle più recenti edizioni a stampa. Innanzitutto, Fo attribuisce il brano non a Cielo D'Alcamo, come la gran parte degli studiosi, ma a tale Ciullo D'Alcamo: a un primo livello di significazione, l'errata attribuzione permette all'autore-attore di scatenare l'elemento comico, basso e osceno, dal momento che – sostiene Fo – il lemma «“ciullo” allude correttamente al sesso maschile». Si legge infatti in *Mistero buffo*: «Quasi tutti i giullari nel Medioevo si fregiano di epiteti scortamente triviali (...) fino ad Angelo Beolco Pavan, detto “il Ruzzante” (...). Il suo soprannome viene da “ruzzare” (...) che (...) significa “andare con gli animali”». A un livello più profondo, il cambiamento del soprannome del giullare – dal triviale Ciullo all'etereo Cielo – è indicato da Fo come esempio dell'opera di mistificazione condotta nei confronti della cultura popolare da parte di una società borghese e di una scuola di classe «dove l'ipocrisia e la morbosità cominciano fin da quando vai all'asilo».

La tematica dell'erotismo ritorna poi in numerose produzioni successive di Fo (da *Fabulazzo osceno* fino al *Johan Padan*), ma trova spazio soprattutto nel “teatro al femminile” che Dario realizza e produce, a partire dagli anni '70, insieme con Franca Rame. Già in molti dei monologhi che compongono lo spettacolo *Tutta casa, letto e chiesa* (1977), la vis polemica dei due autori e attori si indirizza, da una parte, verso una concezione del sesso inteso come “possesso” del maschio sulla donna (come in *Una donna sola*, per esempio); dall'altra, verso una cultura sessista che ha privato le donne di un'adeguata educazione sessuale, necessaria – nella visione laica di Fo e della Rame – a liberarsi dei pregiudizi e dei tabù che limitano la sessualità (su questo stesso tema, Franca incentrerà il monologo *Sesso? Grazie, tanto per gradire*). Del resto nell'episodio *La mamma fricchettone*, ancora tratto da *Tutta casa, letto e chiesa*, si legge in modo paradigmatico: «Il personale è politico! Bisogna gestirsi la propria sessualità... (...) prendersi la vita, il godimento (...). Rifiutare l'ideologia del potere». ★

La satira tra le lenzuola degli italiani

Politica, certo. Ma anche sesso, tanto tanto sesso. Il genere comico con la lingua più lunga del mondo, non si è mai tirato indietro nell'utilizzarla per castigare politici e società civile. Dai classici ginnasiali a Luttazzi, dai toscannacci alle metafore da prima serata della Littizzetto, breve ritratto *hot* della satira italiana. E dei suoi pruriti.

di Marco Menini



Che si menzionino le *sille* e le *diatribe* dei Greci, si citi Aristofane o ci si affidi alle rivendicazioni di Quintiliano («satura tota nostra est»), la satira, nel suo oscillare tra sacro e profano, ha da sempre rivestito un ruolo centrale nelle società che si sono succedute nel corso dei secoli. Tanti i precedenti illustri, da Ruzante e Rabelais fino a Brecht e Frisch, oppure Gadda e Flaiano rimanendo nei nostri confini e solo per citare pochi esempi. La satira – dal latino *lanx satura*, piatto di primizie offerte agli dei – è stata dapprima improvvisazione di genere drammatico, poi componimento letterario in metri diversi e infine, con Lucilio, composizione che «castigat ridendo mores». Bergson ha definito felicemente il comico un «fustigatore sociale». Non stupisce che il sesso sia da sempre una delle tematiche più care alla satira, soprattutto in Italia, «un paese plagiato dal cattolicesimo», come ha affermato **Daniele Luttazzi** in una lontana intervista all'*Espresso*, quanto mai attuale.

Cito il comico perché negli ultimi anni il panorama nazionale è ricco di personaggi passati attraverso forme di censura, finendo talvol-

ta per essere «epurati». Come non menzionare, quindi, l'autore di *Sesso con Luttazzi*, spettacolo che traeva spunto dalla tesi di Foucault che vede nel sesso una forma di controllo del potere? La carriera di Luttazzi è stata un alternarsi di epurazioni e temporanee riammissioni. Dal contenzioso con la Tamaro per il libro *Va' dove ti porta il clito*, alla battuta su Ferrara che causò la sospensione del programma *Decameron*, fino all'accusa di plagio comparso sulle maggiori testate nazionali, dalle quali il comico si difese dichiarando l'intenzionalità delle citazioni da comici quali Bruce, Carlin o Hicks per fare dei nomi. I primi due, vere e proprie icone della *stand-up comedy*, forma di spettacolo contraddistinto da monologhi comici, senza orpelli, molto popolare nei paesi anglofoni e caratterizzato da una spietata e verbalmente violenta *verve* nell'affrontare temi quali sesso, razza e politica.

Da piccoli club con pochi spettatori, questa forma di show, a partire dagli anni Settanta si è spostata in palcoscenici sempre più ampi, teatrali e televisivi, e oggi è protagonista di numerosi festival internazionali a Edimburgo, Montreal, Aspen e Melbourne.

Ma tornando in Italia, spunto di riflessione può essere la Toscana, regione costellata di autori che in carriera sono incappati in forme di censura o autocensura. Come è lontano il **Benigni** di *Cioni Mario di Gaspare fu Giulia*, *Berlinguer ti voglio bene* o *Tuttobenigni* dall'attuale comico istituzionale, folgorato sulla via di Hollywood e convertito a tematiche civili e impegnate. Emblematico anche il caso **Ceccherini**, quasi del tutto scomparso dopo una bestemmia in tv, che ha riempito alla fine degli anni '90 i teatri col suo *Fermi tutti questo è uno spettacolo*, *Pinocchio*, assieme a **Monni** e **Paci**. La satira, quando si confronta con palcoscenici più ampi di una sala teatrale deve sempre fare i conti con precisi limiti da non oltrepassare e un'opinione pubblica «istituzionale», che mal digerisce sullo schermo ciò che invece in teatro spesso è ben accetto.

Come dimenticare il putiferio scatenato da **Andrea Riva** durante il concerto del primo maggio 2007? Il comico romano, che ha pagato caro quell'episodio, negli ultimi tempi divide talvolta il palco con il talentuoso **Bobo Rondelli**, i cui concerti sono conditi di mono-

loghi senza filtro dove satira e sesso hanno un ruolo preponderante.

L'Italia annovera anche un folto stuolo di «imitatori», dai **fratelli Guzzanti** a **Maurizio Crozza**, da **Max Tortora** a **Neri Marcorè**. Quando si parla di imitazioni, è interessante la distinzione che Fo traccia tra il «teatro di satira» e il «teatro di sfottò». Quest'ultimo vede il comico protagonista di un'azione reazionaria, legata alla pura caricatura del personaggio, che lo rende quasi simpatico, mentre «il teatro di satira è sempre morale». Tra i tanti «personaggi» imitati, ricordiamo la Moana Pozzi di **Sabina Guzzanti**, anche lei più volte al centro di controversie giudiziarie. Il fatto che una pornostar sia assunta allo status di «personaggio» indica la centralità del sesso negli ultimi decenni, cosa che la satira non ha perso occasione di sottolineare. A partire da *Drive in* – programma che spesso viene menzionato per sottolineare una sorta di mutazione antropologica del mondo televisivo – il sesso ha finito per assumere un ruolo quanto mai preponderante. L'avvento della rete ha fatto il resto. In aggiunta a tutto questo l'emisfero politico ha offerto materia di prim'ordine e la satira non si è fatta attendere. Così, per esempio, nel dicembre 2011 ha debuttato a Milano *Stasera non escort*, dove quattro attrici si alternano in monologhi comici e in scena compare persino una vulva parlante. Caratteristiche che rimandano a un illustre precedente, i *Monologhi della vagina*, scritto da **Eve Ensler** dopo aver intervistato 200 donne sulle loro idee sul sesso, relazioni, e violenza contro le donne. Dopo il debutto nel 1996 nell'Off Broadway, ha riscosso nel tempo grande successo in tutto il mondo, diventando, grazie anche a celebri testimonial, lo spunto di partenza per la nascita del movimento V-Day, i cui partecipanti organizzano rappresentazioni per beneficenza a favore di donne vittime di violenza domestica.

Infine **Luciana Littizzetto**, comica che di sesso parla quasi sempre scovando appigli nelle cronache. Certo non si tira indietro a riguardo, ma non si butta neppure a capofitto. Le sue modalità da felino, sferzanti e delicate al contempo, riescono a sopravvivere in ambito televisivo grazie a una birichina ironia, così diversa dal Luttazzi di cui sopra. ★

E adesso spogliati, come sai fare tu

I primi topless teatrali e baci saffici che ancora fanno scalpore. Spregiudicate regie liriche e i figli dei fiori con il loro peace&love. Campionario semiserio di poppe celebri e scandali di contrabbando. Ché il teatro non si è mai fatto mancare niente. O quasi. In attesa che qualcuno si ricordi che siamo nell'era dell'acquario.

di **Fabrizio Sebastian Caleffi**

Paola Borboni, parmigiana, nata col secolo, il Novecento, l'unica in grado di far parlare un uccello, il pappagallo di Portobello (accadde nel 1982), è stata la prima in Italia, cinquantasette anni prima, a portare il topless alla ribalta teatrale con *Alga Marina*. Malizia, profumo d'intesa. Del copione di Carlo Veneziani, tarantino, nato nell'Ottocento, poco ci cale. La sua drammaturgia italiana è ricordata solo per il "borbonico d'avanzale" affacciato sulla platea della modernità. La modernissima francese Colette precede d'un ventennio la nostra cara Paola, destinata ad attraversare indenne il ventennio fascista: nel 1906 diventa compagna e protetta di "Missy", pseudonimo della marchesa Mathilde de Morny, una delle protagoniste del bel mondo parigino, nota cavalleggera saffica adusa al travestimento maschile. Colette, aiutata da Missy e ormai determinata a intraprendere una carriera teatrale da mima-danzatrice, si separa da Willy, marito-sfruttatore e cambia domicilio. L'anno dopo, al Moulin Rouge, durante la messa in scena della pantomima *Rêve d'Égypte*, lei e Missy danno scandalo baciandosi con passione sul palco. Centocinquante anni dopo, Pia Lanciotti e Melania Giglio, belle&brave, ripetono l'atto, né unico né raro, in un *Come vi piace* romano, al Silvano Toti Globe Theatre di Villa Borghese. Intanto, al Fringe scozzese, trionfa la nudissima Silvia Gallerano nel monologo di Ceresoli *La Merda*, di cui anche la nostra rivista s'è ampiamente occupata. Flashback per onorare la memoria di Hedy Lamarr, lanciata in teatro a Berlino da Max Reinhardt e detentrica di primato: suo, con il nome di Hedy Kiesler, il primo nudo integrale del grande schermo in *Extase* (1933) del regista Gustav Machaty, film presentato alla 2a edizione della Mostra del Cinema di Venezia. Un ottantesimo da festeggiare.

Ma torniamo a noi: torniamo in palcoscenico. Quel palcoscenico idealmente divelto, insieme alle poltrone di velluto rosso, dall'avanguardia cantinara romana, palcoscenico rivoluzionario ch'ebbe la sua vestale, sontuosamente nuda: Manuela Kustermann detta Dusermann. Accanto a lei, citazione d'obbligo per le due donne del Carmelo: Lydia Mancinelli e Raffaella Baracchi, già Miss Italia quest'ultima, che

conobbi e selezionai per un mio film. Baracchi in Bene fu impedita nell'accettare il ruolo, che prevedeva scene di nudo, essendo all'epoca in corsa una sua vertenza per l'affidamento della prole con l'ex marito. Era quella l'era della «liberazione politica della sessualità, una doppia trasgressione, dal politico attraverso il sessuale e viceversa» (Roland Barthes). E ora qualcuno per caso sa dirci che era è?

Cecilia Bartoli sodomizzata (per finta, sia chiaro) sul palcoscenico, per giunta dal laido fratello Tolomeo? No, questa gli spettatori di Salisburgo non l'hanno proprio mandata giù. Così alla fine dell'aria "Domerò la tua fieraezza" gli applausi per l'indubbia bravura del controtenore francese Christophe Dameaux (il sodomizzatore) sono stati accompagnati da fischi sonori e da buuu... Dalle cronache della stagione lirica estiva. Da cui la considerazione: il sesso può fare a meno del teatro più di quanto il teatro possa fare a meno del sesso? Ancora Barthes: «il sexy di un corpo (che non è la sua bellezza) riguarda il fatto che sia possibile marcare (fantasmare) in lui la pratica amorosa a cui lo si sottopone col pensiero». Dunque, la risposta alla domanda appena posta è un perentorio "NO". E adesso qualcuno per ca-

so sa dire che fine ha fatto *Hair*? Stavo a Londra negli anni Settanta, quando il musical scritto da James Rado e Gerome Ragni, proveniente dall'Off Broadway dove aveva debuttato nel 1967, era arrivato al Shaftesbury Theatre il 27 settembre 1968. *Aquarius* divenne un inno generazionale. Ma soprattutto il/la Naked Hippy s'affermò come modello/a comportamentale-esistenziale. Manifesto dell'Età dell'Innocenza Liberatoria lo spettacolo, il film diretto da Milos Forman (1979) e l'istantanea al festival di Woodstock a Bethel, una piccola città rurale nello stato di New York, dal 15 agosto al 18 agosto del 1969 con il trionfo del topless, nato cinque anni prima come monokini grazie all'intuizione di uno stilista austriaco-americano. Come mai *now*, che con l'ingresso nell'età dell'acquario dovremmo avere il *paradise now* a portata di mano, col cielo e il clito da toccare con un dito, il *living theatre* della vita appare rivestito, illividito, immalinconito? A questo quesito, date voi una risposta. Che sbarazzi gli imbarazzi. Che reagisca agli strazi. Che sbaragli i nazistronzi. ★

Nella foto Manuela Kustermann.





Quell'eros così ballerino tra riti pagani e orgasmi collettivi

Sono le avanguardie d'inizio Novecento a sdoganare la passione più sensuale sui palcoscenici coreutici. Poi arriverà il nudo, più o meno strumentale. Con Maurice Béjart a divenire paladino dell'eros declinato in gesto e movimento. Ma forse molto (molto) prima, perfino la biblica Maria quando danzava, lo faceva con ben poco mistici ardori...

di Domenico Rigotti

A ben vedere, il tema dell'eros e del sesso da sempre s'insinua nella danza. Se volgi lo sguardo indietro – e anche molto lontano nel tempo – ti vien da pensare che non prive di sensualità (anche se forse è peccato o blasfemo pensarlo) erano le danze che Maria, sorella di Mosè, guidava davanti all'Arca Santa. E anche David quando danzava, forse lo faceva con ardori sensuali. L'eroticismo di certo non era assente nei famosi Balletti di Corte che tanto piacevano a Luigi XVI, partecipando in prima persona. Bello e aitante il Re Sole come un Roberto Bolle quando appariva in veste di Apollo. E anche nel balletto romantico, tracce di erotismo non mancano. Era angelicata la danza di Maria Taglioni, la ballerina cristiana, ma quando sulla scena dell'Opéra parigino venne a insidiarle il regno l'austriaca Fanny Elssler, la ballerina pagana, lo sguardo degli spettatori si fece più lascivo. Danza esotica la *cachu-*

ca importata dalla Spagna e inserita ne *Le diable boiteux*, ma con che forza sensuale si muoveva la viennese. Certo non era scandalo ancora. E l'eros non era così evidenziato. A sdogarlo del tutto bisognò aspettare *L'après-midi d'un faune* creato dal leggendario Nijinsky. La fonte letteraria è nota nel celebre poema di Mallarmé («Quelle ninfe - le voglio ridestare»); la fonte musicale nell'ancor più famoso *Prélude à l'après-midi d'un faune* di Debussy. Nijinsky interpretava il fauno con morbida violenza, ponendo le sue eccezionali doti atletiche e la sua potenza al servizio di una tecnica nuovissima (angoli, posizioni di fianco rispetto al pubblico, espressività), ma soprattutto era l'allusione a una sessualità primordiale che turbò il pubblico; e fu burrasca allo Chatelet la sera del 29 maggio del 1912, anche se non c'era nudo in scena. E però quel costume che indossava ideato da Léon Bakst andava oltre il pudico. Il primo scandalo dei Ballets il famoso *Fauno*;

poi sarebbe seguito l'anno successivo quello del *Sacre* stravinskiano e sempre firmato dal geniale danzatore russo.

Il Bolero di Béjart o dell'ossessione erotica

Due capolavori *Il fauno* e *La sagra della primavera* in cui l'eros trionfa. E mai più uscirà di scena. Soprattutto troverà il suo paladino in Béjart e lungo tutta la sua parabola artistica. Divampa in *Bhakti* e così ne *Les vainqueurs*. Affiora anche in *Roméo et Juliette*. Ma è soprattutto con *Bolero* – che fra l'altro coincide con la nascita ufficiale del "Ballet du XXe siècle", uno dei punti più alti della sua ricerca coreografica –, che il tema erotico si presenta in tutta la sua prepotenza drammatica. Béjart, con piglio deciso, affronta la stupenda partitura di Ravel e, sfrondandola da ogni elemento folcloristico (cosa privilegiata da Bronislava Nijinska nel 1928; era la prima versione), ne accentua l'innata carica di esaltazio-

ne erotica. L'ossessione musicale a trasformarsi in desiderio di possessione. Qui sulla scena sono sedici danzatori maschi che si contrappongono alla protagonista femminile. Il significato di questa sua ricerca, che risulterà una delle principali componenti del suo stile, è lo stesso coreografo a precisarlo. Dice Béjart: «L'erotismo è di volta in volta segreto, assai sottile e raffinato. È la volontà di negare la morte, l'affermazione della vita, quella volontà di vivere di cui Schopenhauer parla e che sente in negativo». Non per altro uno dei suoi lavori successivi, da vedersi come riassuntivo della sua vastissima produzione, si intitolerà *Eros e Thanatos*. L'eros del Béjart che crea *Bolero* diventa quasi un rito panico. Una cerimonia da celebrare collettivamente, quasi per voler ritrovare nell'atto cannibalesco sessuale compiuto da quegli uomini, la propria identità di componente sociale. La donna al tempo stesso oggetto di seduzione e capro espiatorio, relegata a rango di merce d'amore e oggetto di culto. E in tale veste, straordinaria apparve Luciana Savignano, che grazie alle sue qualità fisiche e tecniche fu interprete straordinaria, di una seduzione che non aveva l'eguale. È però da dirsi come Béjart con grande libertà creativa aveva provato a sostituire la donna solista con un danzatore maschile, ribaltando i connotati sessuali dei due poli (un uomo circondato da donne) conferendo così al balletto una inquietante ambiguità. Avvenne in una successiva versione. Clamoroso il successo anche grazie alla presenza di quell'affascinante e straordinario danzatore che era l'argentino Jorge Donn. Danzava il bellissimo Jorge, prematuramente scomparso, a torso nudo. E poteva già essere una licenza. Mai del resto Béjart, artista troppo raffinato, abusava del nudo integrale. Nemmeno lo fece nel caso del dannunziano *Le martyr de Saint Sébastien*, anche se il protagonista, il seducente Eric Vu An, sul palcoscenico scalligero appariva in vesti succinte. La cosa avverrà ripetutamente, con altri. Talora a fini spettacolari. Talora per esigenze drammatiche. Lo fece Mats Ek con la sua rivoluzionaria *Giselle*, dove alla fine il povero Albrecht uscirà di scena ignudo. Più provocatoriamente usò del nudo Bill T. Jones. E questo accadde con *Last supper at Uncle Tom's cabin / The promised land* che fece scandalo alla 35ma edizione del Festival di Spoleto, almeno nei titoli dei giornali. Uno spettacolo che si presentava come una condanna feroce del razzismo, il cui traliccio si rifaceva ma vagamente al famoso romanzo *Beecher Stowe* di Harriett. Non mancavano certo scene urticanti, fra cui un'Ultima Ce-

na alla Leonardo, dove Cristo era una donna e in cui si succedevano momenti audaci (baci in bocca tra maschi e scabrose pantomime di fellatio). Con l'onda della trasgressione ad arrivare anche nell'ultima scena dove gli interpreti apparivano nella nudità più completa. Al dire di Leonetta Bentivoglio, che sulle colonne di *Repubblica* registrò con penna efficace l'evento, «un nudo vero, quello più immune a diete e lifting, sbandierato in tutta la sua vulnerabilità, esibito nella sua innocenza più disarmante... Non il nudo floreale di

Hair o quello commerciale del musical *Oh! Calcutta!*, bensì un nudo di corpi anche invecchiati, di pance ciccione che ballonzolavano sopra minuscoli sessi rubizzi frammezzati ad altri di statuari giovanotti neri o di rosse femmine botticelliane». Per la cronaca, in costume adamitico, e non era una Venere, danzava anche una critica di danza. E questo forse allarmò di più. ★

In apertura, *Bolero*, coreografia di Maurice Béjart (foto: V. Lacaze).

Le sacre: da cento anni un inno al trionfo dei sensi

Una delle pietre fondamentali della danza contemporanea, *Le sacre du printemps*, di cui cadono giusti giusti i cento anni della sua burrascosa "prima". Sconvolse il pubblico parigino convenuto la sera del 29 maggio 1913 al Théâtre des Champs-Élysées, quella tempesta di suoni creata da Stravinskij e rovesciava i concetti della danza classica la coreografia di Nijinsky. Che cosa raccontava questo balletto, che costituisce un evento ogni volta che un coreografo lo rinnova? Da considerare solo un rituale pagano, dove si descrive il sacrificio dell'Eletta per compiacere gli dei della terra? Certo, anche questo, e su tale linea si mossero molte versioni successive (di Horton, di Milloss, di Georgi, di Mary Wigman, per citarne alcune).

Ma col passare degli anni, il *Sacre* ha intrapreso un cammino autonomo. E ciò soprattutto a partire da Béjart che (anni Sessanta) le tolse quella patina di rito tribale e ne fece un inno primitivo e sessuale al ricongiungimento degli opposti, il trionfo di un uomo e una donna uniti nell'amore. Una visione, la sua, in sintonia con i tempi come sarà quella intrisa di forte pessimismo che ne darà (anni Settanta) Pina Bausch. La prospettiva sessuale insomma a farsi sempre più esplicita.

E l'apice a raggiungerlo con Angelin Preljocaj, che la interpreta come un sabba scatenato dei sensi. Un gioco sessuale che si fa sempre più audace man mano che la musica acquista di violenza e i suoni si ripercuotono su una ragazza completamente nuda che emerge da un'orgia assatanata di corpi (nuda l'Eletta era già apparsa, ma solo per un istante, nella versione di Neumeier, mentre fugge in una foresta siberiana). Si divincola, cerca di reagire, ma poi crolla, forse vittima, forse per gli eccessi. Determinante era stata per Preljocaj la lettura di un saggio di Pascal Quignard dal titolo *Le Sexe et l'Effroi (Il sesso e il terrore)*, dove si analizza il concetto di terrore sempre presente nell'azione sessuale e dove a proposito della "Sagra" si legge «come la musica di Stravinskij porta in sé questo terrore, una sorta di paura sorda, come se non si sapesse che cosa è la sessualità, si provasse insieme desiderio e repulsione». Quella del balcano Preljocaj è una delle versioni più potenti mai realizzate, fra le quali non è certo da trascurare quella di Martha Graham (*The rite of spring*, 1984), anche se meno sensuale. **Domenico Rigotti**



Le sacre du printemps, coreografia di Pina Bausch.

Là ci darem...quando il sesso è all'opera

Nato per cantare l'amore e la fedeltà, il melodramma ben presto si avventura su terreni ben più scabrosi, ora occultando, ora apertamente svelando irresistibili seduzioni e travolgenti amplessi.

Dal Seicento di Monteverdi ai giorni nostri di Boesmans e Adès.

di Giuseppe Montemagno

Le premesse furono, in sul principio, assai lontane. Quando il melodramma vide la luce, agli albori del Seicento, amore e fedeltà gli furono compagni, almeno nei primi anni. Fu così che **Claudio Monteverdi** celebrò *L'Orfeo*, mito dell'amore oltre la vita, e perfino *Il ritorno di Ulisse in patria*, coronamento di viaggi perigliosi e

aspre sofferenze. Ma poi il clima cambiò. Perché, almeno a Venezia, l'opera passò dalle raffinate corti rinascimentali ai primi teatri pubblici, aperti a un pubblico pagante, desideroso dunque d'istruirsi, ma soprattutto di divertirsi. E fu capitale, per un Monteverdi ormai sessagenario, incontrare Francesco Busenello, letterato irriverente e sornione che dagli *Annali*

di Tacito doveva cavare *L'incoronazione di Poppea* (1643). Non converrà punto soffermarsi sui sortilegi onde la «dama nobilissima favorita di Nerone» assurga al soglio imperiale, tema che costituisce il nodo dell'aggrovigliata vicenda. Sarà però almeno il caso di ricordare che, in un abile altalenare di situazioni e sentimenti, il secondo atto principia con una scena tragica, in cui il costante Seneca si dà la morte per ordine di Nerone; ma si stempera poi in un folgorante bozzetto, in cui Valletto paggio incontra la Damigella dell'Imperatrice e i due «scherzano amorosamente insieme» fino a sottrarsi allo sguardo dello spettatore, intonando un «Godiamo, cantiamo», che alle bellurie del canto per la prima volta associa altri piaceri d'insospettato diletto.

Atto primo: dalla Spagna al mare di Napoli

L'azione si sposta da un lato all'altro del Mediterraneo, là dove lo stormire dei venti agita i seduttori e confonde gli animi. Vertice del teatro musicale del Settecento, la trilogia licenziata da **Wolfgang Amadeus Mozart** e **Lorenzo Da Ponte**, tra il 1786 e il 1790, squaderna un'autentica fenomenologia dell'*ars amatoria*. Ci sono, certo, gli amplessi immaginati, sperati, finanche architettati: così, il sipario de *Le nozze di Figaro* si apre per lasciar spazio agli sfoghi di Susanna, decisa a rifiutare la camera da letto che il Conte d'Almaviva le destina, a un passo dalla sua, per tema che «a mia porta/il diavolo porta/ed ecco in tre salti...» accade l'irreparabile. E poi ci sono le inquietudini di Cherubino, il giovin paggio, già scoperto da solo a solo con la tenera Barbarina, ma che non disdegna d'immaginar le grazie della più matura Contessa, meta tanto più irraggiungibile quanto più è possibile toccare, rubare e serbare «gli spilloni, i merletti», «il vago nastro e la notturna cuffia», oggetti di feticistica venerazione. Ma le *Nozze* sono prologo al debutto sulle scene liriche del seduttore per eccellenza, *Don Giovanni*, che Da Ponte vuole – in ossequio alla maniera del teatro gesuitico – *dissoluto punito*, come recita il sottotitolo dell'opera. Le malefatte sono, peraltro, tutte anteriori alla narrazione degli eventi: solo l'ultima conquista, quella della focosa donn'Anna, si consuma all'alzarsi del sipario, mentre il servo Leporello, giù in strada,



è costretto a far «la sentinella» al «caro galantuomo», che sta «dentro con la bella». Il lungo catalogo delle conquiste – per un totale di duemilasesantacinque – verrà sciorinato proprio dal servitore, il mattino seguente, per placare le gelosie dell'intrepida donn'Elvira, anch'ella sedotta e abbandonata. E allora non ci si stupirà se il degno epilogo della trilogia, sulle coste napoletane, si presenta come un autentico manuale di comportamento: gli insegnamenti, ancora una volta, verranno impartiti dalla cameriera Despina, che alle austere padrone spiega come «Trattar l'amore *en bagatelle*:/le occasioni belle/non negliger giammai; cangiar a tempo,/a tempo essere costanti;/coquettizar con grazia;/prevenir la disgrazia, sì comune/a chi si fida in uomo;/mangiare il fico e non gittare il pomo.» Lezione prontamente recepita dalle gentildonne protagoniste – non è forse vero che *Così fan tutte?* – pronte ad accogliere due novelli Adami. Con i relativi pomi, s'intende.

Intermezzo: traviate e mantidi

L'Ottocento borghese, la sua *pruderie* e il suo senso del decoro avrebbero pudicamente occultato ogni riferimento al sesso: perché di amore si muore, prima ancora di averlo consumato. Si prenda *La traviata* (1853) di Giuseppe Verdi, in cui è solo il titolo a far intendere il *modus operandi* della peraltro irreprensibile protagonista, cui ci si limita a contrapporre altra fanciulla, «pura siccome un angelo», che soffrirebbe nel doverla annoverare tra i familiari più stretti. Sicché bisognerà attendere il primo Novecento *Jugendstil*, nella Vienna di Hugo von Hofmannsthal, per vedere o, più sottilmente, per ascoltare una scena di sesso nel teatro d'opera di Richard Strauss: così nello scandaloso finale di *Salome* (1905), da Oscar Wilde, in cui esplose la passione necrofila dell'ammaliante principessa di Gerusalemme per la testa mozzata del profeta Jochanaan; così ancora poco prima che si levi il sipario del *Rosenkavalier* (*Il cavaliere della rosa*, 1911), quando la rutilante massa orchestrale descrive gli ultimi, travolgenti istanti dell'amplesso che unisce la Feldmarschallin Maria Theresa alla sua ultima conquista, il giovane Octavian. E che quest'ultimo sia un mezzosoprano *en travesti*, sulla scena, non fa che accrescere l'ambiguità di un rap-



porto destinato a esaurirsi con il tramonto della commedia lirica. Vent'anni più tardi, la morte improvvisa impedirà ad Alban Berg di ultimare la sua *Lulu*, che avrebbe visto la luce soltanto nel 1979. Il dottor Schön e suo figlio Alwa, il consigliere Goll e un pittore, un trapezista e uno studente di ginnasio, quindi perfino la contessa Geschwitz costituiscono le maglie della catena di conquiste che la protagonista, disperante *femme fatale* e inafferrabile mantide della seduzione, annoda nel corso dell'opera: fino all'ultima, quella di Jack lo Squartatore, che ne abusa un attimo prima di sgozzarla.

Atto secondo: ricordi dal Danubio al Tamigi

Un soldato non ha soldi, ma ha voglia di farlo. E una prostituta, incontrata per caso, accetta di farlo contento, senza alcun corrispettivo, sotto un ponte in riva al Danubio. Comincia così *Reigen* (*Girotondo*, 1993) di Philippe Boesmans, dall'omonima *pièce* di Arthur Schnitzler, su libretto di Luc Bondy. Dieci coppie occupano ciascuno dei quadri di cui l'opera si compone, seguendo un processo circolare che impegna nove triangoli amorosi: ogni personaggio, infatti, è impegnato con un altro *partner* nella scena successiva, salvo l'ultima, in cui un Conte si ritrova, all'alba di un nuovo giorno, con la prostituta che aveva cominciato la serata insieme al soldato. L'opera sgrana, così, una serie di accoppiamenti che accomunano un soldato e una cameriera, un ragazzo e una ragazza, un marito e una *grisette*, un poeta e una cantante, un conte e una prostituta, in una serie di incontri ora febbrili ora estatici, ora caricaturali ora patetici, per raccontare quanto il sesso possa essere divertente e tragico, esaltante e patetico, commovente o trasgressivo. Meno diretta di quanto ci si possa aspettare, la musica s'incarica

di evocare il lato oscuro del desiderio, motore dell'azione, assicurando il massimo della trasparenza ai dialoghi furtivi, frammenti di conversazione colti sul fatto. Trasportata negli anni Venti del Novecento, la frenesia erotica dei dieci personaggi lascia trapelare un fondo di malinconia che nel vortice delle relazioni descrive un mondo prossimo alla scomparsa, una ronda del piacere tanto leggera quanto allucinata. La presenza di un passante silenzioso – la coreografa Lucinda Childs, al debutto belga dell'opera – unifica infatti il racconto, enigmatica presenza di un destino minaccioso.

Ed è in forma di ronda anche il libretto che Philip Henscher licenzia per *Powder Her Face* (*Incipriale il viso*, 1995) di Thomas Adès, quarantenne compositore londinese che in otto quadri, cronologicamente disposti dal 1934 al 1990, racconta le torbide vicende della miliardaria Ethel Margaret Whigham, duchessa di Argyll, ufficialmente condannata dal tribunale britannico, al momento del divorzio, sulla scorta delle foto – peraltro scattate dal marito – che la ritraevano in pose inequivocabili. Scritta per quattro personaggi, tre dei quali cambiano ruolo a ogni scena, l'opera deve la sua notorietà internazionale al quarto quadro, scena in cui la protagonista «esegue» una *fellatio* a uno sconosciuto: quasi a voler far comprendere che non solo di cipria si macchia il viso della protagonista, ma di ben più umorali secrezioni, frutto di una contemporaneità che irrompe sulla scena senza più freni e sopra le righe. Del pentagramma, naturalmente. ★

In apertura, *Incipriale il viso*, di Thomas Adès (foto: Bill Cooper); in questa pagina, un'immagine da *Girotondo*, di Philippe Boesmans (foto: Ferrante Ferranti).



La sostenibile leggerezza dell'essere, il teatro-danza secondo Zerogrammi

I protagonisti della giovane scena/43 - C'è Italo Calvino, nel dna di Stefano Mazzotta ed Emanuele Sciannamea, ma anche Merce Cunningham e la "pugliesità" di *Mappugghje*. La loro drammaturgia del corpo procede "per sottrazione" e mira alla massima chiarezza ed essenzialità.

di **Laura Bevione**

Leggerezza. È contenuto tutto in questo nome che, non a caso, è anche il titolo del primo lavoro della compagnia, il fondamento di una poetica e un obiettivo da raggiungere sul palcoscenico. Zerogrammi è «quel particolare stato di grazia che ci permette di vedere le cose (dalle più semplici alle più complesse) per quello che sono, finalmente intellegibili, rivelarsi nella loro forma più elementare, con un peso pari a zero». Una leggerezza "calviniana" che non significa superficialità, al contrario coincide con l'essenza ultima e vera della realtà. Concretamente, leggerezza significa volontà di fare della danza un «linguaggio comprensibile», capace, pur nella sua natura astratta, di tutelare il fondamentale rapporto con il pubblico. Si rifugge, insomma, certa danza contemporanea

intellettualoide e oscura, generata da elucubrazioni tanto estrose quanto vacue, per creare, al contrario, spettacoli che nascono da «un'urgenza, qualcosa che ci muove» e nei quali, dunque, il pubblico «possa riconoscersi con facilità, aprendosi a uno spazio di dialogo e scambio che generi sempre nuovi punti di vista che abbiano il valore di incrinarci, esporci, cambiarci permeando la nostra identità».

Santi e carabattole

Ma chi sono gli Zerogrammi? Stefano Mazzotta ed Emanuele Sciannamea – entrambi pugliesi, il primo di Lecce, il secondo di Bari – si conoscono nel 2000 alla Paolo Grassi di Milano, dove frequentano il percorso di studio di teatro-danza. Stefano – capelli biondi e occhi azzurri – pratica la danza dall'età di dodici anni, quando

inizia un percorso ai limiti della schizofrenia, affiancando le lezioni "accademiche" ai laboratori presso i Cantieri Koreja, condotti da artisti quali Raffaella Giordano e Abbandonza/Bertoni. Molto diverso, invece, il cammino vocazionale di Emanuele – occhi e capelli nerissimi – che alla danza non pensa affatto, ma, rifiutato alla selezione del corso per attori della Paolo Grassi, opta per quello di teatro-danza, scoprendo come attraverso il corpo il messaggio possa giungere con maggiore efficacia al pubblico.

Dopo il diploma, Stefano ed Emanuele lavorano nella compagnia diretta da Monica Casadei (Artemis Danza), un'esperienza che li conduce a maturare la decisione di fondare un proprio gruppo così da poter dare libera espressione alla propria originale vocazione coreografica. Nel 2006 nasce così Zerogrammi, la com-

pagnia ma anche il primo spettacolo. Il lavoro, concepito all'insegna della "trasversalità" – dei linguaggi così come delle età – si aggiudica il primo premio alla rassegna torinese Giocateatro, accollandosi di conseguenza l'erronea etichetta di spettacolo "per ragazzi". Una categorizzazione smentita, però, dalla vita successiva di questo lavoro, che incarna appieno la poetica della compagnia e viene tuttora replicato in giro per l'Italia e l'Europa. In *Zerogrammi* ci sono due orsacchiotti di pezza e una Barbie dalla testa attaccata con lo scotch e, soprattutto, ci sono due danzatori che agiscono quali clown, ingenui e spaesati, in eterno conflitto eppure inseparabili, legati testardamente a un'infanzia perduta. I protagonisti parlano di due «goffi Marcovaldo» e il riferimento a Calvino è segnale dell'aderenza a quella poetica della leggerezza di cui si parlava e che qui equivale a mettere in scena l'infantile curiosità per ogni cosa, il piacere della scoperta, il desiderio di conoscere meglio se stessi e gli altri. In *Zerogrammi*, poi, è rintracciabile quel dichiarato legame con Merce Cunningham che, insieme all'imprescindibile modello del Tanztheater tedesco, è alla base della concezione della danza secondo il duo pugliese.

Lo spettacolo *Zerogrammi* nasce a Torino e, da quel momento, Stefano ed Emanuele scelgono di vivere nel capoluogo piemontese, da una parte artisticamente più vivace, dall'altra meno saturo e orientato al commerciale di Milano. Una decisione che non indebolisce né il legame con la propria terra d'origine né la spinta a cercare relazioni e collaborazioni in tutta la penisola e anche all'estero. Così, il secondo spettacolo di *Zerogrammi*, *Inri*, ha come punto di partenza le tradizioni religiose dell'Italia meridionale; mentre quello successivo, *Mappughje*, ha come titolo un vocabolo del dialetto salentino che indica le «cianfrusaglie, le carabattole». D'altronde, Stefano ed Emanuele dicono «parliamo di quello che conosciamo, di ciò che sappiamo». Tutto ciò può essere il microcosmo regionale in cui si sono trascorse l'infanzia e l'adolescenza ma anche i libri che si sono letti e amati, i personaggi di cui ci si è invaghiti. Aggiungono i due: «a volte ci innamoriamo di un testo e proviamo a vedere come diventa danza. A volte è un pretesto per realizzare un'urgenza». E, fra la letteratura frequentata, si rintraccia una predilezione per il mito: il *Tieste*, nella versione «irrepresentabile» di Seneca, ha ispirato *Punto di fuga* e *Pasto a due*, mentre nel

2012 la compagnia ha messo in scena, in collaborazione con il regista portoghese Martim Pedroso, un'originale rivisitazione del mito di Penthesilea. Una pluralità di fonti di ispirazione cui si affianca la volontà/necessità di confrontarsi con linguaggi diversi dalla danza – il video, la fotografia, la scrittura drammaturgica – con l'obiettivo, tuttavia, di dare vita a una creazione coerente e unitaria e non a «uno zibaldone di linguaggi», che contraddirebbe quell'aspirazione alla chiarezza e alla leggerezza che fonda la poetica della compagnia. Certo Stefano è un fotografo di talento, i video di Emanuele si contraddistinguono per l'ottima qualità visiva e i lavori di entrambi «arricchiscono la creazione, suggerendo nuove strade» ma non entrano mai nello spettacolo finale, per evitare una commistione che risulterebbe inevitabilmente forzata, senza quelle «integrazione e necessità» che sole ne giustificerebbero l'inserimento sul palcoscenico. Ancora sottrazione, fluidità, leggerezza: risultati ottenuti con la fatica, la sollecitudine, la ricerca e il confronto, imprescindibili e costanti.

Sentirsi a casa

E il tenace sentimento di inquietudine così come la volontà di relazionarsi con artisti e realtà diversi ma riconosciuti quali "fratelli" per innegabili affinità poetiche e spirituali innervano i progetti per il 2013 di *Zerogrammi*. Per rafforzare il legame con il Piemonte e superare con un balzo la difficoltà di dialogare con le realtà locali – unica eccezione la Fondazione Tpe, con la quale la compagnia ha avviato dal 2011 una proficua collaborazione – Stefano ed Emanuele hanno creato Luft, una «piccola casa, in cui creare liberamente al di là della logica della residenza creativa e dove far crescere nuove sinergie». Un luogo in cui, fra l'altro, la compagnia intende realizzare un progetto di formazione permanente, destinato a giovani artisti e arricchito dalla partecipazione di varie personalità della scena nazionale e internazionale. Una casa da condividere con altre realtà torinesi: Maria Chiara Raviola, strenua direttrice del festival La Piattaforma, e Silvia Battaglio, di cui *Zerogrammi* co-produce l'articolato e suggestivo progetto dedicato a Lolita. Uno spazio in cui sentirsi a casa e provare a superare quel sentimento di spaesamento che è alla base dei due spettacoli cui la compagnia sta lavorando: *Alice nel paese delle meraviglie* e *Volkenheimat*. *Trat-*

tato della lontananza, tratto dall'omonimo saggio di Antonio Prete. Si parla di straniamento, di crescita, dell'orizzonte, che risiede là, «dove vive il desiderio». Si parte da Alice per arrivare a tutti quei personaggi – Amleto, Vladimiro ed Estragone – che, pur in forme diverse, ne condividono l'inquietudine, il sentimento di estraneità alla propria realtà, l'ansia di crescere e di raggiungere una – forse impossibile – pace interiore, magari mettendo in pratica l'insegnamento che ci consegna la bambina creata da Carroll, «avere coraggio, lanciarsi e vedere cosa accade». L'importante, secondo Stefano ed Emanuele, è non estinguere mai dentro di sé quel «desiderio di rivoluzione che ci spinge a ricercare sempre una soluzione per un paese che non è delle meraviglie». ★

Zerogrammi nasce nel 2006 per iniziativa dei coreografi e danzatori Stefano Mazzotta ed Emanuele Sciannamea, entrambi diplomati alla Paolo Grassi di Milano. Il primo spettacolo, *Zerogrammi*, vince il premio Giocateatro 2009. Seguono *Inri* (2008), *Mappughje* (2010), *Pasto a due* (2011), *Punto di fuga* (realizzato nel 2011 con la compagnia russa Dialogue Dance); *Penthesilea* (creato nel 2012 con il regista portoghese Martim Pedroso). La compagnia ha ottenuto numerosi riconoscimenti in Italia e all'estero e collabora con diversi enti nazionali e internazionali.



In apertura, una scena di *Mappughje* (foto: Stefano Mazzotta); in questa pagina, Stefano Mazzotta ed Emanuele Sciannamea (foto: Marco Davolio).

Gli spettatori del futuro si allenano a Parma e a Bologna

Zona Franca a chiudere il 2012, Visioni di futuro, visioni di teatro ad aprire il 2013: le due rassegne emiliane hanno messo in evidenza un panorama di teatro ragazzi particolarmente attento alla ricerca e al rinnovamento della tradizione.

di Mario Bianchi



Si è svolta tra novembre e dicembre, nell'ambito di InContemporanea Parma Festival, la decima edizione di *Zona Franca*. Il programma del festival organizzato da Teatro delle Briciole, da sempre dedicato ai ragazzi, quest'anno ha proposto una scelta meditata di spettacoli, presentati in anteprima, che collegano il teatro per le nuove generazioni con il teatro di ricerca, secondo una prassi consolidata negli ultimi decenni del secolo scorso. Non è un caso che il calendario degli appuntamenti si sia aperto con la finale del **Premio Scenario Infanzia**, di cui abbiamo già parlato nel numero 1.2013. E non a caso poi che ospiti del Festival siano state, tra le altre, le ultime creazioni di Babilonia Teatri e della Societas Raffaello Sanzio.

Babilonia Teatri ha presentato l'anteprima di *Pinocchio*, il nuovo spettacolo realizzato con i ragazzi usciti dal coma della compagnia teatrale de "Gli amici di Luca", nata a Bologna

nell'ambito della Casa dei Risvegli, centro innovativo di riabilitazione e di ricerca. Nello spettacolo viene messo in scena una specie di poetico *talk show* dove Paolo Facchini, Luigi Ferrarini e Riccardo Sielli, attraverso gli stimoli gettati sul palco da Enrico Castellani, confrontano la loro esperienza con i nodi centrali dell'opera di Collodi (vedi recensione su *Hystrio* 1.2013).

Fiabe di ieri e di oggi

E ovviamente non è nemmeno un caso che Chiara Guidi della **Societas Raffaello Sanzio** abbia proposto la sua curiosa versione de *La bambina dei fiammiferi*, liberamente tratto dalla fiaba di Andersen, con in scena una bambina – Lucia Trasforini – che si muove impavida tra candele, accompagnata dalle musiche composte ed eseguite dal vivo da Fabrizio Ottaviucci, direttore del Laboratorio di Musica Intuitiva, dove sperimenta un'improvvisazione musicale legata all'energia emanata dai luoghi con la

stessa Guidi come incantatrice.

La danza ha avuto invece come protagonista Francesca Pennini e il suo **Collettivo Cinetico**, che in *Age* mette in scena nove adolescenti, "esemplari" di un'umanità ben specifica esposti a stimoli dove la durata delle azioni fisiche è scandita dal gong della regia. La metodologia curiosa e particolarissima dello spettacolo, che rende ogni replica diversa dalle altre, è che gli attori seguono parametri definiti ma in contesti diversi e senza possibilità di scelta; non si tratta di improvvisazione ma del risultato di un lungo *training* di preparazione basato su regole, capacità di ascolto e osservazione critica.

Michelangelo Campanale, de *La luna nel letto*, dopo *Il vecchio e il mare* ritorna invece alla fiaba con *Cenerentola across the universe*, ambientandola al presente per affrontare di petto la complessa trama delle relazioni tra madre e figlia. Così Annarita, una ragazza piena di sogni e chimeri, si scontra inevitabilmente con le paure e

con il troppo amore degli adulti, in questo caso di una madre che non è capace di districarsi nel giusto dosaggio degli affetti. Ma il finale è sempre quello, gioioso e melanconico nella stessa misura; il tempo farà maturare chi deve maturare, trasportandolo nell'universo della vita. Agli altri rimarrà il ricordo di aver svolto, pur tra errori inevitabili, il compito assegnato.

Tra le novità viste a Parma merita una segnalazione anche il lavoro di due giovani ragazze **Beatrice Baruffini e Agnese Scotti**, *Il viaggio, ovvero la storia di due vecchi*, primo capitolo di un nuovo cantiere produttivo del Teatro delle Briciole, "Custodi Nuovi Talenti". Ispirato alla poetica di Tonino Guerra, attraverso una lingua teatrale che utilizza soprattutto la forza metaforica degli oggetti, il viaggio di una coppia di ottantenni diventa il percorso simbolico di un'intera esistenza che porta i piccoli spettatori a riflettere sulla vecchiaia e sulla permanenza dei sogni e dei desideri che si sono trasformati inevitabilmente in ricordi.

Lacrime e pop-up

Tra febbraio e marzo al Teatro Testoni Ragazzi di Bologna *Visioni di futuro, visioni di teatro*, organizzato da La Baracca - Testoni, ha aperto la stagione 2013 delle rassegne dedicate all'infanzia. Ventiquattro gli spettacoli presentati, soprattutto – è questa una delle caratteristiche del festival – creazioni in fieri, studi, per testarne un primo approccio con il pubblico dei più piccoli. Qui abbiamo visto le cose migliori.

La **Compagnia Rodisio**, per esempio, in *Ode alla vita* mette in scena uno studio di venti minuti dedicato alla vecchiaia per parlare della vita. Lo stile della compagnia è riconoscibilissimo nel lasciare l'emozione dei bimbi alla ripetitività delle immagini e della musica, ai gesti poetici significanti. La vita deve essere goduta in ogni momento anche quando sembra abbandonarci. Notevole anche l'ultima parte di *Un anatroccolo in cucina*, degli **Eccentrici Dadarò**, con Simone Lombardelli. Ecco la cucina di un ristorante con un buffo lavapiatti collegato con il mondo esterno da una porta. È una creazione che rimanda al cinema muto e alla pantomima poeti-

ca dove l'eccesso degli stanchi giochi della prima parte, mescolati alla poeticità delle bolle di sapone giganti e dei bicchieri che suonano, risulta di grande impatto visivo ed emozionale. Non ancora risolti invece i collegamenti con la storia ispiratrice di Andersen.

Ancora da "registrare" *Pop-up. Un fossile di cartone animato* progetto affidato a **I Sacchi di Sabbia**, nato nell'ambito del cantiere del Teatro delle Briciole dedicato alle compagnie di ricerca che creano spettacoli per bambini. La compagnia, dopo l'eccellente risultato di *Abram e Isac*, riutilizza la tecnica del *pop-up* proponendola al pubblico infantile. Il lavoro vede Beatrice Baruffini e Serena Guardone utilizzare una serie di libri di diverso colore animati con la tecnica del *pop-up*. Così la storia di un bambino e della sua palla si riverbera in decine di micro-situazioni, supportate da musiche e suoni che creano atmosfere diversissime tra loro, che ancora però non hanno trovato un filo comune e uno sguardo definitivo, benché gli spunti siano interessanti.

Ecco poi spettacoli più compiuti. **Gianni Franceschini** in *Ciripiripi* reinventa la vita di un simpatico pennuto, parafrasandola con le feste che corrispondono alle stagioni dell'anno, metafore della vita. Il rapporto tra parola e immagini dipinte dal vivo, caratteristica scenica dell'artista veneto, non ha ancora raggiunto il giusto equilibrio, ma ci sono già momenti di grande poesia come il bellissimo inizio, veramente evocativo. In *Lulù. Una storia di luce ed ombra (con un mostro nascosto)*, Claudio Milani di **Latoparlato** narra, nel suo caratteristico modo accattivante, tre piccole storie di lucciole e un mostro buono che, alla fine, con un colpo di scena azzeccato, appare davanti agli occhi incantati dei bambini. Si vede che lo spettacolo è al debutto, manca ancora della necessaria metaforizzazione teatrale, ma anche qui siamo sulla buona strada. *Perché piangi?* di **Giallo Minimal Teatro**, con Vania Pucci, si confronta con grandi e piccoli sul tema del dolore. Protagoniste, infatti, sono le lacrime che copiose inondano lo schermo bianco, lacrime leggere quando si è piccoli ma che, crescendo, diventano tagli profondi,

un vero e proprio mare di lacrime dove, insieme, grandi e piccoli potranno aiutarsi dandosi la mano. Lo spettacolo si avvale delle immagini suggestive di Lucio Diana; ancora da puntualizzare, ma anche qui siamo all'inizio del percorso. Infine, in *Primo*, **Alfredo Zinola & Felipe González** hanno realizzato un'insolita performance teatrale, in cui i piccoli spettatori, osservano, da obliò posti intorno a una piscina utilizzata come parafrasi dell'utero, ciò che vi accade dentro. Qui si muovono sospesi i performer e alcuni giocattoli di plastica. Ci sembra un'operazione interessante, ma che ancora manca di coraggio: non bastano solo i movimenti, ora leggeri ora pesanti, collegati a una musica per altro altamente significativa, per dare spessore allo spettacolo.

Visioni di futuro, visioni di teatro ha anche ospitato, tra le altre, le nuove produzioni del **Teatro Gioco Vita**, *La pietra e il bambino*, e del **Tam**, *Ho un punto tra le mani* dedicata a Kandinsky. ★

In apertura, una scena di *Cenerentola*, di *La luna nel letto* (foto: Maria Pansini); in questa pagina, il manifesto di *Ciripiripi*, di Gianni Franceschini.





Mariangela Melato il sorriso della Milano più sincera

Aveva una rara dedizione al proprio lavoro e un piglio da capocomico: mai stanca, si metteva continuamente alla prova, recitando con maestri quali Visconti, Sepe, Sciaccaluga, Strehler, Ronconi, De Capitani e alternando grandi figure tragiche come Fedra, Medea, madre Coraggio ai musical e alle commedie all'italiana.

di Maurizio Porro

Mariangela Melato, anagramma di Amleto, è stata una attrice famosa, brava e simpatica ovunque e per tutti, che la gente sempre continua a nominare con un sorriso. Nel corso di una lunga carriera che aveva ancora molto da dare e dire, Mariangela, tutti la chiamavano per nome, ha lavorato in Italia, in Francia, è partita due volte per l'America tornando ogni volta senza entusiasmo, sempre con la voglia di raccontare aneddoti cui regalava uno *charme* dialettico non comune. Era spiritosissima. Dentro al suo cuore, è restata profondamente legata alle radici milanesi. Quando ha recitato *El nost Milan* di Bertolazzi con Strehler, con quella voce roca da "pover christ" impastata di nebbia, "fumm, frecc e fastidi" direbbero i suoi amici Legnanesi, si avverava un sogno: veniva in quel ruolo dopo due Valentine, la Fortunato e la Cortese, e riusciva a toccare con mano il centro del suo interesse teatrale (il Piccolo). La sua simpaticissima mamma, in platea, traduceva il testo per Arbore. Il suo amarcord era fissato con le viti della me-

moria e della inevitabile nostalgia là in zona Brebra dove viveva la famiglia, in via Montebello, dietro al Corrierone e a due passi dal famoso bar Giamaica, la giovanissima Mariangela sfogava, travestita da Juliette Gréco, le prime intemperanze artistiche e da dove il padre "ghisa" (vigile urbano, in dialetto milanese, ndr) veniva la sera a riportarla a casa tirandola non metaforicamente per le orecchie. Di quella sua personale scapigliatura, non tralasciava nulla: il lavoro alla Rinascente, la sua amica del cuore Diana, l'Accademia dei Filodrammatici dove scoprì di avere un'antenata famosa: «Parente della Melato? Non sapevo cosa dire, risposi di sì». Raccontava così il suo dialogo con Esperia Sperani, con quella voce non flautata che sapeva un po' di Navigli e che andava giusta per *Ariald* di Testori, che era nei suoi programmi con De Capitani. Trasferitasi a Roma, prima col magone poi abitandosi al sole, per ragioni di cinema, Mariangela a Milano tornava volentieri nell'appartamento di via san Marco. Trovava spesso lavori di degrado (morale) in corso a Milano, mutamenti non sem-

pre in meglio, per cui non mollava i ricordi preziosi di una volta.

Al diavolo la luna

Così viva, Milano, negli anni Sessanta, quando iniziò a lavorare, dopo il debutto nel Carrozzone di Fantasio Piccoli, con Fo e la Rame all'Odeon. Sulla locandina di *Settimo: ruba un po' meno*, il suo nome appariva dopo la scritta «Prima puttana», che fece quasi svenire i genitori all'ingresso che finsero di non conoscerla. Intanto faceva audizioni col conte Luchino Visconti che le parlava in milanese (con lui fece la monachella smarrita nella *Monaca di Monza* testorian-manzoniana con *madame* Lilla Brignone). Iniziava a conoscere con timido orgoglio il mondo del teatro, partecipando a qualche cena coi primi attori come la Morelli e la Falk. Amava quella Milano capitale della cultura e dello spettacolo, non certo quella da bere che venne poi e che sta sempre in agguato. Ma quella sera d'estate, luglio 1969, in cui gli americani sbarcavano sulla luna, lei e i suoi compagni, tra cui l'amica Ottavia Piccolo,

sbarcavano invece in massa in Piazza del Duomo con l'*Orlando furioso*, evento reduce da Spoleto. Un mare di folla, al diavolo la luna. E poi anche l'Ariosto è *fantasy*. Fu quello l'inizio della rivoluzione galileiana di Ronconi, con la gente mobile intorno agli attori e alle loro macchine.

L'indole della Melato, dichiarata zitella e non *single* (ma con Renzo Arbore fu una coppia di fatto resistente a tutto), era di rara dedizione al suo lavoro. E si sfidava di continuo, mai contenta, soprattutto di se stessa ma spesso anche degli altri. Aveva l'animo della capocomica nel senso anche imprenditoriale del termine, capace di rimettere in prova uno spettacolo da sola, con un intuito finissimo nello scegliere i testi giusti al momento giusto. Era dotata di un perfezionismo che le permetteva e anzi forse le imponeva immani sacrifici, truccature moleste (*La centauro* con Ronconi fu un meraviglioso supplizio), rischiava sempre (nella *Tragedia del vendicatore* le scene al Nuovo di Milano caddero in testa alla compagnia). C'era sempre di mezzo Ronconi, che la fece recitare sul pavimento di specchi a fianco del Palazzo di Ferrara. Col suo amico Luca poteva diventare in *L'affare Makropulos* una donna di 340 anni e in *Quel che sapeva Maisie* di Henry James una bambina di 9, sempre verosimile e credibile perché la truccatura era tutta dall'interno, sintesi espressiva e caratteriale.

Evitava come la dannazione ripetersi. Così, quando fu in grado di decidere i suoi destini, pur in complicità con gli interlocutori tra cui il più stabile fu lo Stabile di Genova, 20 anni di lavoro prima con Chiesa, poi con Carlo Repetti, ecco un *tourbillon* di scelte magnificamente contrapposte. Recitò *Fedra* di Racine che tutti le avevano sconsigliato: un incesto in ottave del 600? Fu un trionfo, pur con le vecchie abbonate che ai matinée scartocciavano caramelle. E la *Dame de chez Maxim* di Feydeau, classico *belle époque* che lei recitò facendo ridere tutti mentre la sua mamma stava male: morirono lo stesso giorno, l'11 gennaio. Ma lo *show must go on*, si sa. Mariangela per il musical aveva una passione: Garinei e Giovannini, la chiamarono a fare la puttana, e dagli, in *Alleluja, brava gente!*. Il che non le impedì di essere Cassandra nell'*Oresteia*, intrasportabile capolavoro di Ronconi-Eschilo che corse il rischio di affondare nella laguna veneziana. E quando, dopo tanto cinema e tanti successi popolari come la sciuretta milanese travolta da un insolito destino e la poliziotta di Steno, dopo Comencini e Monicelli, dopo Chabrol e Petri, dopo Mimì ma anche schegge cinefile spinte di Brusati, Giuseppe Bertolucci, Avati e Nichetti, Mariangela tornò a tempo pieno al teatro e ne fu felicissima.

Il teatro, una devozione laica

Eccola come Blanche nel *Tram* di Williams allestita dai suoi fedelissimi amici De Capitani e Bruni col Teatro dell'Elfo, eccola *en travesti*, barbuto, con Toni Servillo in *Tango barbaro* di Copi, troppo molesto allora anche per un teatro off come il Porta Romana, eccola a sfidare le memorie brechtiane di Squarzina e Volonghi (*Madre Coraggio*, regia di Marco Sciaccaluga, nel 2002) e poi di Strehler e Jonasson (*L'anima buona del Sezuan*, regia di Ferdinando Bruni, nel 2009), eccola alle prese col concetto ontologico del dolore nel testo *Il dolore* di Marguerite Duras che non fece in tempo a portare a Milano ma che all'Elfo è stato proiettato. Rimpiangeva di non poter recitare quello che sarebbe stato, con Lavia, il suo primo Cechov, *Il giardino dei ciliegi*: la immagino bravissima. Possedeva e trasmetteva tre virtù cardinali di ogni attrice: cantare, ballare e recitare. Recitava il dramma e la commedia, era di casa sui set, negli studi tv (la sua *Filumena Marturano*, girata con tanta fatica con Ranieri nel 2010) ma la sua casa era il palcoscenico: respirare quel pulviscolo, quel profumo indefinibile, quegli spifferi dalle quinte, lamentarsi del freddo dei camerini di provincia ma vedere nel vuoto della platea i fantasmi di ieri e poi i volti di oggi, la facevano vivere e rivivere ogni sera. Il suo era più che un amore per il teatro, una specie di devozione laica, il completamento della sua personalità. Una donna forte e coerente sia nelle scelte civili, nelle battaglie di uguaglianza e tolleranza che vedeva sfumare nel tempo ma in cui non ha mai smesso di credere anche nei momenti di massima delusione po-

litica, uscendo dal silenzio con la parola alata del teatro. E infine la costanza nella carriera, gestita col coraggio di un'artista di personalità forte, dal modo di recitare contenuto, imploso rispetto alla retorica dei gesti ma fortemente sintetico per le emozioni trasmesse. Una lista di eroine lunga così, compresa la *Bisbetica domata*, pronta sempre ad aumentare la posta e senza mai un *bluff*. Ha recitato con tutti i maestri della scena moderna, dal conte Visconti al proletario Fo, da Sepe ad Arias, dal grande mago Strehler al suo complice Ronconi, con cui ha vinto nel corso di oltre 40 anni, le sfide più impossibili. Andare in tournée, ripetere lo stesso testo centinaia di volte, non era un peso perché cambiando il pubblico cambia lo spettacolo. Poi un giorno a Mestre cadde e si ruppe il bacino. Le recite di *Nora alla prova da "Casa di Bambola"* di Ibsen si interruppero per sempre, fu il suo ultimo spettacolo. In questi tre anni e mezzo di malattia, prima curabile poi sempre meno, Mariangela è tornata però a essere attrice, ha vissuto, cenato, letto, recitato, è andata al cinema, a teatro, al ristorante, si è curata affrontando con discrezione dolori e grandi fatiche psicologiche, fisiche, morali, senza lamentarsi, tentando con grande forza di vincere non solo il male ma anche la sfida etica, di avere insomma la meglio e di credere, fino all'ultimo, in un *happy end*. Invece ha vinto la tragedia. ★

In apertura, Mariangela Melato in *Medea*, regia di Giancarlo Sepe (foto: Ascolini); *Nora alla prova*, e *Quel che sapeva Maisie*, regie di Luca Ronconi (foto: Marcello Norberth); in questa pagina, un ritratto dell'attrice.



Euripide, Goldoni e Pirandello sul lettino di Massimo Castri

Il regista toscano ha segnato la storia del teatro italiano dell'ultimo Novecento, anche come pedagogo di intere generazioni di attori. Da autentico psicanalista della scena, ha portato ai livelli più alti e profondi l'analisi registica sui testi. Fra i suoi "pazienti" Pirandello (odioso), Goldoni (ipocrita), Pasolini (detestabile), ma anche i più amati Ibsen, Schnitzler, Marivaux ed Euripide.

di Pierfrancesco Giannangeli e Roberto Canziani

Fu una conferenza stampa, nell'ormai lontano ottobre 1971, a cambiare il destino di Massimo Castri. Ma lui ancora non lo sapeva quando, all'indomani del controverso, infuocato debutto a Mestre di *Scontri generali* alla Biennale di Venezia, prese il microfono in mano e fece una spietata quanto brillante e lucida analisi del testo di Giuliano Scabia (su cui, ovviamente, non era d'accordo). A osservarlo, in fondo alla sala, c'era Renato Borsoni, anima e organizzatore di quella Compagnia della Loggetta che aveva prodotto lo spettacolo, e che lo aveva visto complicare con intelligenza la vita a tutti durante le prove. «L'avevo visto muoversi in palcoscenico tra i colleghi, confrontarsi (eufemismo) con l'autore, produrre energia anche negativa allo stato puro» racconterà, recentemente, Borsoni nel prezioso volumetto autobiografico *Fiezze scomposte* (laQuadra, Brescia 2010, pagg. 94). L'organizzatore, che ha avuto sempre un felice sguardo chirurgico sulle cose di teatro, decise che sarebbe stato proprio Castri a prendere il posto che alla Loggetta da tre anni aveva lasciato vacante Mina Mez-

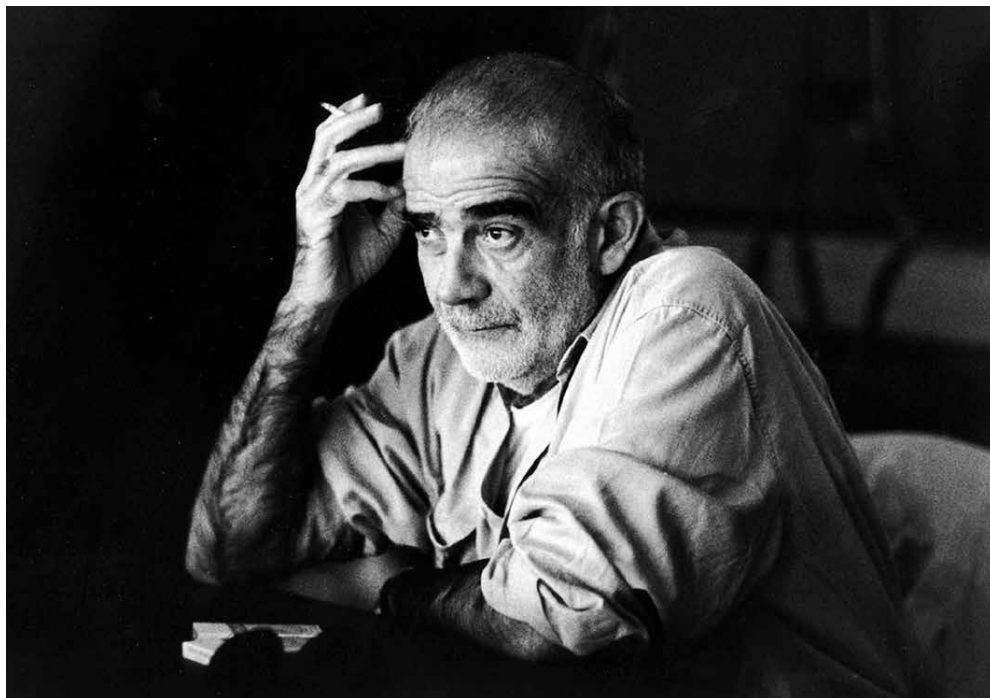
zadri, emigrata da Brescia a Milano. Fu così che Massimo Castri fece, molto riluttante, il grande passo e abbandonò quel palcoscenico che aveva frequentato da attore – ma anche da studioso, basti pensare solo alle pagine su Piscator, Brecht, Artaud e il teatro politico per Einaudi – per passare alla regia.

È un episodio, questo, che andava raccontato, perché il sodalizio umano e artistico tra Massimo Castri e Renato Borsoni non si è mai interrotto, neanche nei momenti più difficili (e tra i due ce ne sono stati), producendo alcune delle pagine più felici del teatro del secondo dopoguerra, tra Brescia e Prato, dove nacque, alla metà degli anni Novanta, la straordinaria avventura della *Trilogia goldoniana*. Ciò è stato possibile perché Borsoni è stato l'organizzatore più moderno, insieme a Paolo Grassi, della nostra scena, e Castri il regista, insieme a Strehler, più internazionale, quello che ha saputo andare a fondo come un coltello nei testi, per tirarne fuori l'anima più nascosta e vera. E lo ha fatto senza perdere mai la coerenza, anche quando le cose si complicavano, come nel

caso della *Caterina di Heilbronn* di Kleist (primavera 1981), missione incompiuta, ma, per quel che c'era, di folgorante bellezza.

Scorrere la teatrografia di Massimo Castri significa imbattersi in alcune delle produzioni che hanno segnato la storia del teatro di almeno quattro decenni. Spettacoli che hanno portato il regista a collaborare con istituzioni importanti, o a dirigerle per alcuni periodi: dalla già citata Loggetta, diventata poi Centro Teatrale Bresciano, a Emilia Romagna Teatro, dalla Biennale di Venezia al Teatro Metastasio di Prato, dallo Stabile dell'Umbria allo Stabile di Torino, dal Teatro di Roma allo Stabile di Palermo. Una carriera cominciata con *I costruttori d'imperi* di Vian (1972) e lanciata dagli spettacoli che hanno indagato il dramma borghese, intersecando Pirandello (*Vestire gli ignudi*, 1976, *La vita che ti diedi*, 1978, *Così è se vi pare*, 1979, *La ragione degli altri*, 1983, *Il piacere dell'onestà*, 1984) e Ibsen (*Rosmersholm*, 1980, *Hedda Gabler*, 1980, *Il piccolo Eyolf*, 1985), titoli a cui si devono almeno aggiungere, negli ultimi dieci anni, *John Gabriel Borkmann* e *Spettri*, *Questa sera si recita a soggetto* e *Quando si è qualcuno*, a testimonianza di un viaggio, affilatissimo e mai concluso, all'interno della poetica di questi due autori e nelle zone oscure dall'animo e dell'agire umano.

Discorso a parte meritano altri due percorsi della carriera di Castri. Il primo riguarda il teatro di Goldoni, dal quale il regista di Cortona negli anni '90 ha tolto il velo del conformismo interpretativo: a partire da *I rusteghi* messi in scena per il bicentenario, fino ai tre spettacoli della *Villeggiatura*, ma anche i più recenti *Innamorati*, che hanno aperto alla possibile riflessione su un Goldoni *noir* e malinconico, così lontani da quegli spettacoli di maniera che stavano irrimediabilmente allontanando l'autore dalle scene. Il secondo discorso, invece, è relativo alla tragedia greca, che Castri affrontò con una logica illuminante dei rapporti tra i padri e i figli, cucendo fili indissolubili nelle relazioni generazionali. In questo senso è rivelativo, ancora una volta, il lavoro degli anni '90, con i due Euripide ravvicinati dell'*Elektra* – una monumentale operazione che sconvolse gli spazi scenici del teatro Caio Melisso di Spoleto – e





dell'*Ifigenia in Tauride*. Sono spettacoli in cui Massimo Castri è stato anche pedagogo e "padre" per una generazione di giovanissimi attori (come dimenticare, tanto per citarne uno, Fabrizio Gifuni nell'*Elettra?*), che sono cresciuti alla sua scuola. Senza queste esperienze sarebbe stato impossibile l'ultimo, lucidissimo e nuovo, approdo al teatro dell'assurdo, nelle ultime due stagioni con *Finale di partita* di Beckett e *La cantatrice calva* di Ionesco. *Pierfrancesco Giannangeli*

La parola "regia" comporta, in Italia, una "specialità" tutta nazionale. E Massimo Castri ne è stato un esempio luminoso. Nell'Europa della seconda metà del '900, "regia" ha voluto e vuole ancora dire molte cose. In Italia ancora di più. Accanto a ovvi compiti di messa in scena di testi, di direzione e di pedagogia degli attori, alla gestione artistica di organismi che producono spettacoli, i registi italiani di prosa – perlomeno i più eccellenti – sono stati anche e soprattutto *dramaturg*: curiosi, acuti, sofisticati lettori degli autori e dei testi che si apprestavano a mettere in scena. Banale, forse, ricordare lo sdoganamento degli americani e dei francesi a opera di Luchino Visconti, il lavoro di dissepellimento svolto da Strehler su Goldoni, il superamento del "drammatico" perseguito da Luca Ronconi (dall'*Orlando furioso* a Kraus, da Gadda a *Infinites*, fino alla futuribile serie degli spettacoli ideati per le Olimpiadi 2006 a Torino). Su questo versante, Massimo Castri ha fatto ancora di più. Ed è a lui, più che agli altri esponenti della "regia critica", che va riconosciuto il titolo – e l'onore – di aver portato quella definizione al suo più altro grado.

Era uno spirito libero, Castri, insofferente delle convenzioni, e prima di tutto perspicace. Incanta ancora oggi, oltre ai suoi libri e ai suoi spettacoli, la capacità di andare oltre la lettera del testo e di svelare le motivazioni, le pulsioni, i sentimenti che si nascondono sotto le parole. Il baratro di verità che gli autori non sapevano confessare nemmeno a se stessi. Uno psicanalista della scena. Come Mariangela Melato, scomparsa dieci giorni prima di lui, Castri era della generazione degli

artisti nati durante la guerra e partecipi, ancora bambini, dell'esperienza della ricostruzione, delle trasformazioni sociali, del peso diverso della cultura e dello spettacolo che la nuova Italia cominciava a scoprire. Fatti ed esperienze che avrebbero modellato, in entrambi, il carattere, i pensieri, le scelte personali e quelle politiche.

Ma l'anticonformismo della Melato, si era declinato nella storia e nel carattere di Castri diversamente: un ruvido corpo a corpo con gli autori che intendeva allestire. Diceva di non amare Pirandello, trovava detestabile Pasolini, e ipocrita Goldoni. Ma li distendeva sul suo lettino da analista, e li metteva davanti alle loro contraddizioni. Chi lo ha conosciuto, sa quanto Massimo ci tenesse alla sua fisionomia da burbero, ai tratti spigolosi e solitari che abbiamo avuto occasione di associare al suo carattere. L'"ispido" Castri – dice Anna Maria Guarnieri, ricordandolo affettuosamente. Era toscano di temperamento e rustico di natura, come certi personaggi di Carlo Goldoni, a cui si era dedicato, e dei quali aveva condiviso l'indole.

Ancora trentenne, quel trattamento analitico Castri lo aveva riservato a Pirandello, di cui mise inizialmente in scena tre lavori che – molto più di libri e studi specialistici – studiano, illuminano, e addirittura smascherano le segrete inconfessabili pulsioni dello scrittore siciliano. *Vestire gli ignudi*, *La vita che ti diedi* e l'ancora più disturbante *Così è (se vi pare)*, sono oggi raccolti nel volume *Pirandello Ottanta* di Ubulibri. Fu per questo che gli eredi – e per prima Marta Abba, musa pirandelliana – gli proibirono da allora in poi di lavorare su quei copioni. Ci poté metter mano solo in anni successivi, trovando la propria strada dentro la complicata questione dei diritti d'autore.

Lo stesso fece con Goldoni quando si confrontò con *I rusteghi* e dimostrò che il lieto fine, caro al commediografo veneziano, era sempre un meccanismo appiccaticcio e consolatorio, e che l'umore di fondo era invece nero, acre nei confronti della borghesia rampante, come fu facile poi vedere nella *Villeggiatura*. E ancor più sofferto fu lo scontro con il Pasolini di *Orgia*. Però era davvero un piacere per lo spettatore, scoprire negli autori lati prima mai visti, abbracciare la complessità



dei testi, incantarsi davanti alle immagini che con l'aiuto di collaboratori fedeli (da Marco Plini, assistente al suo fianco, a Maurizio Balò e Claudia Calvaresi per la scenografia, a Gigi Saccomandi al disegno delle luci) Castri riusciva a far sbocciare. Anche quando – in Ibsen, Schnitzler, Marivaux – trovava sintonie maggiori, o addirittura si rispecchiava. Come nel *Misanthropo* di Molière, per il quale aveva voluto, appunto, centinaia di cornici e di specchi. Rivedere il finale di *Così è (se vi pare)*, così facile da trovare su YouTube, è assistere a un'approfondita e convincente lezione su Pirandello. Ma anche scoprire, nel riso beffardo di Eros Pagni (Laudisi), nell'ansietà genitoriale di Valeria Moriconi e Omero Antonutti, tratti che il "burbero" Castri non lasciava mai trasparire in pubblico. *Roberto Canziani*

In apertura, Massimo Castri; in questa pagina, una scena della *Trilogia della Villeggiatura* e Stefania Felicicoli e Mauro Malinverno in *Oreste* (foto: Tommaso Le Pera)

Ciao Ettore, maestro di ironia e libertà intellettuale

Colto, raffinato, curioso, Ettore Capriolo ha saputo trasmettere l'amore per il teatro non solo attraverso la sua preziosa attività di studioso e traduttore, ma anche in veste di pedagogo poco convenzionale e molto anticonformista.

di **Claudia Cannella e Renato Gabrielli**



Se ne è andato in punta di piedi lo scorso 26 gennaio. Come era nel suo stile. Riservato. Non amava apparire. Eppure ne avrebbe avuto tutte le carte in regola. Ettore Capriolo (1926-2013), infatti, è stato punto di riferimento fondamentale della scena italiana per almeno mezzo secolo. Come drammaturgo, critico, studioso di teatro e pedagogo. Ha eccelso come traduttore, soprattutto di letteratura angloamericana e anglofona in generale. Vladimir Nabokov, Ernest Hemingway, Joseph Conrad, Susan Sontag, Saul Bellow, Norman Mailer, Elia Kazan, Edward Albee, Dylan Thomas, Nadine Gordimer, ma anche John Le Carré e Michael Crichton. Per citare i più importanti. Con quell'episodio, di cui non amava parlare, che, suo malgrado, lo trascinò sulle prime pagine dei giornali e gli fece rischiare la vita: le coltellate di un fanatico islamico per aver tradotto *I versetti satanici* di Salman Rushdie. Ma, accanto all'attività di traduttore, Capriolo seguì con spirito militante (ma sempre sobrio e anticonformista, per carità!) il teatro di ricerca tra gli anni Sessanta e Ottanta. Quello di Carmelo Bene, Leo de Berardinis, Memè Perlini, del Living Theatre o di Eugenio Barba. Nel 1970 fondò, con Giuseppe Bertolucci ed Edoardo Fadini, la rivista *Teatro*. Anche nel-

la scrittura – sempre chiara, stringata, densa quanto alla portata di tutti – non amava le sovraesposizioni, ma i suoi preziosi e non frequentissimi interventi si possono trovare, per esempio, su *Sipario*, sulla nostra rivista e sul *Patalogo*. Come studioso rimangono pietre miliari le sue traduzioni di Jan Kott (*Mangiare Dio* e *Arcadia amara*) e il lavoro, illuminante e illuminato, condiviso con Massimo Castri, scomparso appena una settimana prima di lui, su Pirandello e Ibsen (*Pirandello Ottanta* e *Ibsen postborghe*, entrambi editi da Ubulibri). Come Castri, ma in modo completamente diverso da lui, Capriolo amava “allevare”, alla sua maniera, nuove generazioni teatrali, di attori, registi, drammaturghi, critici e studiosi. Tanti di noi sono stati passati a fil di spada da quella affettuosissima ironia, con la quale condivideva i pensieri più seri e profondi, non solo sul teatro. Soprattutto in questa veste ci piace, oggi, ricordarlo. E lo facciamo con la testimonianza di Renato Gabrielli, suo allievo alla Scuola Paolo Grassi a metà degli anni Ottanta.

«Quando ho studiato recitazione alla Civica Scuola d'Arte Drammatica di Milano – racconta Gabrielli – Ettore Capriolo ne era il docente più anziano e prestigioso. A noi aspiranti attori insegnava storia del teatro, per un'ora alla settimana; molto più tempo in aula dedicava ai nostri compagni del corso di regia. Le sue lezioni erano assai poco convenzionali. Non ci provava nemmeno, a farci studiare un qualche manuale di storia teatrale. Le sue riflessioni partivano sempre dallo spunto concreto di ciò che stavamo mettendo in scena sotto la guida di altri insegnanti, o dalla visione di spettacoli in cartellone a Milano. Il suo stile d'esposizione era dialettico, le sue conoscenze enciclopediche, formidabile la sua capacità di armonizzare in un solo discorso raffinate analisi critiche, giudizi apodittici, aneddoti variamente gustosi e veri e propri pettegolezzi. Del resto, quel conversatore instancabile e raffinato continuava a dispensare il suo sapere, a chi di noi lo volesse, fuori dalle mura della scuola (soprattutto al bar di corso Magenta, ma anche in altri bar, e nei foyer dei teatri che frequentava assiduamente, con passione più giovanile della nostra). Era sinceramente curioso sui nostri primi passi, ma mai paternalistico o benevolo per partito preso; e si imparava, col tempo, a riconoscere nella sua caratteristica ironia pungente una seconda pelle dell'affetto. Non temeva mai di esprimere il suo gusto

con valutazioni nette riguardo alla qualità degli spettacoli, degli artisti allora in voga; spesso non ero d'accordo con lui, ma dalle esperienze successive ho compreso come quella sua mancanza di diplomazia, quel suo esporsi a prender posizione, fosse per noi un dono, tutt'altro che scontato, di libertà intellettuale.

Per molti allievi della Civica, di diverse generazioni, il rapporto con Ettore Capriolo è proseguito informalmente – e, com'è ovvio, con diversi gradi di confidenza – per anni e anni. In tanti gli siamo debitori di consigli, critiche, suggerimenti. Era un intellettuale nel senso alto e desueto del termine. Lavorava sulle relazioni, e qui non intendo le “pubbliche relazioni”. Collegava tra loro testi in apparenza lontani, autori a registi, registi ad attori, memoria storica a presente. Usava la sua influenza (che nell'ambiente teatrale è stata notevole) per dare opportunità ai giovani che stimava, anziché usare quei giovani per accrescere il proprio potere. Il suo amore per il teatro e per la letteratura era intenso, ma laico e disincantato, fondato sul piacere, per nulla infetto da supponenza e moralismo. Sapeva essere partigiano, ma anche rivedere i suoi giudizi; e verso coloro che sul piano culturale avversava mi è sempre parso tanto tagliente, quanto incapace di rancore.

Durante il suo ultimo anno di vita ho avuto la fortuna, grazie a una preziosa iniziativa di altri suoi allievi, di tornare a vedere spesso questo insegnante vero, che a dispetto di vecchiaia e malattia teneva accesa la fiamma di una vivacissima curiosità – per quello che ciascuno di noi aveva fatto o stava facendo (sulla scena, è chiaro), per i comuni amici o conoscenti del teatro passato e presente, per i programmi freschi di stampa delle varie sale, per le riviste, i volumi, i film che di volta in volta ognuno di noi gli portava... Non sono mancati, da parte sua, i consigli di lettura. Non sono mancati, fino all'ultimo o quasi, gli amichevoli sfontò. Sono grato a Ettore Capriolo per molti motivi, ma soprattutto per avermi reso evidente e tangibile come quello tra allievo e maestro sia il rapporto umano per eccellenza: un legame che non è mai “a due”, ma rimanda sempre a qualcos'altro, a una materia immateriale (per Ettore, il teatro), a un sapere che – oltre ogni separazione e per un tempo imprevedibile – non si dimentica, si trasforma e prosegue». ★

In apertura, un ritratto di Ettore Capriolo (foto: Fulvia Farassino).

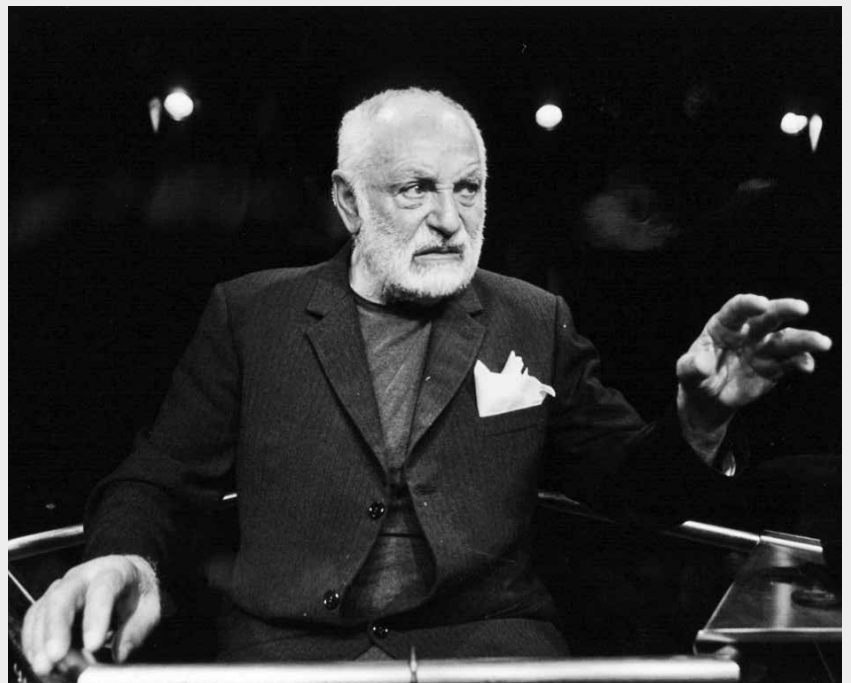
Addio al genio umile di Claudio Remondi

Quarant'anni di ricerca, un percorso artistico originale e coerente, un'esperienza teatrale poetica ma anche umana: il tutto al fianco del più giovane e inseparabile compagno di avventura Riccardo Caporossi, che continua ora da solo il viaggio.

L'addio, a 86 anni, a Claudio Remondi diventa, di fatto, un momento di riflessione e di omaggio silenzioso (come il suo teatro) a un'esperienza di ricerca scenica che ha saputo arrivare alla dimensione di un “classico”, assumendo un valore assoluto fuori dal passare del tempo e delle tendenze.

E qui, certamente, c'è da esprimere un rammarico, e anche un rimprovero per tanti: che un percorso artistico innegabilmente unico e di tanto elevata statura non abbia avuto, dalla critica prima e dal mondo teatrale in genere, il pieno e adeguato riconoscimento che avrebbe meritato. I paladini e i promotori (nei vari ruoli) della ricerca teatrale hanno preferito inseguire gli emergenti, i nuovissimi, i giovani, in qualche caso creando loro stessi fenomeni anche ridimensionati, poi, nel giro di pochi anni, piuttosto che difendere, promuovere il più possibile e celebrare realtà come Rem & Cap. Che, tra l'altro, avrebbero sicuramente meritato anche i palcoscenici dei festival europei.

Un teatro umile, quello di Claudio e Riccardo, che – pur con la stella sempre presente, ma lontana, di Beckett all'orizzonte – si è creato un suo linguaggio inconfondibile e un suo itinerario di eccezionali continuità stilistica e rigore. Un teatro che suggerisce modestia, dedizione assoluta, asceti nella creazione e nell'esecuzione in scena. Un teatro, è stato detto da tanti, di azioni, di lavoro quasi, di “compiti” da svolgere, comunque di situazioni che, dalla radicalità più enigmatica, ma spesso dolorosa, dei primi spettacoli si è evoluto in una direzione sempre più poetica, nel segno quasi di una delicata tenerezza, un'accorata e profonda umanità, nella contemplazione – in forma sempre lirica – di contenuti filosofici ed esistenziali. **Francesco Tei**





Il panico (foto: Luigi La Selva)

Se Ronconi si fa prendere dal *Panico*

IL PANICO, di Rafael Spregelburd. Traduzione di Manuela Cherubini. Regia di Luca Ronconi. Scene di Marco Rossi. Costumi di Gianluca Sbicca. Luci di A. J. Weissbard. Con Maria Paiato, Francesca Ciocchetti, Fabrizio Falco, Paolo Pierobon, Valentina Picello, Valeria Milillo, Riccardo Bini, Iaia Forte, Sandra Toffolatti, María Pilar Pérez Aspa, Alvia Reale, Clio Cipolletta, Elena Ghiaurov, Manuela Mandracchia, Bruna Rossi, Lucrezia Guidone. Prod. Piccolo Teatro di MILANO - Teatro d'Europa.

Un'umanità varia. Che non sa da che parte voltarsi di fronte alla vita. In balia di ansia, accidia, pigrizia, noia, indifferenza. Mosaico complesso. Nei corpi vivi (e morti) che compongono *Il Panico*, secondo movimento della *Eptalogia di Hieronymus Bosch* che il drammaturgo argentino Rafael Spregelburd ha dedicato ai nuovi peccati capitali. Lontano il simbolismo medievale e la morale cattolica, sette testi a indagare vizi tutti contemporanei. O prenderli a preziosi pretesti. Franco Quadri ci aveva visto lungo all'epoca, pubblicandolo per primo in Italia. Lavoro raffinato quello di Luca Ronconi, per forma e sostanza, con un cast di ottimo livello. Anche se all'inizio *Il panico* dà l'impressione di respingere lo spettatore con una recitazione dilatata, che inceppa il ritmo e allunga le pagine. Insofferenza. Eppure... Eppure a un certo punto tutto comin-

cia finalmente a mettersi in moto: i dialoghi, i caratteristi, i quadri (la scena del "filo" familiare). Emerge una ragione. E ci si emoziona. Le narrazioni s'intrecciano: una famiglia all'affannosa ricerca della chiave di una cassaforte, un'agente immobiliare in una casa infestata. Già, perché la realtà è composita, vi sono i vivi e i morti, in un gioco drammaturgico che diviene sintesi tematica. Con i piani a intrecciarsi, come di consueto in Spregelburd. Alle spalle, la storia recente (e non) dell'Argentina. Lavoro corale, quasi del tutto al femminile, dove impressionano Maria Paiato e Paolo Pierobon. A lui il monologo che chiude. A lui un tango fra (non) morti che è un brivido, dopo aver ballato in solitaria, come il padre di Laura Palmer. Scene dal gusto minimal-espressionista, il piano inclinato, l'umanità in bilico. Domina il bianco. Come nelle morti orientali. Ma qui c'è sangue. E vita. Adolescenti e adulti, frustrati e anonimi poveracci: ognuno a rincorrere fragilità e solitudini, farci i conti. Ridendoci sopra con un umorismo che profuma d'Almodóvar e tele-novele, di locali gay e di certe scene da cinema spagnolo. Mentre il palco diviene un limbo anaffettivo in cui muoversi. Perdersi. Sorprendente l'utilizzo degli spazi scenici. Fra le pagine chiare e le (poche) pagine scure, uno dei migliori Ronconi degli ultimi anni. E la conferma delle potenzialità sceniche di Spregelburd. Forse la scrittura più bella in circolazione. Almeno da queste parti. *Diego Vincenti*

Riverberi d'attualità nello *Zeno* di Scaparro

LA COSCIENZA DI ZENO, di Tullio Kezich dal romanzo di Italo Svevo. Regia di Maurizio Scaparro. Scene di Lorenzo Cutuli. Costumi di Carla Ricotti. Musiche di Giancarlo Chiaramello. Con Giuseppe Pambieri, Enzo Turrin, Giancarlo Condé, Silvia Altrui, Livia Cascarano, Guenda Goria, Marta Ossoli, Antonia Renzella, Raffaele Sinkovic, Anna Paola Vellaccio, Francesco Wolf. Prod. Teatro Carcano, MILANO.

IN TOURNÉE

Operazione tutt'altro che semplice quella di Kezich: *La coscienza di Zeno* non è romanzo d'azione e neanche d'intreccio, piuttosto d'iniziazione o della notomizzazione (psicanalitica) di un personaggio. Quello Zeno Cosini, "uomo senza qualità", incline a lasciarsi prescegliere, sbadatamente, dalle trame misteriose di quella "malattia" che per lui è la vita. Un velleitario fuori tempo e fuori luogo, in una grigia, provinciale Trieste, favorito dalla complicità capricciosa del caso, per cui la sua stessa inettitudine lo aiuta a tenersi a galla, senza intervenire a volgere il male in bene e gli errori in fortunate possibilità. Rimanendo fedele al romanzo, Tullio Kezich, riuscì a ben estrarne lo spirito ironico e nel contempo a ben rilevare la struttura teatrale del testo. Fattore che bene viene in risalto nella felice messinscena di Scaparro: tutto, come è sua caratteristica, curato con minuzia e suprema eleganza, con un fare teatrale ricco di sensibilità, rigoroso e nobile. Una messinscena dalla quale si evince anche quanto la figura del protagonista e la realtà in cui vive non manchino di attualità. Quella società mercantile, dentro cui il fragile ma umanissimo Zeno Cosini vive e combatte con armi impari, essendo alquanto simile alla nostra, anche se ancora non si parlava né di Bce né di *spread* e però tra i refoli della bora e vicino alla Borsa si mettevano in atto malsane operazioni commerciali e finanziarie. Quanto al protagonista, Giuseppe Pambieri è encomiabile per la misura e la raffinatezza con cui riesce a restituirci la complessa figura del protagonista non mancando di una patina ironica senza però pigiare troppo il pedale come mi pare facesse i suoi illustri predecessori Alberto Lionello e Giulio Bosetti. Fin da subito, il bravo Pambieri, fra schegge di bonarietà e di malinconia, capace di stabilire attraverso quegli a soli al proscenio un contatto cordiale con il pubblico. Ben concertati da Scaparro a muoversi con altrettanta finezza i suoi colleghi in un impianto scenico che stilizza in modo esemplare una Trieste (interni ed esterni) *d'antan* ma che ancora vive nel sentimento di tanti, a cominciare da chi sa fare teatro in modo onesto, delicato e sottile come il "giovane" ottantenne Maurizio Scaparro. *Domenico Rigotti*

Russo Alesi fa 'o presebbe da solo

NATALE IN CASA CUPIELLO, di Eduardo De Filippo. Adattamento e regia di Fausto Russo Alesi. Scene di Marco Rossi. Luci di Claudio De Pace. Musiche di Giovanni Vitaletti. Con Fausto Russo Alesi. Prod. Piccolo Teatro di MILANO - Teatro d'Europa.

IN TOURNÉE

Come tanti altri di Eduardo De Filippo, *Natale in casa Cupiello* è lavoro che trascolora dalla comicità più farsesca alla drammaticità da teatro naturalista. La vicenda qui a ruotare intorno alla figura del mite e candido capofamiglia Luca Cupiello appunto, il quale, per l'alienazione dal mondo reale in cui vive, involontariamente crea e alimenta equivoci e tensioni. Assorto come ogni anno nei preparativi del presepio («o presebbe» che ama come una sua creatura), circondato dall'ostilità e dall'indifferenza degli altri membri della famiglia per questa sua maniacale passione, non si accorge del dramma che attorno a lui sta per esplodere: la figlia Ninuccia, fatta sposare al ricco Nicola, è innamorata di Vittorio e vuole lasciare il marito, la moglie Concetta gli nasconde il dramma. Finale malinconico ma in una luce di grande poesia. Toccato dalla bellezza e dal contenuto di quella che molti ritengono una fra le più riuscite commedie dell'autore napoletano (la compose a tappe e, cosa strana, partendo dal secondo atto; poi sviluppò gli altri due), Fausto Russo Alesi, attore versatile e che ama i rischi, ha provato a restituircela ma in una forma alquanto inedita. Cioè «facendo» «o presebbe» tutto solo. Accaparrandosi cioè tutti i personaggi, che sono anch'essi figurine ma di un presepe ben diverso da quello che costruisce Luca Cupiello, e dando vita di conseguenza a una sorta di sinfonia eseguita da un solo strumento. Se stesso appunto. L'operazione è interessante e va dato atto a Fausto Russo Alesi di riuscire a caratterizzare bene i vari personaggi registrandoli su tonalità vocali diverse (il linguaggio, naturalmente, quello napoletano) e una gestualità ricca di sfumature. Il pericolo semmai è che la sinfonia trasformandosi in un «a solo», questo trascinandosi un po' troppo per le lunghe corra il rischio di risul-

tare un esercizio di stile. E «o presebbe» a perdere qualche statua e qualcosa del suo incanto. *Domenico Rigotti*

Fausto e Iaio nella Milano degli anni di piombo

VIVA L'ITALIA. Le morti di Fausto e Iaio, di Roberto Scarpetti. Regia di César Brie. Luci di Nando Frigerio. Con Andrea Bettaglio, Massimiliano Donato, Federico Manfredi, Alice Redini, Umberto Terruso. Prod. Teatro dell'Elfo, MILANO.

Per i più giovani è un murales all'interno del nuovo Leoncavallo. Al limite una data da commemorare. Per buona parte della città gli omicidi di Fausto e Iaio (Fausto Tinelli e Lorenzo Iannucci) sono una ferita aperta, ricordo tangibilissimo di anni fra i più difficili. Era la sera del 18 marzo 1978 e i due diciottenni milanesi venivano uccisi a colpi di pistola in via Mancinelli, a due passi dal «loro» centro sociale. Due giorni dopo il rapimento Moro. L'intelligenza del bel testo di Scarpetti (insignito della Menzione speciale Franco Quadri - Premio Riccione per il Teatro 2011) sta nell'aver scelto di narrare gli avvenimenti in una polifonia di prime persone, drammaturgia storica dove si intrecciano le vicende di cinque personaggi: Fausto, la madre di Iaio, uno dei tre killer, il commissario della Digos e un giornalista che ricalca la figura di Mauro Brutto dell'Unità, ucciso a sua volta. Si vive la cronaca, non la si racconta. Così allontanandosi dalla superba onniscienza di certe narrazioni del teatro civile. E a partire dall'omicidio (archiviato senza colpevoli nel 2000), si tesse un ritratto febbricitante di cinque esistenze travolte dalla storia. Di una nazione tutta travolta dalla storia. Arrivando alle vittime di quel 2 agosto 1980 a Bologna, i cui nomi scorrono su un telo e paiono non finire più. C'è molta commozione in platea. Anche perché la purezza di sguardo di César Brie, amplifica qui le emozioni senza troppo cadere in ingenuità amatoriale-freakettone. Grazie a uno sguardo sofferto ma leggero, che trova soluzioni semplici a scene difficili, gioca con gli spazi e asseconda il ritmo del racconto. Ottima la scelta di affidargli il progetto. Materia sua, se si pensa che si auto-esiliò a Milano nel 1974, bazzi-

cando per centri sociali e collettivi. E convince anche il giovane cast, d'intensità e precisione. Struggenti i documenti audio dell'epoca. Squarci su un periodo storico percepito molto più lontano della (semplice) distanza temporale. Erano gli albori della fine, non a caso coincide con il sequestro Moro e le violenze più efferate da parte del terrorismo nero e degli apparati devianti dello Stato. Complicità sovrapposte, mai del tutto risolte, nei tribunali come nei libri di storia. Anche perché di lì a poco arriveranno gli anni Ottanta. Che, insieme all'eroina, scardineranno qualsiasi residuo di contestazione. E di pensiero critico. *Diego Vincenti*

Loretta mamma star

GYPSY, di Arthur Laurents. Musiche di Jule Styne. Liriche di Stephen Sondheim. Adattamento e regia di Stefano Genovese. Scene e costumi di Matteo Piedi. Coreografie di Stefano Bontempi. Luci di Valerio Tiberi. Con Loretta Goggi, Sergio Leone, Gisella Szansizlò, Eleonora Tata, Mario Pietramala, Diego Savastano e altri 13 interpreti. Prod. Mas e Poltronissima, MILANO.

IN TOURNÉE

Loretta Goggi torna in teatro con il musical americano *Gypsy*, grande successo a Broadway, ma inedito in Italia. Interpreta Rose, mamma di Louise (Gisella Szansizlò) e di June (Eleonora Tata), la prediletta poiché, spinta dalla

madre che la porta alle audizioni, diviene bambina-prodigio del *vaudeville*. June, per emanciparsi dalla famiglia, scappa per sposarsi e così le aspettative di Rose si riversano per ripiego su Louise ritenuta fino ad allora insignificante. Quando, per uno strano caso del destino, Louise, con il nome di Gypsy Rose Lee, diventa una delle stelle, tra le più acclamate negli Stati Uniti degli anni '30 del nascente *burlesque*, la madre Rose deve ricredersi sulle sue doti d'attrice e accettare la sua sensualità innata. Alla madre non resterà che godere della gloria raggiunta dalla figlia e mettersi di nuovo in prima linea al suo fianco per sostenerla. Loretta Goggi conquista il pubblico nello sfaccettato ruolo di Rose, banco di prova per le attrici di musical. Ambiziosa e soffocante con le figlie, tocca, com'è nelle sue corde, alti livelli nelle canzoni in cui racconta la sua frustrazione di artista fallita che spera nel successo delle sue ragazze, esibendosi in quinta dietro una parte del sipario che poi, con bella intuizione del regista Genovese, crolla alle sue spalle nel momento culminante dell'esibizione. La forza, la vivacità, la comicità e la drammaticità del suo personaggio emergono continuamente anche nelle canzoni come *Small World*, *Everything's Coming up Roses*, *Together Wherever We Go*, *Some People*, *Let Me Entertain You* e *Rose's Turn*. Numerosi i cambi di scena per creare le ambientazioni sia del *vaudeville*, sia del *burlesque* sia della vita della famiglia itinerante sulle vivaci



Viva l'Italia (foto: Luca Del Pia)

MILANO

Filippo Timi: Don Giovanni *c'est moi!*

IL DON GIOVANNI, testo, regia e scene di Filippo Timi. Costumi di Fabio Zambernardi. Luci di Gigi Saccomandi. Con Filippo Timi, Umberto Petranca, Alexandre Styker, Marina Rocco, Elena Lietti, Roberta Rovelli, Roberto Laureri, Matteo De Blasio, Fulvio Accogli. Prod. Teatro Franco Parenti, MILANO – Teatro Stabile dell'Umbria, PERUGIA.

IN TOURNÉE

Ci vuole pazienza con Filippo Timi. Perché ha sì un talento strabordante, ma lo dissipa per l'ansia di compiacere ossessivamente il suo pubblico adorante (repliche sold out). Non lo trascina con sé nell'anima complessa del tormentato libertino, come le sue doti mattatoriali consentirebbero, ma ne diventa vittima consenziente in uno stillicidio di gag di bassa lega, dove è la risata stupida e grassa a farla da padrona. Certo, anche il *cupio dissolvi* del Burlador de Sevilla intrecciato a quello di sé medesimo potrebbe essere una chiave di lettura di questo suo ipertrofico e sgangherato *Don Giovanni*, con Molière e Mozart/Da Ponte a far da semplici spettatori. Ipotesi affascinante, ma un po' autoreferenziale.

In scena, pur rimanendo sostanzialmente fedele all'evolvere della vicenda, Timi ci mette di tutto e ne succedono di tutte. Specchio caotico dell'oggi? Forse. Ma non basta procedere per accumulo di segni, registri, citazioni. Qualche esempio: i filmati trash di youtube, musica pop (Celentano, Baglioni, i Queen) e lirica (Leoncavallo e Rossini), disco dance anni Ottanta, accenti stranieri e dialettali, caricature di nazisti (Donna Anna e il diavolo), Cristo con flebo crocifisso a una sedia a rotelle, cartoni animati e water dorati. Con una menzione a parte per gli stupefacenti costumi che, da soli, sarebbero bastati a riempire di senso l'intera messinscena. Meravigliosi. Basti citare la serie dei "cappotti": quello di fiori per sedurre Zerlina, quelli fatti di scalpi o di abiti delle sue conquiste o il rosso e fiammeggiante mantello da rockstar, con cui alla fine abbandona il palco per andare incontro al suo destino sulle note di *Bohemian Rhapsody*.

Quest'ultimo, in tre ore di spettacolo, uno dei pochi momenti struggenti, dove ben emerge la consapevole rincorsa di Don Giovanni verso la morte, che già poche scene prima aveva altrettanto efficacemente accennato sia nell'immaginario addio alla madre («mamma non ho più tuffi da farti vedere, davanti a me è solo la pozzanghera di piscio di un condannato a morte») sia nel monologo in cui confessa ai suoi attori-personaggi la solitudine dell'anti-eroe («senza di voi sarei solo il patetico monologo di un pazzo»). Ma sono attimi, di cui Timi sembra immediatamente pentirsi o forse aver paura, immediatamente annullati da qualche grossolano siparietto. Complici incolpevoli gli altri interpreti, costretti ad assecondare ogni eccesso con altalenanti risultati (bravo Umberto Petranca-Leporello). Insomma, Filippo Timi ha molte frecce al suo arco, ma dovrebbe concentrarsi su un bersaglio invece di spararle tutte a casaccio. Forse anche semplicemente riponendo un po' di fiducia in un dramaturgo o in un regista capace di aiutarlo a non sperperare il suo innegabile talento.

Claudia Cannella



Don Giovanni (foto: Achille Le Pera).

coreografie di Stefano Bontempi. La regia di Genovese dà il giusto ritmo alle esibizioni che non restano singoli siparietti finalizzati a ricreare gli ambienti dello spettacolo, ma vengono bene integrate nel tessuto drammaturgico della pièce. *Albarosa Camaldo*

Scacco matto a Dio

SUNSET LIMITED, di Cormac McCarthy. Regia e scene di Fabio Sonzogni. Luci di Rossano Siracusano. Con Fausto Ithme Caroli e Fabio Sonzogni. Prod. Elsinor Teatro Stabile d'Innovazione, MILANO.

È ormai da qualche anno che Hollywood pare aver individuato in Cormac McCarthy una miniera d'oro. Non può dirsi lo stesso del teatro. Ben venga, allora, questa rilettura di *Sunset limited*, dopo la versione tv di Tommy Lee Jones nel 2011 e quella di Andrea Adriatico del 2010. La storia è presto detta: Nero salva Bianco dal suicidio e lo porta a casa sua. Bianco tenta di scappare, Nero tenta di impedirlo. Non avviene altro, per la durata della pièce i due si squadrano, si annusano, come in una partita a scacchi. Tutto è trasposto sul piano del dialogo. Ed è un dialogo denso, asciutto, degno del Pinter di *Terra di nessuno*, che ha a che fare con la fede in Dio, il male nel Mondo. Nero è il depositario di una verità evangelica, maturata nel segno del dolore, in carcere. Mentre Bianco ne è il necessario contraltare dialettico, col suo incedere nichilista e raziocinante che ribalta, nel finale, le credenze dell'avversario, sollevando nuovi e più pressanti interrogativi intorno a Dio, la vita dell'uomo. Sonzogni è affascinato da questa fondamentale dicotomia e la eleva a cifra stilistica della messa in scena. Senza, tuttavia, decidersi tra realismo e astrazione. La sua lettura rimane nel mezzo, stemperando, col bianco dominante della scenografia, l'impersonalità delle luci e lo schermo in proscenio, il realismo insinuante. Ma senza arginarne gli eccessi melodrammatici. Così, gli attori rimangono legati a un'interpretazione di genere. Troppo bonario il Nero (Caroli), troppo freddo e imbolsito il Bianco (Sonzogni), essi finiscono, nella loro prevedibilità, col rimanere invischiati nel gioco delle parti. Allentando la tensione e trasformando il massacro, ideato da McCarthy, in un minuetto di diatribe e scaramucce. Crudele, sì. Ma solo a tratti. *Roberto Rizzente*

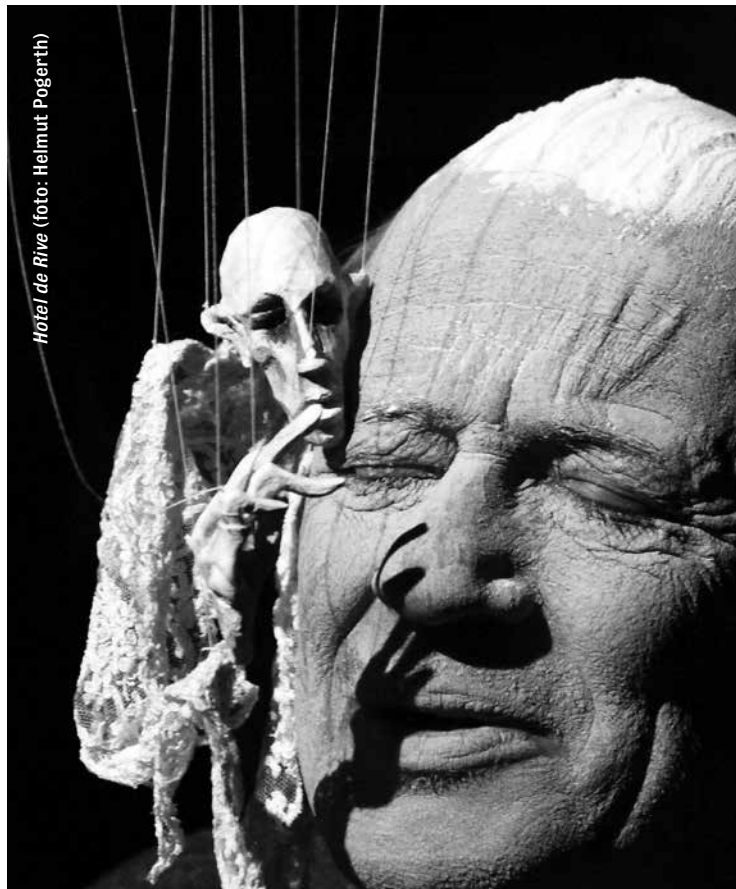
L'ombra di Virginia Woolf autoanalisi al femminile

STANZA DI ORLANDO, testo e regia di Carmen Giordano. Scene e costumi di Maria Paola Di Francesco. Luci e suono di Alice Colla/Gianluca Bosio. Con Maura Pettorruso. Prod. Macelleria Ettore, MILANO - TrentoSpettacoli e Spazio Off, TRENTO.

IN TOURNÉE

Un viaggio nella testa di Virginia Woolf (è questo il sottotitolo dell'assolo di Maura Pettorruso) che, tanto per cominciare, si colloca su un livello di qualità tecnico-interpretativa e teatrale inconsueto rispetto ad altri della stessa generazione. Merito delle ambizioni e della complessità della scrittura e della capacità dell'attrice, impegnata nel lungo, intricato, frantumato monologo: un po' autoritratto, un po' autoanalisi, interrogazione "critica" di sé (assolutamente al femminile); e flusso di coscienza, confessione, abbandono successivo a sfaccettature diverse, più o meno reali e possibili dell'essere donna. Oggi e non solo. Con un po' di ribellione, ma sempre con controllo e perfino una certa grazia, in un tono – alla fin fine – perbene. Si parla di assorbenti e di preservativi (tanto per fare minimi esempi a caso), si fa balenare l'ombra della trasgressione immaginandosi come potrebbe essere *trendy* un'omosessualità alla Virginia Woolf. Ma poi si rimane nei ranghi, nonostante qualche tono grintoso o aggressivo. Del resto anche l'aspetto del personaggio è significativo: il costume in bianco con pizzi ne definisce l'essenza, abbastanza elegante, aristocraticamente retrò e insieme *glamour* e *sexy*, con garbo. L'attrice interagisce con una singolare costruzione scenica, una sorta di gabbia in cui si ritrova come incastonata: una presenza "forte", che fa venire alla mente certe strutture degli spettacoli dei Marcido. Apparire – tornando all'importanza del costume – è un elemento essenziale di questa possibile proiezione di femminilità, tra il presente e il passato, tra dimensione culturale (i richiami a *Orlando*, a *Una stanza tutta per sé*, e alla Woolf in genere) e quotidianità concreta, complicata e problematica, che può diventare rabbiosa, oltre che inquieto e precaria. *Francesco Tei*

IF Festival: Jodorowsky e Giacometti tra pupazzi e microsculture



Hotel de Rive (foto: Helmut Pogent)

TROIS VIEILLES, di Alejandro Jodorowsky. Regia di Jean Michel d'Hoop. Costumi e marionette di Natacha Belova. Scene di Aurélie Deloche. Musiche di Eric Bribosia. Luci di Benoit Ausloos. Con Anne Romain, Cyrill Bryant, Sebastien Chollet, Pierre Jacquemin. Prod. Point Zero, BRUXELLES - Atelier Théâtre Jean Vilar, LOVANO - Le Théâtre de la Balsamine, BRUXELLES.

Neri, bianchi sporchi, ocre. E l'ispirazione dettata dai propri demoni. Sono le *Pinturas negras* di Francisco Goya, fra i capolavori più belli dell'artista spagnolo. Non si può comprendere la bellezza di *Trois Vieilles* senza tener presente i dipinti de la "Quinta del sordo": la stessa atmosfera di lugubre delirio, gli sprazzi di luce (d'umorismo, nero), la realtà che si sporca d'onirico. Intendiamoci, il lavoro del collettivo belga Point Zero rimane più divertito, farsesco nel suo ridere della vecchiaia e del decadimento, fisico e mentale. Si canta, perfino. Di fronte alle vicende della cameriera centenaria Garga e delle sue padrone, le ge-

melle ottantottenni Grazia e Meliza. Due aristocratiche che credono ancora nel principe azzurro e che non sanno più da che parte girarsi per sbarcare il lunario. I visi scavati dal tempo e dalla fame, sono l'immagine crudissima di uno spettacolo che scardina i luoghi comuni, si fa beffe di tutto e di tutti, ricorda come un libro non lo si giudichi dalla copertina (*Rocky Horror Show*). In un allestimento che sorprende nell'attenzione agli spazi, barocco nei dettagli, con questi pupazzi di grandezza umana a prender vita grazie a un precisissimo quanto nascosto lavoro performativo. Gli interpreti come ombre il tutto a comandare. E se Goya rimane riferimento estetico, il resto è puro Jodorowsky. Con il guru del Teatro Panico, della Psicomagia, dei Tarocchi, qui a offrire un bigino di se stesso. È la seconda opera scritta appositamente per Point Zero, a dimostrazione di un'evidente alchimia di gusti e ispirazioni. E allora il teatro di figura si piega al delirio surreale che da mezzo secolo contraddistingue il regista di *El topo*. Fra cannibalismi, incesti, sangue, *fre-ak*, violenze, sesso e quant'altro. Pri-

ma di improvvisi squarci di poesia. Un mondo che ancora scuote. E che (inaspettatamente) si scopre del tutto a proprio agio sul palcoscenico. Anche nel terzo millennio. *Diego Vincenti*

HOTEL DE RIVE. GIACOMETTI. I TEMPI ORIZZONTALI, di Frank Soehnle. Regia di Claude-Alice Peyrottes ed Enno Podehl. Scene e costumi di Sabine Ebner. Luci e suoni di Robert Meyer e Christian Glötzner. Musiche di Jean-Jacques Pedretti e Robert Morgenthaler. Con Patrick Michaelis e Frank Soehnle. Prod. Figuren Theater TUBINGEN - Compagnie Bagages De Sable, PETIT-QUEVILLY (Fr) - Theater Stadelhofen, ZURIGO.

Si può trasporre in teatro un trattato d'arte? E, nonostante questo, riuscire a emozionare? Parrebbe di sì, guardando il lavoro del Figuren Theater di Tübingen. Frank Soehnle prende i diari di Giacometti *Yesterday*, *Flying sand*, *A blind man reaches out the hand in the night...* e *The dream, the Sphinx and the death of T.* e li porta, così come sono, sulla scena. Solo che non sono i discorsi strettamente estetici a interessarlo. È il substrato umano, ciò che preme. Sono le visioni del vecchio Giacometti, chiuso nell'*Hotel de Rive*, ad accendere lo spettacolo. Le sculture appaiono dai luoghi più improbabili, emergendo dal buio, si arrampicano sul viso di Soehnle e si nascondono nei pertugi degli strumenti musicali. È una farsa, una parata stralunata, che mescola video, musica *live*, narrazione, e che molto deve a Tim Burton. Con in più il sapore dell'ironia e il gusto della leggerezza. Mostrando l'evanescenza, la poesia e il mistero di queste creature filiformi e minute, senza prendersi troppo sul serio. Peccato, allora, che la curiosità dello spettatore sia destinata a rimanere insoddisfatta. Ci verrebbe da chiedere qualcosa in più, osservando questi buffi personaggi. Vorremmo avvertire l'eco delle storie, vederli dialogare, bisticciare. Intrattenere un rapporto con l'uomo Giacometti che vada al di là di quello inscritto nella causalità della creazione artistica. Si da movimentare l'apparato, altrimenti asfittico, di epifanie e sparizioni. Sulle derive di una narrazione scomposta, anarchica, libertaria. Oltre i diktat della memorialistica. *Roberto Rizzente*

Il mito e la polis con Bucci e Sgrosso

MYTHOS, da Eschilo, Sofocle, Euripide. Drammaturgia, regia, scene e costumi di Elena Bucci e Marco Sgrosso. Luci di Cesare Agoni. Con Matteo Bertuetti, Fabrizia Boffelli, Fausto Cabra, Francesca Cecala, Monica Ceccardi Loredana De Luca, Lorenzo De Luca, Filippo Garlanda, Alessandra Mattei, Ermanno Nardi, Marta Ossoli, Antonio Palazzo, Gianmarco Pellecchia, Silvia Quarantini, Gabriele Reboni, Miriam Scalmana, Elena Strada. Prod. Centro Teatrale Bresciano, BRESCIA - Compagnia Le Belle Bandiere, RUSSI (Ra).

Non è solo uno spettacolo, ma nella sua progettualità è di più: è la voglia di fare del teatro e del fare teatro un impegno politico ovvero che coinvolge la *polis*. E da dove iniziare se non dalla tragedia greca per andare alle origini della democrazia, della giustizia, al di là del sangue, al di là della violenza gratuita e cieca della vendetta. *Mythos* non si limita a pescare dalle tragedie di Eschilo, Sofocle ed Euripide. L'obiettivo è chiaro: dare opportunità espressiva a un gruppo di giovani interpreti under 40. Elena Bucci e Marco Sgrosso, con l'intelligenza che li contraddistingue, hanno deciso di farlo immergendoli nel mito, nella parola segreta del teatro, per arrivare alle origini non solo della scena ma della cultura e del convivere occidentali. Ne è uscito uno spettacolo corale di intensa visionarietà, un lavoro che dal sacrificio di Ifigenia arriva fino al peregrinare di Oreste passando per la guerra di Troia, per l'uccisione da parte di Clitemnestra di Agamennone e poi quest'ultima uccisa da Oreste. A scorrere è il sangue, flusso che si interrompe nell'areopago, davanti alla dea Atena e all'istituzione della giustizia, al di là delle pulsioni vendicative. Tutto ciò in scena è agito da un gruppo compatto di attori che, con più o meno evidenti ingenuità recitative, porta avanti con grande energia il percorso narrativo e poetico all'interno dei miti fondativi del nostro teatro e dell'Occidente. Pervade l'intera messinscena una sacralità antica che pure collima con una condizione di comunità migrante molto contemporanea, in centro un gong sospeso e illuminato che è anche sole e la consueta ma mai banale fascinazione visiva che caratterizza la marca estetica di Bucci/Sgrosso, sulla scia della lezione di Maurizio Viani. *Nicola Arrigoni*

Servillo, quella follia stralunata che ricorda Charlie Chaplin

LE VOCI DI DENTRO, di Eduardo De Filippo. Regia di Toni Servillo. Scene di Lino Fiorito. Costumi di Ortensia De Francesco. Luci di Cesare Accetta. Con Betti Pedrazzi, Chiara Baffi, Marcello Romolo, Lucia Mandarin, Gigio Morra, Peppe Servillo, Toni Servillo, Antonello Cossia, Vincenzo Nemolato, Marianna Robustelli, Daghi Rondanini, Rocco Giordano, Maria Angela Robustelli, Francesco Paglino. Prod. Piccolo Teatro di MILANO - Teatro d'Europa - Teatro di ROMA - Teatri Uniti, NAPOLI.

IN TOURNÉE

Per fortuna il teatro è capace di riservarci ancora grosse sorprese. È il caso de *Le voci di dentro* che ci hanno regalato Toni Servillo e il fratello Beppe con una commedia tutta giocata sul paradosso e che ci riporta al clima morale dell'immediato dopoguerra, tra entusiasmi per l'Italia che rinasce e pessimismo. Un intreccio rinchiuse in tre brevi atti, ricchissimi di trovate e di divertimento (ma quanto *noir* sotto di esso!), che il regista Servillo propone, e giustamente, senza intervalli. Al centro un sogno che fa credere ad Alberto Saporito, un uomo qualunque, forse con un «ramencillo de locura», un piccolo tocco di follia, che un vero mestiere non ha (lui e il fratello Carlo a vivacchiare noleggiando sedie e logori tappeti in occasioni di feste popolari) che i Cimmaruta, suoi vicini di casa, hanno commesso un delitto. E convinto che l'omicidio sia avvenuto realmente, li fa arrestare. Nessun delitto in verità è stato commesso e

l'uomo ritratta. Ma ormai una macchina infernale si è messa in moto; invece di proclamare la propria innocenza Pasquale Cimmaruta e i suoi familiari cominciano a sospettare l'uno dell'altro e temono che Saporito abbia le prove. Da finti a veri assassini.

Servillo pur mantenendo (anzi esaltandolo) quello stretto napoletano in cui la *pièce* è scritta, e non evitando le parentesi comiche o grottesche, non storicizza, piuttosto, con segno lucidissimo, traduce in metafora esistenziale. E se nell'ultima versione che de *Le voci di dentro* diede Luca De Filippo, diretto da Francesco Rosi, questi tentava di evitare la medicina amara di Eduardo, Toni Servillo quel sapore d'amarezza trattiene e forte, come si evince da quel finale inedito in cui lascia soli, silenziosi e sconfitti i due fratelli Saporito, l'uno seduto pensieroso con le "sue voci di dentro", l'altro ad addormentarsi pigramente su un'altra sedia. Un finale bellissimo che scivola nell'astrazione. Lo spettacolo è quasi sempre agito frontalmente, quasi a ridosso dello spettatore e Servillo muove i suoi bravi compagni con grande equilibrio (a spiccare il veterano Gigio Morra e la giovane Chiara Baffi). Lui naturalmente a riservarsi la parte del leone disegnando un Alberto Saporito con una pienezza di segno e di sfumature (anche grottesche; la sua mimica glielo permette). Al personaggio, anche per quel severo abito nero che indossa e dentro al quale, come Charlot, sembra galleggiare, non facendo mancare – almeno è la nostra impressione – un tocco chaplianiano. *Domenico Rigotti*

Le ansie dei giovani secondo Jack Frusciante

JACK FRUSCIANTE È USCITO DAL GRUPPO, di Enrico Brizzi. Riduzione e adattamento teatrale di Renzo Sicco. Regia di Marco Pejrolo. Con Andrea Castellini, Chiara Pautasso, Chiara Tessiere e i Funky Village. Prod. Assemblea Teatro, TORINO.

Tradurre un romanzo sul palcoscenico è un'operazione assai perigliosa e sovente destinata al naufragio: non è il caso dell'adattamento che Assemblea Teatro ha realizzato di un libro che ancora oggi, dopo vent'anni, viene ristampato e avidamente letto. Il romanzo di Enrico Brizzi è stato un vero *cult* per i coetanei dello scrittore ma dimostra di saper intercettare desideri, speranze e disillusioni anche della nuova generazione. La storia di Alex e di Adelaide, con la loro candida e affettuosa relazione pseudo-amorosa, è esemplare dei tentativi di affacciarsi alla vita compiuti dagli adolescenti degli anni Novanta del secolo scorso così come dalla tecnologicissima generazione 2.0. La musica rock – qui eseguita dal vivo dai Funky Village – le passeggiate in centro, la scuola, un compagno che cova un'inguaribile disperazione, un viaggio negli Stati Uniti, le canne e i rapporti sexual-sentimentali. Passioni, esperienze, problematiche, tappe obbligate che accomunano l'adolescenza dei ragazzi di ieri e di oggi e che il copione teatrale sa rappresentare con brevi ma intensi sipari. Una narratrice – coetanea e complice dei due protagonisti – Alex e Adelaide, i tre musicisti all'occorrenza attori: il giovane e affiatato cast è sempre in scena e, con pochi oggetti e costumi coloratissimi, ripercorre le piccole/grandi storie quotidiane della coppia, degli amici e dei compagni di scuola. Una messa in scena rumorosa ed energica, genuina e disinvolta ma non per questo superficiale: la domanda che, quasi spietatamente, attraversa sotto traccia l'intero spettacolo è «cosa ne sarà di loro e della loro ansia di cambiamento?». Agli adulti, che un giorno furono adolescenti, spetta la difficile risposta. *Laura Bevione*



Le voci di dentro (foto: Fabio Esposito)



LA SERATA A COLONO, di Elsa Morante. Regia e scene di Mario Martone. Musiche di Nicola Piovani. Costumi di Ursula Patzak. Luci di Pasquale Mari. Suono di Hubert Westkemper. Con Carlo Cecchi, Antonia Truppo, Angelica Ippolito e con Giovanni Calcagno, Victor Capello, Salvatore Caruso, Vincenzo Ferrera, Dario Iubatti, Giovanni Ludeno, Rino Marino, Paolo Musio, Totò Onnis, Franco Ravera, Francesco De Giorgi (tastiere), Andrea Toselli (percussioni). Prod. Teatro Stabile di TORINO - Teatro Stabile delle Marche, ANCONA - Teatro di ROMA.

IN TOURNÉE

PRO & CONTRO

Morante+Cecchi+Martone Edipo nel deserto della mente

La *mission impossible* è compiuta: la traversata nel deserto della mente di un pover'uomo, che in un letto di un arido ospedale si crede Edipo e sproloquia, si è risolta in un'ora e quaranta di spettacolo filato che riconcilia con il teatro. Davanti a questo singolare, strano, in alcuni momenti anche repellente, testo di Elsa Morante, *La serata a Colono* appunto, dopo esserne stati incuriositi si erano arresi in passato Eduardo De Filippo, Carmelo Bene e Vittorio Gassman. Chi è riuscito nell'impresa di farlo diventare spettacolo è stato Carlo Cecchi, l'amico di un'intera vita della Morante, ben assecondato dalla regia di Mario Martone, che non inventa niente di nuovo, ma limitandosi a fare dell'ottimo teatro, serve la causa nel migliore dei modi.

In questa unica esperienza di scrittura teatrale, pubblicata nel '68 all'interno di *Il mondo salvato dai ragazzini*, Elsa Morante immagina un uomo che arriva in uno squallido pronto soccorso con gli occhi bendati e sanguinanti, ormai accecato. Lo accompagna la figlia, una quattordicenne selvatica, che lui chiama Antigone. L'uomo infatti si crede Edipo e, legato sopra la barella, parla in continuazione, un delirio lunghissimo senza soluzione di continuità, tra echi da Sofocle, la Bibbia, *l'Inno dei Morti*, pagine di Allen Ginsberg, brani dai Veda, da Hölderlin. Dice l'impossibile ed è di una difficoltà inaudita, come un flusso di coscienza.

Un classico dramma da leggere, in apparenza. Una potentissima macchina teatrale, alla prova dei fatti. Il risultato, oggettivamente sorprendente e in quanto tale amplificatore dei meriti, va ascritto alla coppia Cecchi-Martone. Il primo, l'attore, non sbaglia un colpo con quella sua cadenza nota, che in questo caso sembra la più appropriata incarnazione del delirio e dell'abisso ossessivo in cui cade la mente del protagonista. L'altro, il regista, dà corpo ai fantasmi della mente e li fa vagare in platea. I flussi delle parole e dei suoni restituiscono una paradossale sensazione, che è la chiave vincente dello spettacolo: pare, in sostanza, che le frasi conquistino la capacità di diventare immagini in rilievo, quasi un 3d teatrale per lo spettatore. E il tutto è possibile grazie a un'affiatata compagnia. *Pierfrancesco Giannangeli*

L'unico testo scritto per il teatro da quella che alcuni critici letterari considerano la più grande scrittrice italiana si presenta come una "parodia": una imitazione deliberatamente "rovesciata" rispetto alla tragedia originale. Tuttavia, sia alla lettura, che nella sua unica rappresentazione teatrale, il testo della Morante appare una riflessione poetica sul disfacimento dell'individuo e della società che lo esprime. Forse troppo alta e astratta, al limite di un vaneggiamento verbale temerario e incontrollato. L'azione è collocata nel 1960 nel reparto neurodelirio di una città sud europea: ma chi sia veramente quell'uomo disteso in un letto d'ospedale con gli occhi bendati di garza insanguinata e che chiama sua figlia Antigone, mentre si chiama Ninetta ed è una povera analfabeta, non lo scopriremo mai. Ma a teatro non basta "il nome" per riconoscere un personaggio: occorre renderlo presenza vera, concreta, attraverso le parole, l'azione, le varie situazioni.

In questo caso, invece, nessuna logica drammaturgica tiene le fila di voci per lo più monologanti, né ci si riesce ad appassionare alla scelta registica di fare invadere la platea dal coro dei degenti del nosocomio che recitano le loro ossessioni di fronte a un pubblico comodamente seduto in platea, che ha già "smontato" quel polveroso meccanismo di comunicazione teatrale fin dagli anni Sessanta. Echi da Pasolini, Eliot e Pirandello appaiono in alcuni momenti del dramma come citazioni d'obbligo, quasi un debito di riconoscimento mentre la parola rimane bloccata in una dimensione poetico-letteraria tutta mentale, priva di sbocchi per la scena. Resta la bella immagine di quel grande cerchio bianco di sole che, tuttavia, rende ancora più livida una rappresentazione agghiacciante nel suo formalismo ricercato.

Ne fanno le spese di un progetto capriccioso, a volte irritante per la palese impossibilità del testo di trovare una via scenica credibile, gli stessi interpreti, ingessati in ruoli troppo convenzionali per essere autentici – lo stesso Carlo Cecchi non sembra a proprio agio in una recita alla quale non riesce a dare quelle "motivazioni" interpretative in cui è maestro –, e le scarse musiche originali, non esenti da narcisismi sonori e musicali, di Nicola Piovani. *Giuseppe Liotta*



Amleto, regia di Valter Malosti
(foto: Andrea Macchia)

I vecchi e i giovani alla corte di Danimarca

AMLETO, di William Shakespeare. Traduzione e regia di Valter Malosti. Scene di Nicolas Bovey. Costumi di Federica Genovesi. Luci di Francesco Dell'Elba. Con Valter Malosti, Sandra Toffolatti, Mariano Pirrello, Leonardo Lidi, Roberta Lanave, Mauro Bernardi, Christian Mariotti La Rosa, Jacopo Squizzato, Annamaria Troisi. Prod. Teatro di Dioniso e Fondazione del Teatro Stabile di TORINO.

Un Amleto "da camera", claustrofobico e concentrato, eppure capace di spalancare lucidi squarci nell'animo dei suoi personaggi. Valter Malosti parte dalla versione in folio del 1623 per la sua traduzione della tragedia, riuscendo a coniugare fedeltà al testo e necessità di adottare un linguaggio "contemporaneo": risultato ottenuto attenendosi alla materialità della lingua shakespeariana. E, ancora, ricercando il nucleo significativo della tragedia, Malosti concentra la vicenda nella stanza della Regina, riconoscendo in quel luogo una sorta di utero/grembo da cui Amleto – come lo stesso popolo di Danimarca – trae linfa vitale. Un nutrimento pagato, però, al caro prezzo della dipendenza psicologica e dell'insinuante senso di colpa. In effetti, l'Amleto di Leonardo Lidi è correttamente fragile e insicuro, un po' goffo e infantilmente irruente, incapace di allontanarsi dalla stanza della madre. Un ambiente immaginato quale un interno ottocentesco, secondo l'identificazione delle sordide trame familiari dipinte da Shakespeare quali anticipazione di certi drammi borghesi. Una scelta registica legittima e niente affatto stridente, così come il disegno apparentemente non consueto dei personaggi: Rosencrantz (Annamaria Troisi) diventa una ragazza ma non perde, anzi amplifica, la sua melliflua piaggeria; Polonio (Mariano Pirrello) è una sorta di clown con elegante marsina, mentre Orazio (Jacopo Squizzato) è quasi un doppio di Amleto, tanto da dividere con lui il celebre monologo «essere o non essere». La regia introduce numerose invenzioni: così l'Ofelia di Roberta Lanave, impazzita, non distribuisce erbe ma spade; e i due assassini-fedifraghi (lo stesso Malosti e Sandra Toffolatti) si comportano come una qualunque coppia borghese, con la volgarità e la familiarità che ne conseguono. Novità che sanno ridare vitalità ed evidenza al meraviglioso dettato shakespeariano. *Laura Bevione*

AMLETO, di William Shakespeare. Traduzione di Cesare Garboli. Regia di Lorenzo Loris. Scene di Daniela Gardinazzi. Costumi di Nicoletta Ceccolini. Luci di Luca Siola. Con Mario Sala, Lorenzo Loris, Alessandro Tedeschi, Davide Giacometti, Alessandro Marmorini, Sara Drago, Carla Stara, Paolo Dallatorre. Prod. Teatro Out Off, MILANO.

Di solito si seguono con piacere i percorsi di Lorenzo Loris. Percorsi di alti e bassi (come tutti, non solo a teatro), ma segnati sempre da curiosità intellettuale, a volte capaci di spiazzare. Come nella felice intuizione della trilogia "milanese", con Testori, Gadda e Pinter a dar voce alle periferie meneghine. Appassionato del Novecento e dei suoi (anti)eroi, questa volta lo si ritrova invece alle prese nientemeno che col Principe di Danimarca, alla regia e nei panni del protagonista. Intorno a lui una manciata di giovani attori impegnati nei ruoli più corposi, oltre all'esperienza di Mario Sala e Alessandro Tedeschi. Questa la base. Su cui Loris ha poggiato il desiderio a lungo covato di provarsi con l'*Amleto*, lì nel cuore dai tempi in cui partecipò alla versione firmata Carlo Cecchi (1989). Un bene perseguire i propri irrisolti. Meno cercarne "una quadra" in un allestimento anonimo, con pochi tagli e altrettante idee, tutto declinato intorno alla riflessione dell'*Amleto* "vecchio". O meglio anzianotto, visto che paga qualche posa giovanilistica. È il più *agée* del gruppo il principe, questa volta lontano dall'isterico e fascinoso post-adolescente dell'iconografia, per accentuare in sé il ruolo del ribelle sconfitto. L'incarnazione della causa persa. Vagamente confuso nel gesto e nello sguardo, come un genitore in una festa delle medie. Mentre il cast per buona parte si rivela ancora troppo imberbe per la sfida. O mal guidato. Spazio ai giovani quindi, ai nuovi rivoluzionari? L'interrogativo rimane sospeso. Ma al di là delle declinazioni di senso, quel vecchio Amleto esce appesantito da un'interpretazione faticosa, di rarissime sfumature. Che scivola via senza lasciare tracce. Come un lavoro che pare assecondarlo più che rinvigorirsi sul (teorico) conflitto generazionale. Per una lettura che nulla aggiunge. E purtroppo stanca. *Diego Vincenti*

Nella terra degli Urka onesti criminali di Siberia

EDUCAZIONE SIBERIANA, di Nicolai Lilin e Giuseppe Miale di Mauro. Regia di Giuseppe Miale di Mauro. Scene di Carmine Guarino. Costumi di Giovanna Napolitano. Luci di Luigi Biondi. Musiche di Francesco Forni. Con Luigi Diberti, Elsa Bossi, Pippo Gangiano, Francesco Di Leva, Giuseppe Gaudino, Stefano Meglio, Adriano Papaleo, Andrea Vellotti. Prod. Fondazione del Teatro Stabile di TORINO - Teatro Metastasio Stabile della Toscana, PRATO - Emilia Romagna Teatro Fondazione, MODENA.

IN TOURNÉE

Pubblicato nel 2009, il romanzo di Nicolai Lilin riscosse un inaspettato successo, tuttora vitale, come testimonia le versioni cinematografica e teatrale. Poco più che trentenne, giunto rocambolescamente in Italia, a Cuneo, nel 2003, lo scrittore-tatuatore – la sua principale attività – appartiene alla stirpe degli Urka siberiani, una comunità antica e salda, portatrice di un'etica rigida e fedelmente rispettata, tanto che il regime comunista ne ordinò la deportazione in un'area sud-occidentale dell'ex Urss, la Transnistria, un'etica fondata sulla violenza e la brutalità e, allo stesso tempo, su una sincera devozione religiosa e sul rispetto degli anziani. Definiti «criminali onesti», gli Urka lottano da una parte con poliziotti e rappresentanti dello Stato, dall'altra con le sirene del consumismo e della modernità, che allontanano i più giovani dalla loro atavica tradizione. Proprio su quest'ultima lotta si concentra l'adattamento teatrale realizzato da Miale di Mauro – anche inventivo regista – con lo stesso Lilin. Episodi e situazioni tratti dal romanzo risultano funzionali alla parabola di due fratelli, l'uno fedele fino in fondo all'etica dei padri; l'altro spinto dall'avidità al tradimento della propria comunità, qui incarnata dalla madre dolente e dal nonno, una sorta di nume tutelare, mai rassegnato né infedele alla morale di cui è testimonianza viva. Il contrasto fra tradizione e modernità è visualizzato sul palco dalla coesistenza di due spazi: la casa dei due fratelli Urka e, nella parte posteriore, dietro una sorta di finestra, la realtà esterna, ora rappresentata dalla strada, ora dal carcere.

Una realtà sempre più invadente e che, nel suggestivo finale, quasi inghiottirà la vecchia abitazione Urka. Una soluzione scenografica e registica arguta e funzionale alla messa in scena di un testo che, a tratti, palesa una certa artificiosità e una scarsa scorrevolezza, frutto evidentemente dell'operazione di adattamento, tutt'altro che semplice. *Laura Bevione*

Angeli e fragole l'inferno di Dukovski

CHI CAZZO HA COMINCIATO TUTTO QUESTO? Ovvero l'immobilità fulminante, di Dejan Dukovski. Regia di Mauro Avogadro. Con Rossana Mortara, Giancarlo Judica Cordiglia, Sax Nicosia. Prod. Associazione Baretti, TORINO.

Angeli e fragole, corruzione e innocenza, speranza e rassegnazione: i sette gironi che compongono l'aspra *pièce* del macedone Dukovski sono altrettanti fulminanti ritratti della desolata condizione dell'umanità. Certo gli accenni alla guerra nella ex-Jugoslavia sono rintracciabili ma mai evidenti e, purtroppo, riferibili a una pluralità di situazioni, del recente passato come dell'attualità più stringente. Ciò che davvero interessa all'autore, in effetti, non è tanto descrivere una specifica realtà storico-sociale quanto illuminare disperazioni e sogni, sentimenti e consapevolezze di universale validità. E, a confermare tale aspirazione, la scelta di personaggi-icone tragiche personificazioni di verità e pensieri più o meno leciti che abitano ciascun uomo. Ci sono un clown e una ballerina, una suora e un demone in gabbia, il dottor Fallus e un Arabo nero, Lulu e un collezionista di bollette. E i gironi sono intitolati a Speranza, Onore, Amore... Ne sono protagonisti esseri che lottano per sopravvivere e, sovente, scelgono una morte – fisica ovvero spirituale, volontaria ovvero violenta – che sembra l'unica via di fuga, anche perché gli angeli che essi riconoscono accanto a sé appaiono quanto mai spaesati e fragili. Non esistono religioni né convenzioni sociali che possono garantire la felicità dell'uomo cui non resta, così, che confessare e vivere fino alle estreme conseguenze i propri oscuri desideri e le proprie irrisolte disperazioni. Mauro Avogadro dirige con mano discreta ma ben salda questa infuocata materia drammaturgica – e umana

– e si riserva il compito di introdurre e chiudere i sette gironi. Sette desolati e strazianti *tableaux vivants* cui i tre bravi interpreti – una menzione va in particolare a Rossana Mortara – sanno instillare un adeguato, freddissimo *pathos*. *Laura Bevione*

Alfieri, una commedia contro il malcostume

IL DIVORZIO, di Vittorio Alfieri. Regia di Beppe Navello. Scene di Francesco Fassone. Costumi di Barbara Tomada. Luci di Mauro Panizza. Musiche di Germano Mazzocchetti. Con Stefano Moretti, Marcella Favilla, Daria-Pascal Attolini, Riccardo De Leo, Alessandro Meringolo, Riccardo Ripani, Diego Casalis, Camillo Rossi Barattini, Fabrizio Martorelli, Fabio Bisogni, Roberto Carrubba, Alberto Onofrietti. Prod. Fondazione Teatro Piemonte Europa, TORINO.

Pochi ricordano che Vittorio Alfieri – sommo tragediografo – nell'ultima parte della sua esistenza si dedicò anche alla stesura di commedie, convogliando in questo genere apparentemente più lieve le tracce residue della propria geniale e sferzante creatività. Beppe Navello ha riscoperto l'ultima delle commedie scritte dal grande autore astigiano, individuando in essa motivi e spunti di riflessione tutt'altro che superficiali ovvero anacronistici. La trama è piuttosto esile. Una disinibita fanciulla accetta e quasi subitaneamente rifiuta la proposta di matrimonio di un coetaneo, temendo di perdere la propria libertà: di andare a teatro, di gestire la dimora familiare secondo i propri gusti e capricci, di intrattenersi con il cicisbeo della madre e via di seguito. Ma, poiché è bene che una fanciulla di buona famiglia prenda marito, su suggerimento della madre – virago astuta e infingarda quanto la figlia – la ragazza accetta di convolare la sera stessa a giuste nozze con un uomo anziano e malato che accetta di firmare un contratto matrimoniale che concede alla sposa ogni libertà. La soddisfazione generale è celebrata da una festa – sguaiata e triviale – dalla quale si ritrae soltanto il padre della giovane che, portavoce di Alfieri stesso, denuncia il malcostume cui i propri compatrioti si sono allegramente e consapevolmente assuefatti. Un'amara considerazione

che, come sottolinea Navello con sdegnato sarcasmo, conferma la contemporaneità del dettato alfieriano. Un'attualità evidente, benché mascherata dai costumi settecenteschi, dalla cipria e dai belletti che indossa l'affiata e giovane compagna – segnaliamo almeno Stefano Moretti, efficace e maturo interprete del padre della sposa – impegnata a entrare e uscire dalla scena, una semplice scatola scenica contornata da una cornice: una vignetta ovvero una caricatura satirica che, tuttavia, non è che specchio nient'affatto deformante del triste mondo in cui viviamo. *Laura Bevione*

Maria Laura Baccarini omaggio al Signor G

GABER, IO E LE COSE, di Giorgio Gaber e Sandro Luporini. Progetto di Maria Laura Baccarini ed Elena Torre. Regia di Maria Laura Baccarini ed Elena Bono. Con Maria Laura Baccarini e Régis Huby (violino). Prod. Abalone Production, PARIGI - Casa degli Alfieri, ASTI.

IN TOURNÉE

Maria Laura Baccarini è una delle voci più interessanti della nostra scena teatrale, capace di spaziare dal musical di *A chorus line* al pop *alternativ* contemporaneo e di reggere la scena come attrice e interprete. Non stupisce dunque che abbia voluto intraprendere la strada del teatro canzone di Gaber-Luporini, con uno spettacolo costruito su testi e canzoni del duo di artisti, complice il decennale della morte del Signor G. Maria Laura segue un proprio percorso, scegliendo il te-

ma dell'amore, del rapporto di coppia e di quello tra essere umano e società, tratti dai principali spettacoli gaberiani, come *Il dio bambino*, *Polli d'allevamento*, *Il grigio*. Testi con i quali non è facile misurarsi, parole che raccontano brevi frammenti di storie di ordinaria umanità, che esprimono concetti esistenziali e politici, dubbi, ingenuità e illusioni dell'uomo verso l'uomo. Maria Laura Baccarini sa governare l'intensità del pensiero e del suono senza esitazioni. Accompagnata dal violino di Régis Huby, che crea un ambiente sonoro suggestivo, grazie alle mille sfumature dello strumento campionato, si muove tra i micro racconti ironici e poetici (*L'ingenuo*, *L'uomo muore*, *Mi fa male il mondo*) e le canzoni più politiche (*Guardatemi bene*, *L'illogica allegria*, *Il luogo del pensiero*, *La massa*) con sicurezza ed eleganza, regalandoci uno spettacolo sincero e bello. *Ilaria Angelone*

Attuali allegorie contro tutte le guerre

LA PACE, di Aristofane. Regia di Oscar De Summa. Scene di Francesco Fassone. Costumi di Giulia Governati. Con Massimo Barbero, Patrizia Camatel, Dario Cirelli, Fabio Fassio, Elena Romano, Tommaso Massimo Rotella. Prod. Teatro degli Acerbi, MOTTA DI COSTIGLIOLE (At).

IN TOURNÉE

La Compagnia degli Acerbi sceglie *La Pace* di Aristofane come testo (o pre-testo) di coinvolgimento diretto in una problematica purtroppo sempre viva.





La nonna (foto: Bepi Caroli).

Alla semplicità della scenografia rispondono agilità e “volgarità” della recitazione, fra rivista goliardica e irriverente racconto epico. Un cenno didattico introduce lo spettacolo, il cui messaggio arriva comunque intero, sulla follia e la malafede, gli interessi, le piccole e grandi incoerenze e rivalità che sconvolgono il vivere civile. Allegorie dunque, per gli aspetti umani bellissimi, di chi li promuove e di chi li subisce. I lati esilaranti sono espressi a contrasto con quelli più tragici, in toni spesso grotteschi e caricati, ma efficaci in ironia e distacco. Subito si entra con rudezza ed efficacia in argomento, con un servo costretto a defecare per alimentare lo Scarabeo stercorario, usato da veicolo ripugnante ma valido nell’ascesa di Trigeo all’Olimpo. Lassù, soltanto gli dei Ermes e Polemos restano a guardia della Pace prigioniera. Sarà l’umano Trigeo a liberarla, a conquistare le grazie di Opora, dea dei raccolti e a tornare con lei in Atene, dove appaiono sconfitti i guerrafondai e i loro parassiti. Gli attori si divertono, trascinando gli spettatori in un gioco che sa di consapevole amarezza per tanti e tali annunci e sconvolgimenti, seppure di favola. Patrizia Camatel si moltiplica in Figlia dell’eroe, Coreuta e Pace, come Tommaso Rotella è Servo e Coro. Elena Romano è figlia e moglie di Trigeo, un Fabio Fassio autorevole bifolco che, a capo del commando alato, si scontra risibilmente con Ermes (Massimo Barbero, guizzante motociclista) e con Polemos (Dario Girelli) dedito al pestaggio nel mortaio del popolo greco. Costumi odierni, dimessi, per i contadini di quella Grecia leggendaria e per gli dei, deformati dalle tradizioni e dagli strati depositati sul gusto classicheggiante. Non mira alla filologia, l’incalzante spettacolo, ma a far sì che la critica arguta del commediografo suggerisca giudizi netti e severi sulla nostra epoca. *Gianni Poli*

La voracità insaziabile del potere assoluto

LA NONNA, di Roberto Cossa. Traduzione di Ernesto Franco. Regia di Giorgio Gallione. Scene e costumi di Guido Fiorato. Luci di Sandro Sussi. Con Ugo Dighero, Simona Guarino, Barbara Moselli, Rosanna Naddeo, Enzo Paci, Mauro Pirovano, Mariagrazia Pompei. Prod. Teatro Stabile di GENOVA - Teatro dell’Archivolto, GENOVA.

IN TOURNÉE

Lo spettacolo è giocato sul ritmo allegro della recitazione, in uno spazio scenico unico, segnato da elementi eterogenei, colorati e geometrici. Un soggiorno-cucina ingombro di frigoriferi, con tavolo, letto e pianoforte e una selva di lampadari pendenti dal soffitto. È il focolare della famiglia di Carmelo Spadone, immigrati italiani a Buenos Aires, nell’Argentina di Videla a fine anni ’70. La struttura e il linguaggio slittano dalla denuncia civile, oggetto di censura, all’assurdo farsesco e iperrealista, nella forma del grottesco *criollo*, dove si fondono *pathos* drammatico e umorismo demolitore. La protagonista è Simona Guarino, una Nonna dalla voracità selvaggia, quasi mitica, espressa con motti ossessivi, sorta di ordini militari, che mettono in crisi la piccola comunità familiare. Ad arginarne la calamità s’impegna il figlio, lavoratore volenteroso, mentre Chico (un Ugo Dighero di controllata caratterizzazione comica), compositore di tango ignavo e fallito, propone espedienti paradossali per neutralizzare la vecchia. La offre in matrimonio a un commerciante (Mauro Pirovano), prova a folgorarla con l’elettricità, tenta infine l’avvelenamento, al quale però la nonna sopravvive. Il tango che funziona da raccordo e commento fra le

scene, diventa funebre, suonato l’ultima volta dal nipote pigro e picchiatello, che si impicca al cavo di un lampadario. Ma la prepotente figura totemica ha già divorato il figlio e la nipote, e il malcapitato promesso sposo. Un’aspra metafora per denunciare la forza corruttrice e la follia cieca della dittatura, che Gallione conduce in un gioco a oltranza conscio degli eccessi (nei costumi caratterizzati, nella recitazione sovraeccitata e convulsa), ma in grado di convogliare l’ilarità spontanea a un definitivo, intelligente e severo giudizio etico e storico. *Gianni Poli*

Banquo showman con le mani insanguinate

BANQUO, di Tim Crouch, da *Macbeth* di William Shakespeare. Traduzione di Peraldo Girotto. Regia di Fabrizio Arcuri. Luci e fonica di Matteo Selis. Con Enrico Campanati. Prod. Teatro della Tosse, GENOVA.

IN TOURNÉE

Bianco il set. Bianco il vestito. Bianche le scale. *Banquo*. L’attore mette una mano dentro una botola. Fruga a lungo. Cosa tirerà fuori? La mano è vuota, ben visibile, fradicia di una sostanza rosso scuro, che cola dappertutto. Più volte Banquo ripeterà questo gesto nel raccontarci la sua versione della tragedia shakespeariana progressivamente sfruttando l’effetto *pulp*, tra parole e macchie di sangue, ovunque sul vestito, sul pavimento, sui capelli, sul collo, sul viso. Fabrizio Arcuri torna a lavorare sulla drammaturgia-canovaccio dell’autore-attore inglese che, con questo testo, ha intrapreso un progetto di riscrittura *I, Shakespeare*, i a partire da cinque personaggi delle opere del Bardo. Sfruttando, come in altri spettacoli, una forma di spettacolarizzazione dell’esperienza, Arcuri crea un set quasi televisivo per un Banquo presentatore-intrattenitore. Deputato a raccontare la sua parabola, quella profetizzata in modo enigmatico dalle tre streghe («inferiore a *Macbeth* e più grande») senza alcuna telecamera, solo se stesso e un gioco con il pubblico. Come segnalano le luci di sala, quasi costantemente accese, palco e platea sono un unico spazio teatrale e dell’immaginazione. Tocca al pubblico, sotto la guida dello *showman*, ricostruire “immaginando” i fatti e far sì che si succedano i personaggi, per così dire,

“interpretandoli”. La sollecitazione del pubblico è l’elemento variabile che determina la felicità dello spettacolo e la tensione dell’interprete chiamato a farci i conti. Buona la prova di Campanati nel gestire questo ruolo dentro-fuori. La direzione della storia conta, ma quello che più importa è la ricostruzione spettacolarizzata e collettiva di fatti tragici e di una società, solo apparentemente distante dalla nostra. Perché chi è inebriato dall’ambizione, un tempo come oggi, viene trascinato ad accantonare qualsiasi valore etico o morale per accaparrarsi quanto sognato. Non c’è alcuna rivelazione rispetto a una possibile altra faccia di questo personaggio, piuttosto è di un altro modo, stile, tono di raccontarla che si parla, per riposizionare lo sguardo e riflettere; oppure, come fa Banquo, scartare la vendetta, ma godersi, da fantasma, la parabola negativa del grande amico-rivale, nonché assassino, in un’ideale fatidica resa dei conti. *Laura Santini*

Elisabetta e Maria regine allo specchio

MARIAELISABETTA NATE REGINE, di Emanuela Guaiana, da *Maria Stuart* di Friedrich Schiller. Scene di Massimo Adario e Davide Valoppi. Costumi di Alessandra Abbruzzese. Luci di Sandro Sussi. Regia e interpretazione di Lisa Galantini e Alessia Giuliani. Prod. Tam Tam Teatro, GENOVA.

IN TOURNÉE

Monologhi adiacenti, spesso intesi come dialogo a distanza verso colei che un tempo era vicina. Sotto un grande specchio le due regine: Elisabetta, vestita di bianco, regina vergine; Mary, regina di Scozia, in abito rosso. Al centro, un tavolo, alcuni bicchieri con del vino, delle lastre di metallo per costruire un gioco da tavolo. E proprio come una partita di scacchi si gioca la drammaturgia di fronte a un’unica poltrona, ovviamente inadeguata a far accomodare entrambe. Sfruttando l’immaginario classico che ci ha restituito Elisabetta come figura algida e una decisamente più passionale Mary, le interpreti Lisa Galantini e Alessia Giuliani seguono tracce ben note. L’una molto composta, quasi rigida e a tratti infantile, tendenzialmente laconica e attenta a studiare l’altra. Alessia Giu-

liani gestisce il corpo in maniera più libera, sfrontata e, nella fase che la vede "prigioniera", si lascia trascinare dall'ira e, ricordando l'omicidio del marito, evoca Lady Macbeth. Contendendosi la scena, le due donne fanno contendere le loro ragioni, ora più moderate, ora più radicali, due proposte politiche nelle vesti di donne diversamente forti. Lo spettacolo è un'interessante rilettura del concetto di potere lasciato sviluppare dall'ingombro delle vesti, con i loro strascichi, metafora del fardello e dell'impiccio che il potere comporta. Nate cugine e regine, assurte al trono solo dopo molte traversie, molto diverse, Elisabeth e Mary del potere diventano serve. Una volta regine hanno optato per il compromesso: il primo sulla propria femminilità, l'altro sulle loro decisioni, quindi rispetto al loro ruolo tutto a mortificazione dei desideri. Il grande specchio che funge da fondale impedisce alle interpreti di sfuggire, di avere un luogo in cui rintanarsi, proprio come alle regine è impedito di sottrarsi ai tanti occhi, giudizi e trame che continuamente le minacciano e le isolano. Ben congegnato. *Laura Santini*

Stelle e parole perdute Trevisan racconta Beckett

WORDSTAR(S), di Vitaliano Trevisan. Regia di Giuseppe Marini. Scene di Antonio Panzuto. Costumi di Gianluca Falaschi. Musiche di Marco Podda. Luci di Pasquale Mari. Con Ugo Pagliai, Paola Gassman, Paola di Meglio, Alessandro Albertin. Prod. Teatro Stabile del Veneto, VENEZIA.

IN TOURNÉE

Come parla Beckett? Come si muove? Cosa sono i suoi silenzi? Vitaliano Trevisan con *Wordstar(s)* mette in scena lo scrittore irlandese attingendo a materiali editi, pubblici e privati, ai testi teatrali come alla biografia: e ha saputo elaborare un personaggio credibile, affascinante, rabbioso e dolente, magistralmente interpretato da Ugo Pagliai. Un Beckett assediato da fantasmi femminili: la moglie e l'amante. La prima chiusa in un armadio o in un frigorifero, la seconda "in forma di lampada". Battibeccano come Ham e Clov, commentano, ricordano tracce di una vita vissuta. Nello spazio astratto, lineare e

ben illuminato, *Wordstar(s)* è l'esito felice di tante anime sceniche, ben guidate dal regista Giuseppe Marini, avvolte in un manto di metateatralità. Lo spettacolo è infatti un gioco di "scatole cinesi": due attori di grande scuola, con due giovani, guidati da un giovane regista, interpretano un testo contemporaneo, che parla di un autore del '900 diventato un classico. In Pagliai e Gassman si avverte la sapienza interpretativa di una stagione passata: quella del mattatorato, del grande capomicato. Ed è bello vederli mettersi in gioco, cambiare codici, smontare le battute in stridii espressionisti o in minimalissimi sussurri d'umanità, o confrontarsi con le recitazioni del presente portate da Di Meglio e Albertin. Bello, poi, come tutti diano corpo alla scrittura ipercontemporanea di Trevisan: e la parola micidiale dell'autore prende fuoco, si fa (non)azione, essenza, sempre più scarnificata. Ed evocata già dal titolo, *wordstar(s)*. Stelle e parole si intrecciano: "wordstar" è stato il primo programma di scrittura per computer, poi sostituito da "Microsoft Word". Trevisan rimanda a un programma scomparso, per raccontare di uno scrittore che sta per scomparire. E il regista Marini rispetta bene il testo, con grande nitore: allo spettatore, poi, il compito delicato di aprire le scatole cinesi. E alla fine appare, dolcemente, la poesia. *Andrea Porcheddu*

Una storia senza mistero tra vendetta e perdono

OSCURA IMMENSITÀ, dal romanzo *L'oscura immensità della morte* di Massimo Carlotto. Regia di Alessandro Gassmann. Scene di Gianluca Amodio. Costumi di Lauretta Salvagnin. Luci di Pasquale Mari. Con Giulio Scarpati e Claudio Casadio. Prod. Teatro Stabile del Veneto, VENEZIA - Accademia Perduta Romagna Teatri, BAGNACAVALLLO (Ra).

IN TOURNÉE

Un tragico fatto di cronaca mette a confronto vittima e carnefice nella provincia del nord-est italiano. Nel corso di una rapina, Raffaello Beggato uccide una donna e il figlio di otto anni e viene condannato all'ergastolo. Quando scopre di essere gravemente malato di cancro chiede il perdono del

SHAKESPEARE/TREVISAN

Gassmann: un Riccardo III da mattatore

R III - RICCARDO TERZO, di William Shakespeare. Traduzione e adattamento di Vitaliano Trevisan. Regia di Alessandro Gassmann. Scene di Gianluca Amodio. Costumi di Mariano Tufano. Musiche di Pivio & Aldo De Scalzi. Luci di Marco Palmieri. Coreografia di Marco Palmieri. Con Alessandro Gassmann, Mauro Marino, Paila Pavese, Manrico Gammarota, Marta Richeldi, Giacomo Rosselli, Marco Cavicchioli, Sabrina Knafnitz, Sergio Meogrossi, Emanuele Maria Basso. Prod. Teatro Stabile del Veneto, VENEZIA - Fondazione Teatro Stabile di TORINO - Società per attori, ROMA.

IN TOURNÉE

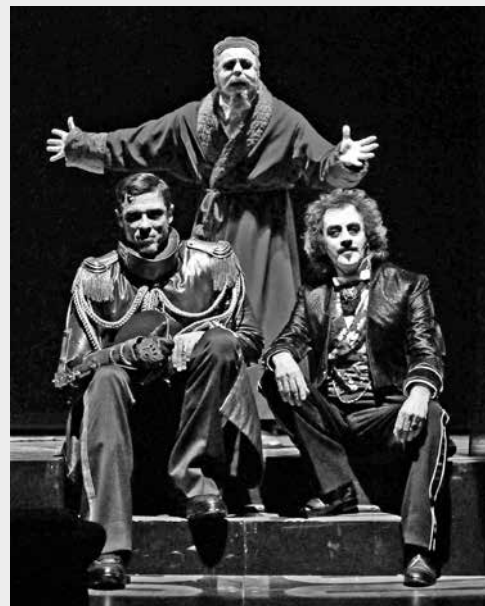
Mancava Shakespeare nel repertorio di Alessandro Gassmann. L'incontro arriva adesso con quello che è fra i suoi più terribili e controversi drammi storici. Fra le opere più popolari scespiriane, *Riccardo III* manca dell'assolutezza del capolavoro. Frutto giovanile, e in cui molto si sente l'influenza di Marlowe, si presenta difettoso nel disegno drammaturgico e il linguaggio è complesso. E allora Gassmann ha ritenuto di scartare versioni troppo letterarie e di affidare la riscrittura a Vitaliano Trevisan, il quale, ben conoscendo il linguaggio di oggi, figlio dei media (tv e web), rende tutto più asciutto e immediato, più secco, insomma, da apparire fin troppo disinvolto e alla fine riduttivo.

Ciò tuttavia permette al regista di dar vita a uno spettacolo che, per il suo ritmo frenetico, incalzante, molto cinematografico, riesce a conquistare la platea. La sanguinaria vicenda (nove delitti nove) a venir trattata con la violenza di un Quentin Tarantino e anche un involontario (se involontario) scivolare nel *grand guignol*. Fascinoso anche lo spettacolo, per il dispiegarsi di una teatralità visiva molto accentuata come è nelle corde del regista. E qui ad aiutare è la scena di Gianluca Amodio, una sorta di grande cripta gotica dove i giochi di luce creano un'atmosfera cupa e opprimente. L'azione è poi avvolta da un'avvampante colonna sonora dall'accentuato sincretismo, denunciato anche dai costumi. Uno spettacolo, insomma, saldo nella sua costruzione, anche se poi, per puntare sull'effettismo, corre il rischio di limitare la lettura, di lasciar sfuggire la drammaticità dei personaggi.

In tale contesto Gassmann giganteggia, per altezza fisica ed espressiva. Tutti gli altri interpreti gli sono inferiori di un palmo e forse più. La deformità appena accennata, anche se non manca mai di zoppicare, il suo è un Riccardo tutto gestito con gagliarda impudenza, di segno mattatoriale. Un Riccardo che emana carisma e terrore, di un vitalismo che si trasforma in pulsione di morte (forse già agonico fin dall'inizio) che fra trame e inganni, tra l'ordire e ordinare al fedele Tyrren (anima nera come la sua; il bravo e tonitruante Manrico Gammarota) di compiere i suoi assassini, si muove in scena beffardo, sardonico, con punte di alto istrionismo. Quando sale al trono (colpo di genio) ci appare come un grottesco *père Ubu*. Intorno a lui dieci attori che, con alta professionalità, assolvono il loro compito anche in duplice o triplice veste (è il caso del bravo Mauro Marino cui tocca di essere

en travesti - un cameo il suo - la vecchia regina Margherita). Anche se lasciate un po' ai margini le presenze femminili per dar maggior rilievo al protagonista (le tre sventurate madre, regina e moglie) trovano nelle veterane Paila Pavese, Marta Richeldi e la più giovane Sabrina Knafnitz (la moglie di Gassmann) rilievo sufficientemente incisivo. **Domenico Rigotti**

R III-Riccardo Terzo
(foto: Federico Riva).



marito e padre del bambino, Silvano Contin, che dal giorno della tragedia vive una tragica esistenza ai limiti della follia: ha lasciato un lavoro di successo e si è isolato in uno squallido appartamento di periferia, finendo per fare il ciabattino. Con un linguaggio incisivo, essenziale e crudo, lo spettacolo mette in scena temi quali giustizia, vendetta, perdono e pena, seguendo un taglio cinematografico, consueto nelle regie teatrali di Gassmann. Nel romanzo di Massimo Carlotto il confine tra bene e male è labile, una sottile linea destinata a invertire irrimediabilmente i ruoli. I proiettori illuminano a turno i due protagonisti che raccontano la loro storia. Beggiato, condannato all'ergastolo, si ammalia di cancro e chiede il perdono di Contin per ottenere la grazia. Contin, riluttante, glielo concede solo per estorcere alla madre di Beggiato il nome del complice del figlio per compiere, così, la sua vendetta: ammazzarlo. La riflessione sulla tragicità dell'esistere, sugli avvenimenti che segnano le vite degli uomini in maniera irreversibile, nello spettacolo rimane rinchiusa nelle battute dei personaggi delineati in maniera stereotipata. Il buono e il cattivo. Il cattivo che impietosisce. Il buono che la vita trasforma in cattivo. Le sfaccettature psicologiche dei personaggi di Carlotto si riducono pesantemente sotto la scure di una regia essenziale e sofisticata, che, con proiezioni su un velatino, commenta l'orrore di una tragedia, non disdegnando immagini al limite dello *splatter*, sottraendola però all'elaborazione drammaturgica dei personaggi. *Giusi Zippo*

La satira *low cost* del Feydeau sloveno

MA NON ANDARE IN GIRO TUTTA NUDA! (*Ne sprehajaj se no vendar cisto naga!*), di Georges Feydeau. Traduzione di Branko Madžarevic. Drammaturgia di Diana Koloini. Regia di Alen Jelen. Scene di Peter Furlan e Davide Cocetta. Con Primož Forte, Tjaša Hrovat, Luka Cimpric, Romeo Grebenšek, Vladimir Jurc. Prod. Stalno Slovensko Gledališče - Teatro Stabile Sloveno, TRIESTE.

Se i bilanci degli Stabili italiani più noti sono oggi fortemente terremotati, è facile immaginare quanto lo sia quello del piccolo Ssg (il Teatro Stabile Sloveno, uno dei 17 Teatri Stabili italiani), abituato a lavorare da sempre in una condizione di nicchia. Da qualche mese alla direzione del teatro, c'è la dinamica Diana Koloini. Consapevole della riduzione delle risorse economiche di cui dispone, la nuova timoniera artistica ha evitato che il teatro si imbarcasse in una dispendiosa e memorialistica produzione che doveva avere per tema cicatrici di passate guerre e ideologie (il caso delle *foibe* ai confini orientali nel 1943-45), e ha scelto, modernamente, un ritorno al passato che sa di futuro. Ha dato carta bianca e portafoglio *low-cost* al regista di Maribor (Slovenia), Alen Jelen, il quale ha dato ascolto a Feydeau. Perché – a suo dire – le squisite battute del drammaturgo francese della *belle époque* alludono come non mai a com-

portamenti contemporanei.

Cento anni fa, nel 1911 Feydeau aveva scritto *Mais n'te promène donc pas toute nue!*, commedia con titolo malizioso, gioiello di quel genere un po' scollacciato, mai volgare, che i francesi dell'epoca chiamarono *vaudeville*. Si raccontano le preoccupazioni di un giovane politico che sta velocemente facendo carriera, ed è messo in imbarazzo dall'abitudine che ha la moglie di girare per casa molto, molto svestita. Feydeau ci aggiunge pure un cameriere guardone, un sindaco corrotto, un deputato incompetente, un giornalista di cronaca rosa... Come si vede, ritratti di strabillante contemporaneità. La regia di Jelen gioca tra la precisione drammaturgica del testo, inevitabilmente *belle époque*, e sarcastiche osservazioni sul careerismo d'oggi. Ragioni economiche gli suggeriscono poi di non realizzare la scenografia, ma di farla disegnare, colorandola vivacemente con le luci, fino a ottenere un Feydeau decisamente pop. Che è in fondo quel che ci vuole, per ridare credibilità a quel geniale osservatore di costumi. E di donnine e ometti ancora oggi scostumati. *Roberto Canziani*

Salvatore ovvero la fretta di vivere

SALVATORE. FAVOLA TRISTE PER VOCE SOLA, di e con Silvio Laviano. Regia di Tommaso Tuzzoli. Suono di Federico Dal Pozzo. Prod. Tinaos Associazione Culturale/Mp produzioni, TRIESTE.

IN TOURNÉE

La "favola triste" di Salvatore, nella sua estrema semplicità di contenuti, riesce a toccare intimamente: per l'interpretazione intensa e palpitante di Silvio Laviano, ma anche per la regia di Tommaso Tuzzoli, ancora una volta "pulita" e rigorosa, e, in questo caso, particolarmente efficace nell'esaltare le notevolissime qualità espressive dell'attore/autore del testo. Tutto inizia con un parto prematuro (Salvatore nasce "settimino"): un dato apparentemente poco significativo, ma che invece si configura immediatamente come la premessa a una vita destinata a dipanarsi all'insegna dell'impazienza e della curiosità. Canzoni degli

anni Ottanta e Novanta fanno da colonna sonora alla crescita di Salvatore, accompagnata dall'infanzia alla giovinezza, da presenze familiari e non, descritti nelle situazioni più diverse: le giornate al mare, i sostanziosi pranzi in spiaggia, le gare di sputi di semi di cocomero, le corse in motorino, i primi turbamenti amorosi, l'inevitabile esperienza del dolore che, come spesso accade, sanciscono il passaggio dalla giovinezza all'età adulta. Senza incorrere mai nel bozzettismo, Laviano, con il suo corpo agile e nervoso, si cala nei panni di ognuno, alternando sapientemente i più svariati registri espressivi, valorizzati dal bellissimo dialetto catanese e dalle sue inflessioni colorite e melodiose. Divertono ed emozionano i suoi personaggi – ora teneri ora stravaganti – che contribuiscono a disegnare vicende il cui sfondo è una Catania capace di ammalare con il suo mare, i suoi odori, i suoi sapori, il suo calore e soprattutto il suo vulcano, l'Etna, presenza viva e pulsante tanto quanto tutte le altre. Una storia come tante, senza nessun carattere di eccezionalità, eppure straordinariamente coinvolgente per la carica di verità che straripa dall'anima e dal corpo del suo interprete. *Stefania Maraucci*

Amleto non c'è, Ofelia si è licenziata

TO PLAY OR TO DIE, scritto e diretto da Giuseppe Provinzano. Scene e costumi di Vito Bartucca. Con Chiara Muscato e Giuseppe Provinzano. Prod. Css Teatro Stabile d'Innovazione, UDINE - Babel Crew, PALERMO.

IN TOURNÉE

Essere o non essere. E per essere più precisi: essere attori, o non esserlo. Essere disposti a tutto pur di andare in scena? Rinunciare anche alla propria dignità? Oppure smettere, mandare tutto al diavolo. Soccombere, forse. Amleto covava a lungo i propri dubbi. Giuseppe Provinzano, 30enne e intraprendente attore palermitano, occupante al Teatro Garibaldi occupato, visto operare egregiamente già in *SuttaScupa* e *GiOtto*, passa volentieri all'azione. Da un'idea che ha accarezzato a lungo, tra studi, menzioni e pre-



Ma non andare in giro tutta nuda!

La vita non è un film di Doris Day



mi al progetto, se ne esce ora definitivamente allo scoperto con *To play or to die - This is the question... today*. Essere o non essere – sostiene Provinzano – è il dilemma che lacera (e affama) ogni giovane attore oggi. Se sia più giusto avventurarsi sulla strada di un teatro che ha scarso peso tra le priorità sociali, ed è guardato con sufficienza da chi gestisce i beni culturali. Oppure dire basta, farla finita, considerarsi sconfitti in un mondo dove la legge è quella dell'intrattenimento e della propaganda. Immagina quindi Provinzano che la compagnia si sia sciolta, i tecnici licenziati, i costumi venduti. Ed ecco restare in teatro loro due soltanto – lui e Chiara Muscato – e tentare ugualmente la strada dell'allestimento shakespeariano. Non più tragedia in due battute, o in due minuti (come un tempo andava di moda), ma per soli due interpreti. Che sfidano se stessi nel realizzarla senza i mattoni di base – ossia senza Amleto e senza Ofelia – ma con la libertà di trasformarla in specchio parlante delle dinamiche contemporanee del potere, della posizione dell'artista e del lavoratore teatrale nella società del profitto. Lo spirito di Heiner Müller (e di Leo e Totò, *principe di Danimarca*) propiziano una scrittura vivace, mai banale, sarcastica, scorrevole come un fiume dentro al parlato, con il divertimento, pure, di una baracca e di due burattini. Oltre alle due spavalde prove d'attore che, in veloci cambi, danno vita (e morte) al re, alla regina, a Polonio, Rosenkrantz, Guildenstern, Orazio, Laerte. E al becchino, naturalmente. *Roberto Canziani*

Manuale di sopravvivenza per vecchie signore

LA VITA NON È UN FILM DI DORIS DAY, di Mino Bellei. Con Claudio de Maglio, Claudio Mezzelani, Massimo Somaglino. Prod. Vettori Ultramondo, UDINE.

IN TOURNÉE

Un azzeccato titolo di Mino Bellei ha avuto la forza, e anche la fortuna, di diventare un modo di dire, una commedia a tre personaggi scritta nei primi anni Novanta. Che la vita non sia un film hollywoodiano, lo sanno anche le tre anziane signore che, durante il lungo pranzo di Natale, davanti all'albero e ai regali da scartocciare, tirano fuori tutto quello che non si sono mai dette in una vita di amicizia e frequentazioni. Amalia è un'attrice, un tempo bellissima, oggi è dimenticata da tutti. Angiolina è una poveretta di spirito e di portafoglio. Augusta, zitella dura, sportiva e volitiva, tiranneggia le altre due. Sole, depressa, illuse, le tre amiche si riuniscono come ogni anno per la festa più sentita da chi si vuole bene. Ma come sa ogni amante del teatro e cinema di genere – che può spaziare da *Natale in casa Cupiello* a tutta la sfilza dei cinepanettoni – il pranzo natalizio è un'occasione d'oro per far esplodere in famiglia umori acidi, lacerazioni, rancori, frustrazioni. Nessun lieto fine. Massimo Somaglino, Claudio De Maglio e Claudio Mezzelani, terzetto tutto maschile, evitano il rischio della caricatura e l'effetto Legnanesi, alla ricerca di

vece di una chiave non superficiale dentro un testo considerato brillante, ma che soltanto brillante non è. Ognuna delle tre “donne” ha la propria strategia per confrontarsi, per combattere (o per arrendersi) alla vecchiaia e alla solitudine. A fronte della demografia italiana, che ancor più di allora tende ad accrescere la speranza di vita, *La vita non è un film di Doris Day* si pone come un divertente manuale di sopravvivenza *light* per anziani soli. E come monito per parenti e figli distratti. Frutto di una volontà di auto-produzione dei tre attori del Nord-Est – che hanno trovato opportunità distributive grazie al Circuito Teatrale del Friuli Venezia Giulia (Ert, Ente Regionale Teatrale) – l'allestimento deve confrontarsi con la stretta economica e, nel valorizzare al massimo il piano della recitazione, può anche fare a meno di una scenografia realistica. Un essenziale scalone bianco su cui le tre “amiche” si muovono, mangiano, chiacchierano, litigano, è quanto basta a dare valore esistenziale alle loro svagate battute. *Roberto Canziani*

Il Minotauro, uno di noi

IL MINOTAURO, da Friedrich Dürrenmatt. Regia di Viviana Piccolo. Coreografie di Cecilia Faotto. Scene di Sara Valentina Buttignol. Luci e video di Pino De Stefano. Con Viviana Piccolo e Diana Palù. Prod. L'Opificio Teatrale, CORDENONS (Pn).

IN TOURNÉE

Dürrenmatt, si sa, è un autore crudele. Con la sua penna corrosiva ha smascherato il dramma della condizione umana, mostrando l'inermità delle costruzioni sociali. Sorprende, allora, trovare tanta umanità in questo *Minotauro*. Ci commuoviamo, dinanzi al dramma di questa creatura sola, destinata a soffrire perché l'ordine del mondo possa ristabilirsi. Ed è questo un dato importante che riesce, tutto sommato, a tenere le fila di una narrazione altrimenti complessa. Perché non si contenta, Viviana Piccolo, di affidare a una Ninfa la testimonianza degli eventi. Al contrario, si appella al video, lo specchio, per moltiplicare i punti di vista, sottolineando le tante identità del Minotauro, sempre evoca-

to e mai mostrato, nel quale è facile riconoscere la condizione dell'uomo contemporaneo. Certo, ci sono delle lacune. Se il video pare già convincente, con quella sua fantasmagoria di ombre e luci, e la voce della Piccolo trova le giuste tonalità, molto resta da fare a livello di coreografia, ancora troppo imbellettata per rendere l'ammontare delle emozioni. Lo stesso labirinto di specchi, di per sé bello, non comunica, confinando elementi pure importanti sullo sfondo, invece di avvolgere lo spettatore a tutto campo. Ma l'effetto c'è. Ed è su questo che va tarato lo spettacolo. Anche in prospettiva museale, come è nelle intenzioni della regista. *Roberto Rizzente*

Camus, uno Straniero da detective story

LO STRANIERO, di Albert Camus. Traduzione di Enzo Siciliano. Adattamento di Robert Azencott. Regia di Franco Però. Luci di Claudio Coloretti. Scene e costumi di Andrea Viotti. Musiche di Antonio Di Pofi. Con Roberto Abbati, Alessandro Averone, Paola De Crescenzo, Michele de' Marchi. Prod. Fondazione Teatro Due, PARMA.

Lo straniero di Camus è un racconto in prima persona di lancinante bellezza letteraria e di finissima struttura narrativa dove il signor Meursault, in una prosa semplice e chiara, quasi neutra senza enfasi né retorica alcuna, priva di aggettivazioni, scarna ed essenziale, “oggettiva” da quegli eventi in cui è racchiusa tutta la sua vita: la morte della madre annunciata da quel folgorante *incipit* («Oggi la mamma è morta. O forse ieri, non so.») e l'omicidio del giovane arabo che compie, forse per difendersi, accecato dal sole dei primi caldi estivi, su una spiaggia. In mezzo, la flebile storia d'amore con Maria, l'inchiesta, il processo, la condanna a morte. Ciò che conquista nella lettura è lo straordinario montaggio dei fatti narrati, quello che Giacomo De Benedetti, in una illuminante analisi critica, definì un «ritmo di fatalità». Non il cieco fato dei Greci, ma quello inconsapevole e colpevole del destino dell'uomo teso alla costante ricerca del senso da dare alla propria esistenza. L'adattamento di Robert Azencott mantiene l'“io

MUSCATO/LUCENTI

Il crollo di Enron, un dramma epico

ENRON, di Lucy Prebble. Traduzione e regia di Leo Muscato. Scrittura fisica di Michela Lucenti. Scene di Federica Parolini. Costumi di Silvia Aymonino. Video di Fabio Massimo Iaquone e Luca Attili. Luci di Luca Bronzo. Con Roberto Abbati, Alessandro Averone, Maurizio Camilli, Andrea Capaldi, Cristina Cattellani, Andrea Coppone, Francesco Gabrielli, Francesca Lombardo, Michela Lucenti, Luca Nucera, Massimiliano Sbarsi, Emanuela Serra. Prod. Fondazione Teatro Due, PARMA - Balletto Civile, MILANO.

A pochi anni dalla conclusione processuale della vicenda *Enron*, il colosso americano dell'energia il cui crollo economico destabilizzò i mercati finanziari dell'intero pianeta, la drammaturga britannica Lucy Prebble, nota per i suoi testi teatrali e televisivi su tematiche sociali, scrive un *instant-play* su quella drammatica storia che ridusse sul lastrico i dipendenti della Società obbligati a investire i loro risparmi su un titolo in picchiata e a non rivendere le azioni acquistate, mentre i dirigenti vendevano le proprie e riuscivano in qualche modo a salvarsi.

Partendo da una matrice drammaturgica shakespeariana, l'autrice ne fa soprattutto un problema di persone, ciascuna con le proprie passioni, inettitudini, arrivismi e arroganza, ma anche semplicità e ragionevolezza, come nel caso del personaggio di Claudia Roe, l'anima buona di questa velleitaria compagnia. Leo Muscato, intelligentemente, ne fa invece una regia che rimanda esplicitamente a Brecht e alla sua modalità "epica" di rappresentazione, inserendo filmati-cronaca e una riconoscibile colonna sonora di canzoni dell'epoca: quella che va dagli inizi degli anni Novanta al 2006. I tanti personaggi che sono di supporto agli eventi principali assumono a volte fattezze e maschere inquietanti.

La recita, un po' *happening*, un po' *show*, ha una sua incisiva e precisa dimensione corale con attori che troviamo in più ruoli con belle scene d'insieme anche di ballo, come se fossimo davanti a un musical americano: i movimenti sono curati da Michela Lucenti, a cui è affidata anche la parte di Claudia Roe, che l'animosa e pluripremiata coreografa e danzatrice risolve con freschezza interpretativa e forte determinazione. Che poi questa interessante rappresentazione venga prodotta e presentata nella città del "caso Parmalat" diventa un valore aggiunto all'evento, che ci invita a riflettere sulla necessità del teatro di rimanere il luogo privilegiato della denuncia dei mali che affliggono la società, gli abitanti di quel villaggio globale sempre più piccolo chiamato mondo.

Giuseppe Liotta



Enron (foto: Francesco Carbone).

narrativo" del breve romanzo ma ne modifica la sequenza concentrandone l'azione teatrale sul versante dell'inchiesta, come si trattasse d'un romanzo di Simenon. Così, quello che si acquista sul versante dell'intreccio, si perde su quello dell'interiorità dei personaggi e delle atmosfere d'intorno. La regia di Franco Però è tuttavia attenta a entrambi i fronti del discorso scenico e ne propone una versione drammatica di efficace esito didattico-pedagogico e di grande qualità recitativa, facendo dei vari personaggi rappresentati in scena, compreso il principale protagonista, gli irrinunciabili testimoni di una storia soprattutto privata, semplice ed esemplare: un ruolo che nel testo di Camus non hanno. *Giuseppe Liotta*

Da Milano alla guerra andata senza ritorno

NEMA PROBLEMA (storia di un ritorno), di Laura Forti. Regia di Pietro Bontempo. Con Giampiero Judica. Prod. Fondazione Teatro Due, PARMA.

IN TOURNÉE

Un monologo dal ritmo incalzante per raccontare gli orrori di una guerra, senza retorica né inutili pietismi. *Nema problema* è la storia infelice di un ritorno. Giampiero Judica, da solo in scena, dà corpo e voce alla parola straziata di chi, con la leggerezza dei vent'anni, si ritrova per caso a imbracciare il kalashnikov nell'esercito croato. È la storia di Simeone, ventitré anni, diviso tra la passione per il sax e Charlie Parker, e l'hobby per la fotografia, si sente un po' Robert Capa. Frequenta il Leoncavallo. Un ragazzo milanese come tanti, *bauscia*, che ha una mamma per metà croata. È il 1992, scoppia la guerra nella ex Jugoslavia e a casa decidono sia lui a recuperare i nonni in Croazia. Uno "scambio" permette ai nonni di raggiungere l'Italia mentre lui rimane a Zagabria, a combattere e a uccidere. Comincia così il viaggio all'inferno di Simeone. I lievi scontri di cui parlano i giornali italiani si manifestano, da subito, come una vera e propria carneficina. La regia punta l'attenzione sul corpo dell'attore e la potenza delle parole. Judica in scena assume una fissità lacerante capace di trasmettere, con

vigore, tutta la follia e la stupidità della guerra. Uno spettacolo fisico, concentrato sullo straniamento lucido di chi trasmette l'orrore attraverso spasimi e scatti nervosi. Parole come coltelli che fendono l'animo e scuotono la coscienza, con «tutto quel sangue nero» dei corpi tranciati e in decomposizione. Il racconto come un fiume in piena travolge lo spettatore fino all'epilogo del ritorno. Una vita svuotata, giornate passate a fissare un muro bianco. Il rifiuto di riprendere a vivere come se nulla fosse accaduto perché, «se dimenticavo era proprio come ammazzarli due volte». *Giusi Zippo*

Il post-classicismo di Lenz Rifrazioni

PENTESILEA, di Heinrich von Kleist. Traduzione e adattamento di Francesco Pititto. Regia e installazione di Maria Federica Maestri. Musiche di Andrea Azzali-Monophon. Con Sandra Soncini. **AENEIS IN ITALIA**, di Francesco Pititto e Maria Federica Maestri. Luci di Gianluca Bergamini. Musica di Andrea Azzali. Con Valentina Barbarini, Roberto Riseri, Pierluigi Tedeschi. Prod. Lenz Rifrazioni, PARMA.

C'è un'estrema e trasparente fedeltà al testo letterario di partenza nei due ultimi lavori di Lenz Rifrazioni. Un'attualizzazione che non usa l'opera quale pretesto per parlare d'altro ma che, al contrario illumina simboli e significati che hanno fatto del lavoro originale un classico. Così la Pentesilea interpretata con consapevole intensità da Sandra Soncini è ancora la valorosa amazzone che, annessa dalla ferocia, sbrana l'avversario Achille, di cui è pazzamente innamorata, ma la sua corporeità è ridotta quasi allo stato di ombra. Pentesilea abita il palcoscenico nelle vesti essenziali di una creatura evanescente condannata a rivivere costantemente il duello passato e a fissare le proprie emozioni in autoritratti *photo booth* su un pc portatile. Seduta a un piccolo tavolo, la donna è intenta a rievocare con tragica eppure non pienamente consapevole disperazione il proprio terribile omicidio e quello spasmodico fotografare se stessa appare un estremo tentativo, probabilmente destinato al fal-

limento, di fissare e riconoscere il proprio io più vero e profondo. Una ricerca condotta in solitudine, una condizione che accomuna Pentesilea ai personaggi che animano *Aeneis in Italia*, che conclude, con il racconto dell'arrivo di Enea nella penisola, il progetto performativo e visuale biennale che la compagnia ha dedicato al poema virgiliano. Il lavoro mette in scena gli ultimi sei capitoli dell'Eneide, rintracciando inediti ma chiarissimi paralleli fra l'Italia sulla quale approdò l'eroe troiano e quella degli ultimi quarant'anni. Il comunicato delle Br successivo all'uccisione "sul campo" di Mara Cagol convive senza stridori con i versi di Virgilio, testimonianza della permanenza di una violenza spietata e disperata che, fin dalla sua leggendaria fondazione, scuote l'Italia. E l'intrecciarsi armonioso di presente e passato si riflette nella messa in scena: la plasticità classica dei corpi, i volti alla ricerca dell'ideale della maschera, le macroretinature diaframma fra l'antichità e l'oggi, convivono con una raffinata partitura di musica elettronica – eseguita dal vivo –, con proiezioni video di pittorica qualità, con gesti e movimenti che esasperano e volutamente "sporcano" la stilizzazione antica. Uno spettacolo stratificato e complesso eppure di classica e limpida chiarezza. *Laura Bevione*

Se Ifigenia perde la bussola

IFIGENIA IN AULIDE, di Euripide. Adattamento e regia di Marco Plini. Luci di Fabio Bozzetta. Suono di Franco Visioli. Con Luca Mammoli, Giancarlo Latina, Giulia Angeloni, Roberta Lidia De Stefano, Ivano La Rosa, Emilia Scarpati Fanetti, Silvia Pernarella, Giusto Cucchiari. Prod. Emilia Romagna Teatro Fondazione, MODENA.

IN TOURNÉE

Quando un adattamento somiglia tanto a una "riscrittura" del testo, il rischio serio è che si perda di vista l'essenza e la qualità stessa della composizione originaria e non si riesca a centrare l'obiettivo che si vorrebbe raggiungere. In questo caso, la rappresentazione satirica e grottesca di un mondo dissestato che ha perdu-

to i suoi valori senza avere avuto il tempo di crearne altri, in costante balia di quegli eventi che si intendono narrare. Burlesco, provocatorio e disordinato, il dramma di Ifigenia viene presentato come una "favoletta nera" in cui accade tutto il contrario di quanto ci si potrebbe aspettare dalla tragedia euripidea, di cui sembra qui proporsi la sua versione "eroicomico", ma senza un chiaro riconoscimento dei significati dell'opera. I punti di vista che si assecondano sono quelli di tutti i personaggi, Coro compreso, e, assunti tutti insieme, in una regia sostanzialmente sarcastica, generano soltanto una grande confusione drammaturgica e formale in cui non si riconosce più il testo di partenza né le tante scelte espressive adottate, come se ci trovassimo di fronte a sette racconti diversi, quanti sono le persone in azione. Privati di uno statuto preciso del personaggio, gli attori non recitano, si agitano, urlano, nascondono, attraverso i gesti, quel vuoto che li circonda e li rende celibi, inefficaci, senza un coinvolgente esito scenico. Eppure sono tutti generosi e bravi; forse, è soltanto l'idea di partenza alla quale Marco Plini appare troppo affezionato, anche nelle sue plusvalenze novecentesche, che non sta in piedi, a palesare uno spettacolo particolarmente insensato. *Giuseppe Liotta*

Genitori sull'orlo di una crisi di nervi

OPEN DAY, di Walter Fontana. Regia di Ruggero Cara. Scene e luci di Paolo Baroni. Costumi di Rosanna Monti. Con Angela Finocchiaro e Michele Di Mauro. Prod. Paolo Guerra/A.gi.di. srl, MODENA.

IN TOURNÉE

Chi pensa che per sorridere a teatro ci siano solo le gag dei comici da cabaret dalla battuta facile dovrà ricredersi con questo testo leggero (ma non inconsistente) e brillante (ma non demenziale). Paolo e Claudia, ex coniugi, genitori di un'adolescente problematica e confusa, si ritrovano al 60mo piano di un grattacielo, nella sede di un improbabile Liceo sperimentale, privatissimo e costoso, per rampolli con poca voglia di studiare. Giornata aperta alle prescrizioni scolastiche, che i genitori devono fare mediante autopresentazio-



Open day (foto: Masiar Pasquali)

ne di fronte a una telecamera. L'occasione è il motore drammaturgico per definire i caratteri dei due, il loro passato, le loro relazioni, fra recriminazioni, incomprensioni, fallimenti, accuse reciproche, nel segno di un'ironia sempre ben esplicitata, che non perde però mai l'aggancio con la realtà. Così è facile identificarsi con le imbranataggini di lei, le sbruffonate di lui, i dubbi di entrambi sul "come pagheremo la retta" e "in che mani affidiamo nostra figlia". Angela Finocchiaro ha una dote comica naturale nelle espressioni, negli sguardi e nelle posture che sa assumere, fin dalla sua entrata in scena, uscendo traumatizzata dall'ascensore supersonico. La sua è una mamma chioccia un po' svampita alle prese col continuo tentativo di essere un genitore moderno e aperto, ma anche solido e sicuro di sé. Michele Di Mauro gigioneggia un po' col suo padre giovanilista e scanzonato (con tanto di giubbotto da motociclista), post-adolescente che diverte proprio nel suo voler essere serio e padrone della situazione. Alla fine si ride, sì, e il finale, col suo inaspettato salto in avanti nel tempo, lascia sorpresi quanto soddisfatti. *Ilaria Angelone*

Angela Malfitano regina degli elfi

LA REGINA DEGLI ELFI, di Elfriede Jelinek. Traduzione di Roberta Cortese. Regia e interpretazione di Angela Malfitano. Video di Lorenzo Letizia. Suono di Francesco Brini.

Prod. Associazione Tra un atto e l'altro, BOLOGNA.

Paula Wessely, è stata una delle più popolari attrici viennesi a cavallo tra le due Guerre. Negli anni Trenta ella si compromise, tuttavia, col regime nazista, prestando il volto al cinema di propaganda. Muove da qui *La regina degli elfi* di Elfriede Jelinek. La drammaturga austriaca, Premio Nobel nel 2004 per la letteratura, immagina che l'attrice, ormai morta, si alzi dalla bara per rivendicare le proprie scelte. Come se il pubblico fosse lì, presente. E lei sul palco, onorata e venerata. Per tre volte la bara viene portata intorno al palco, secondo un'antica tradizione viennese. E, ogni volta, ella rinnova l'invettiva, sollevando nuove e più pressanti questioni circa la natura ambigua del potere, la forza seduttiva e persecutoria della parola. Temi complessi, che la Malfitano sviscera con acume e sensibilità. Senza, tuttavia, preoccuparsi della divulgazione. Sola davanti al proscenio, col cerone bianco, ella snocciola *ex abrupto* la propria verità, senza mai concedersi una deviazione. Né troviamo un disegno registico convincente, utile a dirimere le peregrinazioni sulla scena dei sei attori comprimari o a creare la necessaria atmosfera, alternativa all'ordinarietà dei video in scena. Nonostante la bravura della Malfitano, lo spettacolo rischia, così, di avvitarci in una sequela ininterrotta di ragionamenti sofisticati. Belli sì ma, alla lunga, di difficile gestione. *Roberto Rizzente*



FRANCAMENTE ME NE INFISCHIO (1. *Twins*, 2. *Atlanta*, 3. *Black*, 4. *Match*, 5. *Tara*), cinque movimenti liberamente ispirati a *Via col Vento* di Margaret Mitchell. Drammaturgia di Federico Bellini, Linda Dalisi, Antonio Latella. Regia di Antonio Latella. Scene e Costumi di Marco Di Napoli e Graziella Pepe. Luci di Simone De Angelis. Musiche di Franco Visioli. Con Caterina Carpio, Candida Nieri, Valentina Vacca. Prod. stabilemobile compagnia Antonio Latella, Forlì – Corte Ospitale, RUBIERA (RE).

IN TOURNÉE

La maratona di Rossella nel sogno-incubo americano

La lunghissima, tribolata gestazione di *Francamente me ne infischio*, iniziata nell'ottobre 2011, si è conclusa lo scorso marzo, a Modena. Nel mezzo il terremoto e il bellissimo *Un tram che si chiama desiderio*. Evidenti le parentele tra i due progetti firmati da Antonio Latella. Protagonista di quest'ultimo lavoro è la capricciosa e "vincente" Rossella O'Hara, che in fondo della Blanche del *Tram* è l'ultima antenata "sana", quella che ancora incarna con spirito battagliero, nei cinque movimenti di una maratona liberamente ispirata a *Via col vento*, tutte le possibili declinazioni del sogno americano, comprese le avvisaglie della sua trasformazione in incubo. Con il primo episodio (di questo e del secondo vedi anche recensione su *Hystrio* 1.2012), che tutti in qualche modo li contiene e potrebbe vivere di vita autonoma. Gli altri quattro quasi a fare da corollari, approfondimenti ulteriori, variazioni sul tema. La quantità di materiali squadernati è immensa, splendida e diseguale, inutile e necessaria, a volte eccessivamente dilatata, altre fin troppo densa. Il fascino ineludibile dell'imperfezione. Con tre attrici di incredibile generosità e bravura a disposizione. In 1. *Twins* sono i gemelli Tarleton con maschere da Simpson a interrompere il sogno americano di una Rossella un po' Dorothy e un po' Biancaneve (mantenere lo *status quo* sudista, gli schiavi, sposarsi con Ashley) con l'annuncio della Guerra di secessione e delle nozze del suo amato con Melania. Ma in quel sogno-incubo intanto è passata tutta l'America, di ieri e di oggi, forse con segni scenici un po' retorico-trendy per i palati più fini, ma in realtà necessari

per comprendere il dettato registico: il Nuovo Mondo e la sua vitalità primitiva/Adamo ed Eva con mela Apple ma anche lo scimmione di kubrickiana memoria, l'imperialismo guerrafondaio/Joker, la condanna a vivere come in un eterno show/Madonna e Marilyn e a conquistare di tutto/Neil Armstrong.

2. *Atlanta*, forse il capitolo meno necessario, è l'ansia di vita di Rossella/farfalla contro la morte in guerra, che trasforma quelle farfalle in luttuose mosche. A contenerlo è il ballo di beneficenza ad Atlanta per i soldati al fronte con il mortifero valzer di Sciostakovic a fare da colonna sonora. Più compatti 3. *Black* e 4. *Match*. Il primo decisamente politico. In uno scontro al microfono tra voci di popoli dominanti e dominati (indiani e neri), Rossella incarna l'America bianca, razzista, violenta e le sue paure: il comunismo, la diversità, il conflitto sociale. Sentimentale, nostalgico, quasi di bilancio "storico" il secondo, in cui i tre uomini che più l'hanno amata (Rhett, Frank e Ashley) ricordano Rossella, che diviene metaforicamente l'America del passato e la nostalgia di un sogno ormai sbriciolato. Infine il misterioso 5. *Tara*, sorta di performance-installazione senza parole in cui tre Rosselle elegantemente vestite di verde sorreggono il tè in una grande casa bianca, assediate da uno scimmione che ne strappa dai muri innumerevoli bandiere stelle e strisce. Forse a indicare la necessità di un ritorno alla terra madre, ma anche l'impossibilità di farlo. Come a quel sogno americano, ormai ben lontano dalla realtà. *Claudia Cannella*

Ovadia canta Odessa la Napoli del Mar Nero

ADESSO ODESSA, di e con Moni Ovadia. Suono di Mauro Pagiaro. Con Pavel Vernikov (violino), Svetlana Makarova (violino), Pavel Kachnov (pianoforte). Prod. Promo Music-Corvino Meda Editore, BOLOGNA.

IN TOURNÉE

Possiamo considerare gli ultimi lavori di Moni Ovadia come un *corpus* unico, che risponde a una vera e propria missione culturale: raccontare la storia meno nota delle minoranze culturali europee, soprattutto di matrice ebraica. Così, dopo il capitolo dedicato ai nomadi, ora il racconto fa tappa a Odessa, attualmente in Ucraina, uno dei porti più importanti del Mar Nero (propaggine est del Mediterraneo), crocevia di traffici e di culture, città "mamma" incondizionatamente amata e odiata dai suoi abitanti, «città schifosa», come recita il sottotitolo dello spettacolo, e bellissima. Attraverso la musica e le suggestioni dai *Racconti di Odessa* di Isaak Babel', Moni Ovadia, con la sua voce che viene dall'anima, e il suo trio di notevoli musicisti ci offre frammenti di un mondo che qui si conosce poco. La malavita ebraica odessita, con le sue grandi figure di eroi neri, la vita dei sobborghi e dei localacci dove si traffica di tutto, gli allevatori e i commercianti ebrei, le loro vicende pre e post rivoluzione d'ottobre si susseguono alle canzoni, quasi tutte di Leonid Utysov, una sorta di Carlos Gardel odessita che canta di amori tristi e perduti. Così apprendiamo che a Odessa c'era e c'è ancora una delle più significative scuole di violino dell'Urss, dove tutti i bimbi ebrei venivano inviati a forza per imparare a maneggiare lo strumento del diavolo, con la non velata speranza da parte dei genitori di avere in famiglia "virtuosi prodigio" da instradare verso ricche e fortunate tournée. Struggente il racconto epico di Froim Grac, re dei malfattori odessiti, che lottò al fianco dei rivoluzionari d'ottobre e che fu ucciso senza tanti complimenti dalla Ceca (la polizia segreta sovietica) a impresa compiuta. Il tutto – come diversamente? – condito dall'irresistibile umorismo yiddish, che a Odessa raggiungeva livelli iperbolici. *Ilaria Angelone*

Valdoca, la paura vinta dalla parola

ORA NON HAI PIÙ PAURA, seconda parte della *Trilogia della gioia*. Regia, scene, luci e costumi di Cesare Ronconi. Con Silvia Mai, Chiara Orefice, Sveva Scognamiglio. Prod. Teatro Valdoca, CESENA - Teatro A. Bonci di CESENA.

2013, odissea nello spazio del teatro. Con questa seconda parte della *Trilogia della gioia*, Cesare Ronconi, con la collaborazione drammaturgica di Mariangela Gualtieri, riprende alcune modalità espressive dei lontani esordi e, dopo avere rappresentato, nei suoi precedenti spettacoli, in tutte le sue forme, la capacità e la forza del silenzio delle parole, spesso dette in scena in uno sterminato flusso joyceano della coscienza e del pensiero, intellegibilmente pronunciato attraverso una ecolalia sonora-uditiva, oggi, giunto a una fase cruciale del suo articolatissimo percorso intellettuale e teatrale, ce ne propone il contrappunto silenzioso e misterioso portando alla luce, nella superficie del palcoscenico, quel magma profondo di un processo creativo che si fissa nell'atto dello spettacolo. Tre figure della memoria e del desiderio si scontrano, si perdono e si ritrovano. Rappresentano teatralmente la sconfitta dei "segni", il loro enunciato, la loro impossibile interpretazione. Tutto si muove all'interno di un'azione scenica sostanzialmente centripeta, pur se allargata ai "fuori scena", sia dal punto di vista fisico che acustico (con interventi "musicali" elaborati e trasmessi dal vivo da due postazioni percussionistiche ai lati del proscenio) in un *continuum* inebriante che non diventa mai ripetitività ma mantiene sempre un suo preciso scarto di differenza in cui i gesti trovano un'originale ingenuità e danno la sensazione di essere artaudianamente compiuti per la prima volta. L'energia corporea delle tre magnifiche donne in scena – Silvia Mai, Chiara Orefice, Sveva Scognamiglio – che, nel moltiplicarsi delle relazioni reciproche, mutano la propria identità di personaggio, ci porta alle soglie di un orizzonte simbolico e concreto al tempo stesso in cui la paura, probabilmente di esistere, viene sconfitta proprio da quella gioia di raccontarsi. *Giuseppe Liotta*

Se Ionesco incontra Pirandello

DELIRIO A DUE, di Eugène Ionesco. Traduzione di Gian Renzo Morfeo. Regia, scene, costumi e interpretazione di Elena Bucci e Marco Sgrosso. Luci di Loredana Oddone. Suono di Raffaele Bassetti. Prod. Le Belle Bandiere, RUSSI (Ra) - Teatro Piemonte Europa Fondazione, TORINO.

IN TOURNÉE

Elena Bucci e Marco Sgrosso hanno festeggiato i vent'anni di attività artistica a Russi, nel teatro in cui hanno fondato, nel 1993, la Compagnia teatrale Le Belle Bandiere, protagonista di spettacoli curiosi, intriganti, mai banali. Iniziarono con *Il berretto a sonagli* di Luigi Pirandello mentre ora propongono, come a chiudere simbolicamente un percorso drammaturgico dedicato al "teatro di parola" e alla rilettura degli autori "classici" (Molière, Shakespeare, Ibsen, Goldoni), *Delirio a due*, forse il testo più significativo di Ionesco, e lo rappresentano, col senno e una miriade di saperi maturati nel corso di questo tempo passato, proprio con richiami più vicini al teatro pirandelliano e del "grottesco" italiano che a quelle tematiche dell'"assurdo" di cui il grande scrittore romeno, naturalizzato francese, rimane l'indiscusso alfiere. Questo cambio di prospettiva critica permette tuttavia di guardare al teatro di Ionesco all'interno di una dimensione teatrale più ambiziosa e più ampia che partendo dalla "commedia di conversazione" di Shaw e di Wilde può giungere fino alle recenti "dimostrazioni sceniche" del cosiddetto teatro post-drammatico, Pierre Notte su tutti. Una esplosione di bizzarre coincidenze, dialoghi divaganti, figure perennemente in bilico a diventare "caratteri" o "personaggi", una trama in cui si trasloca da una situazione a un'altra con pacifica indifferenza. Rimane il problema della perdita di un centro (per quanto mobile) drammatico vero – di un teatro solo di dialoghi –, come di una diffusa evanescenza. Ma i due ineffabili interpreti, più verso un umorismo "di carattere" lui, più dentro un'ironia "del personaggio" lei, raggiungono insieme l'effetto di un equilibrio scenico spiritoso e gradevole, niente affatto delirante. *Giuseppe Liotta*

Tra dio e odio contro il fanatismo

CREDOINUSOLODIO, drammaturgia di Stefano Massini. Voce recitante di Amanda Sandrelli. Con l'Orchestra Multiethnica di Arezzo, diretta da Enrico Fink. Prod. Officine della cultura, FIRENZE e Regione Toscana.

Stefano Massini torna sulla questione ebraica. E lo fa, come sempre, senza giudizio, mettendo sul piatto della bilancia istanze e fughe, possibilità e derive. Il suo *Credoinusolodio*, rigorosamente scritto tutto unito con l'ultima parola che può essere declinata in "dio" o in "odio", è un inno contro il fanatismo, contro la religione sventolata a scudo di salvezza, vessillo di morale, ragione. Religione come paravento per coprire interessi, oppio per popoli mandati in prima linea. Nel crogiuolo di idee, nella polveriera di storie, Gerusalemme e dintorni, tre vite, tre donne, tre linee rette trovano un punto d'incontro, finale e fatale, nella morte: la ragazza palestinese che decide di farsi martire, la professoressa quarantenne ebrea da sempre aperta al dialogo che cerca vendetta dopo aver assistito a una strage di un kamikaze, la soldatessa americana lì per dirimere un conflitto per lei incomprensibile e anacronistico. Amanda Sandrelli, che aveva già lavorato con Massini una decina d'anni fa in *Prima dell'alba*, raccontando di una ragazza incinta condannata alla pena di morte in un paese islamico, al leggìo è tutte e tre le donne evidenziate e sottolineate

ate da un leggero cambio di luce e di voce, composta e pacata, dal ritmo ora più veloce e da *slang*, ora più riflessivo e moderato. Alle sue spalle l'Orchestra Multiethnica di Arezzo, diretta da Enrico Fink, ove suonano israeliani e palestinesi, svizzeri e argentini, italiani e statunitensi. Il racconto corre, le vite s'intrecciano e se ne sente la sabbia, i libri, la rabbia che monta e cresce a ogni capitolo che aggiorna la scena. La scala, unico oggetto di scena, alle spalle dell'attrice, è totem dell'incomunicabilità: gradini che si fermano a metà strada perché il passaggio è sbarrato da canne come lance, bastoni a croce. Una scala, senza sbocco, che si attorciglia su se stessa senza arrivare da nessuna parte. *Tommaso Chimenti*

Morire dal ridere

L'ARTE DI MORIRE RIDENDO, di e con Paolo Nani e Kristjan Ingimarsson. Prod. Compagnia Paolo Nani Teater, Vordingborg (Dk).

IN TOURNÉE

Un sipario centrale rosso incarna il doppio confronto tra lo spettacolo che i clown devono mettere in scena nella finzione teatrale e quello che effettivamente vediamo dalla platea. Il piccolo sipario ci mostra i camerini dove i due, Paolo Nani e l'islandese Kristjan Ingimarsson, dal fisico scolpito, litigano, si abbracciano per il successo, le recensioni ottenute (in realtà francobolli di giornale), autografi da firmare, e si scannano per primeggiare sull'altro. Amicizia e acredine,



L'arte di morire ridendo

ma quando una brutta malattia fa il suo ingresso nel camerino l'atmosfera cambia e andare in scena non è più la stessa cosa. *L'happy end* comunque è salvo, la vita non finisce con la morte. Il duo è una coppia di soldati pasticcioni ottocenteschi, *naïf* e fisoni, tra *moonwalk* e *kung fu*, nasi rossi o pinocchieschi, passo dell'oca manovrato da timone, lingua lunghissima che penzola e si arrotola dentro la bocca, colpi di *noble art* e danze irlandesi. O flamenchisti dove non mancano cadute o pernacchie sonore. Ingegnui fantozziani disorganizzati e Woyzeck litigiosi, ispettori Clouseau o buoni Soldati Svejk, cane e gatto si lanciano in acrobazie infilando mele al volo con coltelli e forchette, giocando a ping pong con tappi di birra, a tennis con ciotole, a dama con posate e piatti, tirano *pelouche* agli spettatori, come clown "cattivi" (Leo Bassi *docet*). Da una parte il teatro nel teatro che spiazzava, dall'altro il male incurabile che entra a gamba tesa, distruggendo il mondo semplice e ilare dei clown. Ma Nani e socio, come il Nord protestante insegna al Sud melodrammatico, ribaltano l'atmosfera pesante con la poesia di piccoli gesti che proiettano la vita oltre la vita, ritornando, in altre forme, verso quanto abbiamo amato. *Tommaso Chimenti*

Con Cauteruccio Beckett si fa comico

FINALE DI PARTITA, di Samuel Beckett. Traduzione di Carlo Fruttero. Regia di Giancarlo Cauteruccio. Scene e luci di Loris Giancola. Costumi di

Massimo Bevilacqua. Video di Alessio Bianciardi. Con Giancarlo Cauteruccio, Fulvio Cauteruccio, Francesco Argirò, Francesca Ritrovato. Prod. Compagnia Krypton, SCANDICCI (Fi).

Riattraversare Beckett in una chiave lontana da quella allucinata, "apocalittica", da dopo guerra nucleare che è sembrata irrinunciabile per decenni: una strada nuova, percorsa ormai da tanti, e ora anche da Giancarlo Cauteruccio, che, in questa sua seconda rilettura dell'opera più ambiziosa del drammaturgo irlandese, punta a un alleggerimento, a tinte meno oscure e coloriture comiche e ironiche. È vero, tuttavia, che nell'ordito di questo duetto vivace quanto bizzarro, spesso divertito, tra Clov-Fulvio e Hamm-Giancarlo rischiano, alla fine, di andare smarriti tutta la profondità, tutto il rigore, la vertiginosa complessità di pensiero del testo beckettiano, riflessione disperata e definitiva, irreparabilmente disillusa sull'orlo di un abisso che fa paura contemplare. È lo smarrimento senza più prospettive di un'umanità che è arrivata alla fine dell'esistenza, individuale e collettiva. Così qua sembra, alla lunga, che lo spessore di *Finale di partita*, e di tante singole battute che, tra citazioni e allusioni, nascondono significati particolari e inquietanti, non vengano colti e restituiti in pieno dalla regia; e così va persa anche gran parte del doloroso lirismo di questo gioco sterile di conversazione sul limitare del Nulla. La precedente edizione di Cauteruccio, la singolare versione in dialetto calabrese *O juocu stà finisciennu* (1998) – sempre con gli stessi due primattori – aveva una forza e un'incisi-

vità di segno, che rendevano ben più giustizia alla profondità del testo, visuto in maniera più tesa e intensa. Buona, comunque, accattivante la prova strettamente attoriale di oggi dei Cauteruccio, accompagnati in scena dai giovani Francesco Argirò e Francesca Ritrovato nei ruoli dei genitori di Hamm, nei bidoni della spazzatura: brava soprattutto lei, mentre la caratterizzazione di lui è eccessiva e monocorde. *Francesco Tei*

In Cecenia e Rwanda Le troiane di Krypton

CRASH TROADES, da *Le Troiane* di Euripide. Progetto e regia di Giancarlo Cauteruccio. Scene di Daniele Spisa. Costumi di Massimo Bevilacqua. Coreografia di Patrizia De Bari. Luci di Loris Giancola. **Musiche di Marco Puccini. Con Laura Bandelloni, Irene Barbugli, Martina Belloni, Debora Daddi, Martina Lino, Hitomi Ohki, Flavia Pezzo, Elisa Prospero, Daniela Ranzetti, Maria Elena Romanazzi. Prod. Compagnia Krypton, SCANDICCI (Fi).**

La Grecia antica e le parole contemporanee dell'Africa violentata e della Cecenia deturpata nel *Crash Troades* kryptoniano, incrocio/scontro tra il boom del Big Bang moderno e l'incontro con il Mito. Euripide, Yolande Mukagasana che racconta il massacro del Rwanda, e Anna Politkovskaja che ci porta nella carneficina di Groznyj. Il progetto di formazione creativa diretto da Giancarlo Cauteruccio, con una decina di docenti e professionisti, partorisce un'opera monumentale (scene fasciose di Daniele Spisa), installazione umana a sommare, una gigantografia in accrescimento e ripetizione dalle immagini nitide e dirompenti, con cinque attrici, tre cantanti liriche e due danzatrici, un palco in discesa dove rotola una sedia a rotelle vuota (immaginario beckettiano più volte ripreso e citato), ammassi di bancali di legno che evocano un naufragio. Luci d'allarme ed emergenza rosse nel foyer. Nel proscenio una piscina dove danzano, si bagnano, si stracciano le vesti da matrimonio vilipeso queste donne stuprate nel corpo e nello spirito, che sublimano la violenza, facendosi metafora del Paese. La vasca permet-

te un semplice quanto affascinante gioco di rimandi e riflessi, raddoppiando la visione e rafforzandola creando spaesamento. Donne in bianco sporco, solo Ecuba (Debora Daddi intensa nella sua partitura in prosa cadenzata) è in nero luttuoso, urlante, seduta sulla carrozzella-trono vuoto. Le luci, supportate dalle musiche e dai video di Alessio Bianciardi, riescono a delineare uno spartito di segni e colori come in un girone dantesco senza via d'uscita. Dal coro unito in coreografie arcaiche, dai suoni gutturali, emergono Laura Bandelloni (Cassandra), Irene Barbugli (Andromaca), Flavia Pezzo (Elena) in un'impostazione classica ma decisa. *Tommaso Chimenti*

L'inverosimile tragedia di un leader politico

LA GRANDE PASSEGGIATA, di Fabrizio Sinisi. Regia di Federico Tiezzi. Con Sandro Lombardi, Marco Brinzi, Andrea Luini, Rosa Sarti, Nicolò Todeschini. **Prod. Compagnia Lombardi-Tiezzi, FIRENZE - Armunia/Festival Inequilibrio, CASTIGLIONCELLO (Li).**

IN TOURNÉE

È sempre problematico per il teatro contemporaneo occuparsi dell'oggi specie se l'ambizione è quella di partire da un evento di cronaca e farne metafora sino a lambire la tragedia classica. Si corre il rischio di rimanere invischiati troppo nella realtà e far mancare la giusta distanza utile allo spettatore per percepire il testo nella sua totale autonomia. È ciò che spesso accade a *La grande passeggiata*, opera prima di un giovanissimo Fabrizio Sinisi, messa in scena da Federico Tiezzi con gli attori del Teatro Laboratorio della Toscana. Sinisi prende a esempio le note vicende che hanno portato alla rovina politica di Dominique Strauss-Kahn, candidato favorito alle scorse presidenziali francesi. Crea un personaggio, Frédéric Jean-Paul, arrestato per aver violentato una cameriera d'albergo e tratto in un posto di polizia dove riceve la visita della moglie e del suo avvocato in ansia per la paura che si possano scoprire ben altre magagne. Il tempo passa e cresce la consapevolezza che forse è in atto un complotto, mentre Jean-Paul proietta le proprie disgrazie



Finale di partita

zie in una dimensione più complessa e inesplicabile che presuppone una fine drammatica. L'elegante regia di Tiezzi sembra seguire l'aligido schema drammaturgico mentre il cast non appare convincente, non crediamo perché intimidito dalla presenza di un maestro come Sandro Lombardi come protagonista, quanto piuttosto per la verbosità testuale. E il finale, con il suicidio della cameriera (o il suo omicidio) e l'esecuzione del presunto violentatore da parte di due carcerieri quasi metafisici (bella invenzione), rischia di essere inutilmente drammatico. La realtà si premura infatti di apparire beffardamente più crudele: come tutti sanno, la gentile signora ha ritirato la sua denuncia incassando un bel po' di milioni e Strauss-Kahn si appresta a ritornare sulla scena politica. *Nicola Viesti*

Se il mondo è invaso dai piselli in scatola

GLI ULTRACORPI, di Giovanni Guerrieri, da *L'invasione degli Ultracorpi* di Jack Finney. Con Gabriele Carli, Giulia Gallo, Giovanni Guerrieri, Enzo Illiano, Giulia Solano. Prod. I Sacchi di Sabbia, PISA - Compagnia Lombardi Tiezzi, FIRENZE e altri partner. FESTIVAL ERA, PONTEDERA.

IN TOURNÉE

La compagnia pisana dei Sacchi di Sabbia continua a fare ricerca, a spaziare, a giocare con altri linguaggi, passando dal sarcasmo puro iniziale alla grande intuizione di un teatro povero e casareccio. *Gli Ultracorpi* nascono dall'amore del gruppo per fumetti, astronavi, extraterrestri, già esplicito in *Essedice* dove in scena era protagonista l'amico-disegnatore Gipi. L'idea iniziale viene ripresa dallo scrittore statunitense di fantascienza Jack Finney. *Gli Ultracorpi* vede dividersi il plot in tre tronconi, ben distinti tra loro: nella parte iniziale, due ragazze tengono in mano un librone contenente delle figure di carta, origami ritagliati dai grandi libri sull'evoluzione umana che loro animano a mano, ruotando le pagine. In quella centrale, per adesso la più debole, due uomini indossano una t-shirt con il proprio volto stampato sul petto dandoci l'impressione della clonazione in atto. La terza ci mostra

come gli extraterrestri siano riusciti a diffondersi indisturbati sul nostro Pianeta, colonizzandolo, attraverso le scatole di piselli, o fave. Un pisello è impossibilitato a muoversi e parla napoletano stretto (puteolano, puntualizzano), l'altro, in piedi, ha imparato il russo. In alto scorrono i sovratitoli per la traduzione, da cinema muto e scritte in corsivo e riccioli, dal partenopeo all'italiano. È la parte più comica. Sembra improvvisazione tanto è l'affiatamento, ma il testo in sovraimpressione ci contraddice. L'atmosfera è cupa, da *Independence day*. Sulla scena, la recitazione di Gabriela Carli ed Enzo Illiano, è concentrata su pochi cenni, improntata all'immobilismo corporeo, alla sola parola che esce dalla gabbia del silenzio soltanto nel terzo quadro. Il parallelo finale tra Radames e Aida, in audio, e la loro costrizione è un piccolo gioiello. *Tommaso Chimenti*

Scherza coi santi e lascia star Gli Omini

IO NON SONO LEI, di e con Francesca Sarteanesi. **L'ASTA DEL SANTO**, dei Fratelli Zacchini. Con Luca Zacchini e Francesco Rotelli. Prod. Gli Omini, MONTALE (Pt).

IN TOURNÉE

Essere lì a un passo dalla cima. Sul sentiero giusto almeno, avere quella sensazione. Eppure non governare più nulla, rischiare l'(auto)distruzione. E allora pausa, un respiro più lungo degli altri. E poi ricominciare. Qualcosa del genere è successo a Gli Omini, gruppo toscano pochi anni fa in balia del successo di *7 novembre* ma uscito malconco dall'esperienza. Tanto da perdere alcuni pezzi, prendersi del tempo per rifletterci su e ora ripartire con una serie di progetti agili, da portare in giro come uno zaino. *Io non sono lei* è un monologo di Francesca Sarteanesi, che la regista e attrice ha tratto da alcuni diari di una donna con disagio psichico conosciuta in un istituto. Materia intima quanto scivolosissima considerando l'inflazionismo della tematica, diviene un breve quanto delicato percorso a stazioni, scandito dai differenti farmaci cui si sottopone la protagonista. *Via crucis* di sensazioni lisergiche ed effetti collaterali. Sempre in bilico con la follia. E la poesia. Intensa la Sarteanesi, mentre la



MORANTE/ANDÒ

Crimp e la crisi della coppia postmoderna

THE COUNTRY, di Martin Crimp. Traduzione di Alessandra Serra. Regia di Roberto Andò. Scene e luci di Gianni Carluccio. Costumi di Agata Cannizzaro. Con Laura Morante, Gigio Alberti, Stefania Ugomari Di Blas. Prod. Teatro Stabile dell'Umbria, PERUGIA - Fondazione Brunello Cucinelli, SOLOMEO (Pg) - Nuovo Teatro, NAPOLI.

IN TOURNÉE

Solo un grande tavolo al centro della stanza e tutt'intorno la serenità di un ambiente di eleganza raffinata. Ma bastano poche battute per irradiare nel silenzio sospeso della notte la nota inquietante di un dialogo faticoso, fatto di domande e risposte concise e prive di spontaneità. Come per un guatarsi vellutato che insinua un segreto attorno a cui muoversi con diffidente cautela.

Ed è questa, in realtà, la nota sottesa di un allestimento di sobrietà incisiva e asciutta, in cui Roberto Andò va guidando i tre protagonisti sul filo di una trama esile che lungo la narrazione si arricchisce di sfumature, scavando con un andamento quasi da *thriller* nell'apparente normalità quotidiana. A partire da una giovane donna che l'uomo ha trovato svenuta sul ciglio di una strada e che ora dorme da qualche parte della casa, ma che forse non gli è del tutto sconosciuta. Come sembra sospettare la moglie di lui, che di quello strano incontro sembra voler indagare la verità più nascosta.

Con una sorta di calma che impercettibilmente si apre a un'ambiguità sospesa di enigmatiche sottomissioni e silenziose connivenze. E che Laura Morante restituisce con ben graduata padronanza di sensibilità sicura. Lontana tuttavia e in qualche modo discordante dal registro interpretativo di Gigio Alberti, laconico e freddo nei confronti della moglie e vittima attratta e subitaneamente respinta davanti alla misteriosa ragazza, che sembra saper tutto di lui, della sua vita e della sua famiglia. Presenza di aggressività spazientita che s'incunea nel silenzio della notte come un elemento dirompente, pronta a scoperciare il precario equilibrio della tranquilla casa di campagna. Mutandosi, nel suo incalzare e respingere, minacciare e arrendersi, in autentico perno di menzogne, ipocrisie, ribellioni e slanci sospesi sul crinale di un'attesa logorante. E soprattutto un ruolo che, nell'interpretazione di Stefania Ugomari Di Blas, si impone con fisicità viscerale entro la cornice di uno spettacolo di controllata intensità.

Antonella Melilli Rossi

Laura Morante e Gigio Alberti in *The country* (foto: Pino Le Pera).



Tre famiglie (foto: donatoaquaro.net).

voce fuori campo spezza il giusto. In un allestimento semplice ma d'impatto. Non potrebbe essere più diverso *L'asta del santo*, dove Luca Zacchini supportato da Francesco Rotelli, si trasforma in una sorta di banditore di immagini di santi che il pubblico compra in vere e proprie aste coi soldi del Monopoli. Da vivere più che da raccontare, è un giochino bischero ma geniale. Che coinvolge. Fra aneddoti curiosi e un sano cialtroneismo, si riassume un certo antico "gusto Omini": la risata grassa, lo spirito libertario e anticlericale, il cinismo, il talento comico. Bravo Zacchini a gestire pubblico e improvvisazioni. Anche se un paio di intermezzi in più gioverebbero al ritmo. Comunque bello ritrovare Gli Omini. Altre ipotesi sarebbero state un dispiacere. *Diego Vincenti*

Le famiglie di Horovitz fra nevrosi e bilanci

TRE FAMIGLIE (*Sei come sei, Il voto di Orange, Uomo della neve*), di Israel Horovitz. Adattamento e regia di Andrea Paciutto. Musiche di Julia Kent. Con Francesco Bolo Rossini, Rossana Carretto, Claudio Bellanti, Anna Ferzetti, Fausto Cabra, Valentina Bartolo, Olivia Volpi. Prod. Teatro Stabile dell'Umbria, PERUGIA - Compagnia Horovitz-Paciutto, SPOLETO (Pg).

IN TOURNÉE

Il perimetro familiare contiene le tre storie dello spettacolo diretto, da Andrea Paciutto, con spiccato senso per le risposdenze offerte dall'autore. I tre atti unici si rappresentano a comincia-

re dal più breve, *Sei come sei*, il riavvicinamento – tramite internet – d'una coppia di maturi divorziati. I loro figli s'incontrano in albergo per indagare sui maltrattamenti subiti dalla madre (Rossana Carretto) e scoprono il rinato legame fra i due ex, l'effetto è nel paradosso comico della scelta. Ancora relazioni familiari in *Il voto di Orange*, attorno alla conta dei voti, in diretta, per le elezioni presidenziali francesi del 2002. L'ascesa di Le Pen è seguita dai più giovani, durante la festa di compleanno della nonna. Le fazioni e le simpatie si svelano. Compare il negoziante del quartiere, un maghrebino che si profonde in scuse per una marachella del figlioletto. La nonna benevola perdona (un Francesco Bolo Rossini *en travesti*), ma il sottile razzismo affiorante è rinviato al mittente dall'imperitennità del ragazzino. E, prima del brindisi dell'ottuagenaria, si scopre che il nonno fu collaborazionista. È più largo e ambizioso il disegno drammaturgico di *Uomo nella neve*, centrato sul viaggio di David (ancora Rossini, sobriamente poetico), guida d'alta montagna che accompagna un gruppo di giapponesi nell'ascensione al McKinley in Alaska. Nell'ambiente naturale vasto e suggestivo, il protagonista ritrova momenti profondi, tra ricordi e rimpianti. Parla al telefono con la moglie (Rossana Carretto) e la figlia (Olivia Volpi); rivede il fantasma del figlio perduto (Fausto Cabra), nel mistico incanto le domande scavano nel mistero dell'esistenza, senza risposta, finché l'uomo resta vittima di una valanga. Registri contrastanti e compositi, per una prestazione di rilevata espressività, essenziale in parole e gesti. *Gianni Poli*

Le magie del Sogno nel bosco digitale

SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE, di William Shakespeare. Traduzione e adattamento di Maurizio Panici e Marzia G. Lea Pacella. Scene di Andrea Giansanti. Costumi di Marta Genovese. Luci di Roberto Rocca. Musiche di Stefano Saletti. Con 11 giovani diplomati delle Accademie Teatrali di Torino, Milano, Roma. Prod. ArtÉ-Compagnia dei Giovani del Teatro Stabile d'Innovazione, ORVIETO (Tr).

IN TOURNÉE

Innumerevoli sono gli allestimenti dello shakespiriano *Sogno di una notte di mezza estate*, che torna oggi a rivivere sul palcoscenico in un allestimento di sorridente levità diretto da Maurizio Panici. Dove molti sono i motivi che concorrono alla gradevolezza dell'insieme. A cominciare dal palpabile entusiasmo di undici giovani interpreti, pronti a calarsi in un gioco caleidoscopico di ruoli, per dar vita alla folla di personaggi che percorrono la commedia. Ma anche per trarne sapori di attualità contemporanea che, coi costumi, infondono nelle due coppie di innamorati mal assortiti, atteggiamenti e caratteri tipici dei nostri giorni, tuttavia portatori di una passionalità acerba e intatta, non ancora scalfita dallo scontro con la vita. Dove la tensione alla realizzazione della felicità e del sogno si coniuga, con veridica concretezza, con la fragilità di un'irruenza giovanile, pronta ad abbandonarsi all'urto della disperazione, per risorgere subitaneamente alla speranza e alla gioia. Con effetti di struggente freschezza, che s'insinua aerea e tuttavia persistente all'interno della narrazione. Dove determinante appare la scenografia digitale che va creando lo sfondo magicamente sospeso di architetture lineari e di mutevoli labirinti selvosi, da cui le figure del bosco affiorano a tratti come evocazioni impalpabili. Incastinando il complicato intreccio in un'irrealtà soffusa di creature misteriose e di bizzarri incanti che si accompagna lieve a una narrazione di ritmo piano e di garbata coerenza. *Antonella Melilli Rossi*

Bernhard, in vacanza con la madre tiranna

ALLA META, di Thomas Bernhard. Traduzione di Eugenio Bernardi. Regia di Walter Pagliaro. Scene di Sebastiana Di Gesù. Musiche di Ilario Greco. Con Micaela Esdra, Rita Abela, Walter Pagliaro. Prod. Associazione culturale Gianni Santuccio, ROMA.

IN TOURNÉE

«È come nei vecchi romanzi, quando si partiva con tanti bagagli». E di valige spalancate è infatti ingombra la minuscola scena, fauci pronte a inghiottire gli abiti che una figlia, docile e fin troppo remissiva, piega meticolosamente e ripone, in vista dell'imminente partenza per le vacanze estive. Sprofondata in una *bergère*, la madre la tiranneggia, mentre espone una visione del mondo fondata su dicotomie insanabili: tra chi prende il caffè e chi preferisce il tè, chi lavora in fonderia, come faceva il defunto marito, e chi non vede l'ora di raggiungere la casa al mare, come lei; perfino tra un figlio nato vecchio, morto prematuramente, e una figlia vagamente ritardata, appassionata di teatro. Proprio il teatro, da generazioni, è il protagonista di queste vite negate: e non solo perché la madre discende da una famiglia circense, ma soprattutto perché un drammaturgo, applaudito nel corso dell'ultimo spettacolo in abbonamento, le accompagnerà in vacanza a Katwijk, sulle sponde del Mare del Nord. Il clima di attesa si stempera, nella seconda parte, quando la madre, autentico domatore e carnefice, scoprirà di poter disporre non solo di una figlia che le fa da spalla, ma anche di uno scrittore incapace di rispondere alla sua funzione sociale, emblema del disagio esistenziale dell'intellettuale di fronte alle contraddizioni della contemporaneità. Tornato sulle scene quattordici anni dopo la memorabile edizione firmata da Cesare Lievi, il dramma di Bernhard trova nella rigorosa regia di Pagliaro – impegnato anche nei panni dello scrittore – un interprete magistrale, chiuso in un solipsismo estraneo non solo alle aspettative della figlia (un'Abela perfettamente calata nella parte), ma soprattutto al profluvio verbale, all'iper-trofica vertigine di parole della madre,

ruolo in cui giganteggia Micaela Esdra. Deformata in un triangolo espressionista, calcinata e perfida più di Crudelia De Mon, sarà proprio lei a svelare il senso ultimo del viaggio, quando caverà da un baule il vestito da clown di famiglia per officiare il rito dell'esibizione assoluta, essenza stessa del teatro: raggelato in una smorfia contratta, nell'ultima scena prima del nulla. *Giuseppe Montemagno*

Lavia cerca il buio nel cuore dell'uomo

LA TRAPPOLA, da Luigi Pirandello, adattamento e regia di Gabriele Lavia. Scene di Alessandro Camera. Costumi di Andrea Viotti. Musiche di Giordano Corapi. Luci di Giovanni Santolamazza. Con Gabriele Lavia, Giovanna Guida e Riccardo Monitillo. Prod. Teatro di ROMA.

IN TOURNÉE

Un ambiente affastellato di scaffali e vecchi mobili, quasi una tana incapsulata in una claustrofobica cupezza, dove un uomo si dibatte in un rincorrersi di pensieri che non consentono barlumi di serenità o fiducia. Dipanando, in un susseguirsi ininterrotto di argomentazioni filosofiche e riflessioni incalzanti, il filo di un pessimismo ostinato. Dove la morte domina, fin dalla nascita, come una condanna ineludibile che fa del genitore il boia del proprio figlio e dove la vita stessa è "la trappola" del titolo che imprigiona l'esistenza umana in ogni suo aspetto. Il buio sembra annidarsi, in realtà, nel cuore stesso dell'uomo, vittima esulcerata di un'ossessione nevrotica avvitata su se stessa e protagonista di una novella di Pirandello che Gabriele Lavia, regista e interprete, ripropone sulla scena in un suo adattamento variamente interpolato di altri scritti dell'autore e di riferimenti alle teorie di Nietzsche e Schopenhauer. Appesantendo in qualche modo il portato concettuale e filosofico di una scrittura che, non nata per la scena, rischia di estenuare la concentrazione del pubblico. E tuttavia riuscendo a mantenere con solidità il filo di un allestimento assai curato, oniricamente avvolgente, dove la figura di una donna s'insinua con levità di fantasmatica presenza a introdurre declamazioni

compunte di bigotte opere di misericordia e sapori amari di convenzioni ipocrite e perbenistici aggiustamenti. Anch'essa anello ulteriore e trappola disperante che, col vecchio padre paralizzato e incontinente, che trascina i suoi giorni mangiando, dormendo e piangendo senza un'apparente ragione, chiude l'intimo assedio di una distruttività asfittica chiusa a ogni luce. Come un cerchio sempre più stringente che lo stesso regista, coadiuvato in scena da un'efficace Giovanna Guida e da un silenzioso Riccardo Monitillo, delinea in un crescendo di solitudine tormentata, non priva di lampi grotteschi, destinata a inabissarsi nell'assurda definitività di una morte liberamente scelta. *Antonella Melilli Rossi*

La verità impossibile dell'Ignota pirandelliana

COME TU MI VUOI, di Luigi Pirandello. Libero adattamento di Masolino D'Amico. Regia di Francesco Zecca. Scene di Francesco Ghisu. Costumi di Annapaola Brancia D'Apricena. Luci di Valerio Peroni. Musiche di Paolo Daniele. Con Lucrezia Lante Della Rovere, Crescenza Guarnieri, Simone Colombari, Raffaello Lombardi, Arcangelo Jannace, Andrea Gherpelli, Francesca Farcomeni. Prod. Teatro e Società srl, ROMA.

IN TOURNÉE

Un gioco intrigante di realtà sfaccettata che si muta in continui rimandi di verità e di finzione senza approdare a una possibile certezza. Come il caso di quello smemorato di Collegno che aveva appassionato l'opinione pubblica dell'epoca e che, col suo enigmatico mistero, aveva spinto la fantasia di Pirandello ad affondare ancora una volta la sua penna nei meandri di una imprevedibile identità. Nasce infatti da quel fatto di cronaca questo *Come tu mi vuoi*, ambientato inizialmente nella Berlino degli ultimi anni Venti, dove l'Ignota protagonista trascina, tra i fumi di un equivoco cabaret, un'esistenza inquieta di donna incalzata dalle ossessioni morbide dell'amante che la mantiene e dalle ambigue profferte della figlia di lui. E dove un giorno un uomo crede di riconoscere in lei la

ZINGARETTI/DE FRANCOVICH

Furtwängler sotto accusa servo della musica o del nazismo?

LA TORRE D'AVORIO, di Ronald Harwood. Traduzione di Masolino D'Amico. Regia di Luca Zingaretti. Scene di André Benaim. Costumi di Chiara Ferrantini. Luci di Pasquale Mari. Con Luca Zingaretti, Massimo De Francovich, Peppino Mazzotta, Gianluigi Fogacci, Caterina Gramaglia, Elena Arvigo. Prod. ZocoToco srl, ROMA.

IN TOURNÉE

È plausibile credere che la musica di Brahms o di Beethoven sia un valore tale da annullare gli stessi orrori dei lager? È questa la linea di difesa del mitico direttore d'orchestra Wilhelm Furtwängler che, davanti a uno spicchio *detective* militare americano, il maggiore Steve, si difende dall'accusa di collusioni con il regime nazista? Oppure Furtwängler è un uomo talmente immerso nel suo orizzonte intellettuale ed estetico da non essere capace di interessarsi ad altro, unicamente preso a conservare «la grande tradizione musicale tedesca»?

Siamo nel 1946, a Berlino. Il principe del podio viene più volte fatto accomodare in uno squallido ufficio per un interrogatorio: ostentatamente, il maggiore Steve - insensibile alla cultura in genere e alla musica colta in particolare - lo tratta con durezza, lo sottopone a piccoli maltrattamenti e angherie. Il ruolo del maggiore è quello di un accusatore, che vuole dimostrare a tutti i costi la colpevolezza del «maestro di banda» (così lo chiama con il suo staff); tanto da perdere le staffe ogni volta che emergono nuove testimonianze a difesa di Furtwängler, della sua attività in favore di ebrei e antinazisti. Compare una sorta di "Schindler's list" del maestro, che però non riesce - negli interrogatori - a trovare giustificazioni sufficienti per la sua scelta di non lasciare la Germania. L'americano, scioccato dalla visione dei delitti dei lager, alla fine, però, al calar del sipario, non avrà in mano nulla se non testimonianze d'accusa parziali e incerte, mentre i due componenti della sua squadra di indagini continueranno nell'ammirazione invincibile verso il grande artista.

Zingaretti (il maggiore Steve) punta con sobrietà su una recitazione senza effetti, problematica e quasi dimessa, come ripiegato su se stesso: come regista, gestisce discretamente gli attori ma non rimedia alla debolezza del primo tempo del dramma (il difetto maggiore del lavoro di Harwood). Prima che, finalmente, *La torre d'avorio* decolli nel contrasto aspro e insanabile di argomentazioni e di tensioni del secondo atto, nelle quali, presto, emerge la grandezza, la sensibilità vibrante e sfumata di De Francovich, la sua intensità psicologica di ammirabile autenticità nel disegnare - anche al di là dei suggerimenti del copione - un Furtwängler carismatico, sofferente e tormentato. Non male il resto del cast, dove si distingue il tenente David di Peppino Mazzotta, quasi un terzo protagonista come qualità d'attore. Di sapore ronconiano la scena di André Benaim. **Francesco Tei**



MAURI/STURNO

Beckett, lampi di teatro sulla precarietà della vita

DA KRAPP A SENZA PAROLE, di Samuel Beckett. Traduzione di Carlo Fruttero e Franco Lucentini. Con Glauco Mauri e Roberto Sturno. Prod. Compagnia Glauco Mauri e Roberto Sturno, ROMA.

IN TOURNÉE

Il Grande Irlandese è sempre stato per Glauco Mauri un interlocutore privilegiato. Ne coltiva la presenza fin dagli anni giovanili. Non è un caso che nell'*Ultimo nastro di Krapp* che chiude uno spettacolo di rara intensità emotiva, Glauco Mauri ascolti se stesso in una lontana, mirabile registrazione dello stesso *Nastro di Krapp*, realizzata in anni giovanili. Ma ora il suo vecchio che tra balbettii, collere spezzate, brevi abbandoni, tenerezze e trasalimenti attoniti, estrae da una scatola il diario inciso su nastro di un anno lontano e forse felice, appare più scarno, scavato, essenziale.

Prigioniero del cono d'ombra che spiove sulla grande scrivania ingombra di fruste bobine e dominata da un vecchio registratore, Mauri da par suo ancora una volta incarna con grottesca derisione la creatura giunta sulla riva estrema degli anni, alla quale non resta che ripiegare su se stessa mentre la bobina gira a vuoto. È un ritratto splendido quello che ne nasce e che si raddoppia in *Improvviso dell'Ohio*, dove due figure quasi bibliche, e qui l'altro è il compagno di una vita d'arte, Roberto Sturno invecchiato anche lui da una parrucca, se ne stanno davanti a un misterioso libro. Uno legge. L'altro ascolta. Che cosa? Le parole del nulla. Il procedere verso il silenzio. È l'apoteosi della non parola. Come tale ancor più lo è *Respiro*. Appena pochi secondi tra l'aprirsi e il chiudersi del sipario, per descrivere, in una scena vuota di presenze umane ma ingombra di rifiuti (qui voluti coloratissimi da Mauri regista) l'alfa e l'omega di un'anonima esistenza, il principio e la fine, il vagito della nascita e il rantolo della morte, con nulla di memorabile.

Nella serata, che si apre con un Prologo intelligentemente elaborato con altre laceranti schegge beckettiane e dove a tratti sul fondo della scena scorrono stupende immagini della terra natale dello scrittore, anche il non meno celebre *Atto senza parole* in cui un omettino, succube di un regista invisibile che gli impartisce ordini con un fischietto, è vittima dei capricci della vita. E qui è Roberto Sturno padrone della scena e si trasforma in un clown smarrito nel silenzio e nell'arcano dei giorni che fuggono via come quegli oggetti di scena di cui non riesce a impadronirsi. Necessari e inutili allo stesso tempo. Pezzi brevi. Frammenti di esistenza. Lampi di teatro che fotografano la fragilità e la precarietà umana. E di cui Mauri e il più giovane collega si fanno stupefatti, grotteschi, magistrali testimoni. Una serata che agita la coscienza dello spettatore, da conservare nella memoria. **Domenico Rigotti**



moglie di un amico, scomparsa dieci anni prima da un paesino friulano, saccheggiato dalle truppe austro-ungariche, durante la grande guerra, dando inizio a una narrazione di ambiguità perfino surreale che la regia di Francesco Zecca oggi ripropone su una rielaborazione del testo curata da Masolino d'Amico. Avviando, su un numero ridotto di otto personaggi, una ricerca della verità che si fa essa stessa teatro e terreno di scontro di una ricerca pronta a ribaltarsi in un gioco al massacro feroce. Un gioco che la regia guida con asciuttezza priva di ridondanze, come un lungo processo che, nella villa friulana della donna scomparsa, si snoda in un continuo ondeggiare dall'immobilità del passato incastonato entro la cornice di un quadro alla tempesta di dubbi, incredulità e incertezze realmente vissuti dai personaggi chiamati in causa. Restituendo intorno all'Ignota, qui impersonata da una Lucrezia Lante Della Rovere di inquietà ed eclettica duttilità, la disamina affilata di un'identità che, nel suo tentativo di essere "come tu mi vuoi", si inerpica in una tensione di autenticità destinata a inabissarsi nelle ombre di una generale follia. **Antonella Melilli Rossi**

Volano a fatica gli Aquiloni di Poli

AQUILONI, di Paolo Poli, da Giovanni Pascoli. Regia di Paolo Poli. Scene di Emanuele Luzzati. Costumi di Santuzza Cali. Musiche di Jacqueline Perrotin. Coreografie di Claudia Lawrence. Con Paolo Poli, Fabrizio Casagrande, Daniele Corsetti, Alberto Gambarini, Giovanni Siniscalco. Prod. Teatri Paolo Poli, ROMA.

IN TOURNÉE

Così noioso, così stucchevole, il Giovannino di San Mauro. Vuoi metterlo a confronto con l'ironia di Palazzeschi, o con la fragranza linguistica della Ortese e di Parise? No, davvero il Pascoli non era nelle sue simpatie, anche se alle elementari, eh, sì, anche lui aveva dovuto "trangugiarne" i versi. Per questo "Paolo il terribile", Pascoli lo aveva sempre lasciato nelle retrovie. E però ecco arrivare il centenario della nascita. L'occasione è propizia. E dunque quei versi rimettiamoli alla prova. Ed ecco *Aquiloni*

che lui intona con ironia, *La cavallina storna* no, troppo sfruttata. Preferisce ai *Poemi conviviali* quelli appartenenti a *Myricae* e ai *Poemetti*. E allora avanti a gogò, in una carrellata che non dà tregua. Con gran prova di memoria, a gareggiare con i suoi quattro e divertenti compagni di scena, più bravi forse ancora quando *en travesti* si cimentano nei buffi siparietti, sale degli show del maestro fiorentino. Tutto un verseggiare in severi abiti da sera e tutto a diventare anche un po' accademico, a emanare odor di certame. E questo anche perché, strano a dirsi, questa volta quel vento malizioso che investiva precedenti suoi spettacoli qui soffia assai debolmente. Sarà anche gradevole *Aquiloni* (sempre deliziosi i fondali di Lele Luzzati e sempre sorprendenti i costumi di Santuzza Cali) e tutto corre via senza intoppi frammezzato da divertenti *couplets* canori (che qui peraltro stentano a legarsi col soggetto trattato), e però l'estro inventivo del Poli, interprete dalla fantasia volubile, non è allo zenit. E sarà anche perché tutto gli riesce meglio quando davanti ha una storia da raccontare, sia pure in forma parodistica. Qui ci sono solo dei versi per taluni un po' appassiti, per altri da rileggere con la mozione degli affetti o per assaporare gli impasti plurilinguistici riscoperti anche da Contini. **Domenico Rigotti**

Vivere in coppia, un'impresa difficile

UN'IMPRESA DIFFICILE, di Hanoch Levin. Traduzione di Paola De Vergori. Regia di Emanuela Pistone. Scene e costumi di Silvia Polidori. Luci di Gianni Giaccio Trabalzi. Musiche di Luca Madonia. Con Mauro Serio, Emanuela Pistone, Francesco Foti. Prod. La contemporanea, ROMA.

IN TOURNÉE

In una città non meglio identificata, nel bel mezzo di una notte d'inverno, Yona Popokh si risveglia in preda all'infelicità, a un sentimento che, puntuale, si ripresenta «fresco e pimpante», inestirpabile e angosciante. Nel tormentato, laborioso itinerario di scrittura di Hanoch Levin (1943-1999), il più autorevole drammaturgo israeliano ancora poco noto sulle scene italiane, appartiene alla categoria degli incubi dome-

stici *The labor of life*, che nella puntuale versione italiana di De Vergori diventa *Un'impresa difficile*: dalla constatazione dei fatti, di quel tormento della vita che attanaglia Yona come la moglie Leviva, si passa al terreno dei desiderata, al tentativo – destinato al fallimento, occorre dirlo? – di rifarsi una vita, abbandonando il tetto coniugale e quella «specie di poltiglia fatta di lacrime e di tè, di cattiva coscienza e di gastrite» che impregna in maniera indelebile trent'anni di vita in comune. A metà strada fra Strindberg e Ionesco, tra le lenzuola della coppia esplosive, divampa un autentico certame verbale, una guerra senza esclusione di colpi che tutto e tutti coinvolge, i vivi e i morti, il passato e il futuro: fin quando tra lui (Serio), amaramente disilluso e in cerca di nuove avventure, e lei (Pistone), un «ammasso di carne» consapevole del trascorrere del tempo, s'insinua un terzo incomodo, l'amico di famiglia Gounkel (Foti), malato di cefalea e d'insonnia ma soprattutto destinato a essere inghiottito nel tunnel di un'inguaribile, devastante solitudine. Da qui l'agile scelta registica di Pistone di eliminare qualsiasi riferimento all'irresistibile *yiddishkeit* d'autore, per restituire tratti universali a un testo che comincia come una qualsiasi *sit-com* per precipitare poi in una dimensione *dark*, tra cuscini sottosopra e orridi pigiami, smanie di rivalse e sogni perduti. Fuori, l'alba può attendere. Giuseppe Montemagno

Quella porta chiusa tra serva e padrona

LA PORTA, di Stefano Massini, dal romanzo di Magda Szabò. Regia di Stefano Massini. Con Alvia Reale e Barbara Valmorin. Prod. Tsi-La fabbrica dell'attore, ROMA.

IN TOURNÉE

È uno spettacolo breve ma di costruzione compatta e tesa, capace di restituire con gradualità di toni perfino grotteschi il legame profondo di due donne diversissime fra loro. Sullo sfondo, si delineano le tragiche vicende dell'Ungheria del secolo scorso, a partire dalla ricerca di una donna di servizio da parte di una scrittrice. Uno spunto di banalissima ovvietà che si apre sul primo incontro di una donna d'intelletto, de-

data ai dubbi e ai travagli di chi crea con le parole, senza riuscire peraltro a superare il muro ostile di premi e riconoscimenti notoriamente assegnati su calcoli opportunistici di potere, e di un'anziana indomita pronta a ogni fatica che, con quasi surreale perentorietà, detta e impone le condizioni del rapporto di lavoro. Dagli orari alla paga e, soprattutto, al divieto inderogabile di superare «la porta», richiamata nel titolo, della casa in cui vive arroccata in solitudine. Una porta, che, metaforicamente, allude alla distanza di vita e di cultura che divide le due donne. Quasi un limite invalicabile di vita segreta custodita con selvatica risolutezza e forse unica ricchezza di un percorso di esperienze devastanti, che ha appreso la rassegnazione della rinuncia e che tuttavia conserva in sé un'interiorità, forgiata dal dolore, che diffida dell'amore per l'altro. Un personaggio di complessità titanica che Barbara Valmorin restituisce con commovente duttilità di toni pacati e semplici, degnamente affiancata da Alvia Reale nella costruzione di un particolarissimo rapporto di fiducia e di stima che si instaura fra le due donne e che proprio alla scrittrice imporrà d'infrangere la promessa fatta. Concludendo con un'ultima e definitiva distruzione una narrazione di veridica e coinvolgente intensità che, nell'adattamento e la regia di Stefano Massini, sapientemente intercalata di determinanti interventi video, per la prima volta porta sulla scena anche in Italia, lo straordinario romanzo della scrittrice ungherese Magda Szabò. Antonella Melilli Rossi

La scrittura vampira che divora la vita

IO SONO DRACULA, testo e regia di Marco Calvani. Scene di Paul Bouchard. Costumi di Lucy Hellier. Luci di Maximiliano Lumachi. Musiche di Diego Buongiorno. Con Alberto Alemanno, Elisa Alessandro, Giovanni Izzo, Letizia Letza, Regina Orioli, Michael Schermi. Prod. Mixò/Titania Produzioni, ROMA.

Di Marco Calvani avevamo visto *Le mani forti* e *La vita bassa* e ne apprezzammo la scrittura veloce, fluida, efficace, mol-



La locandiera (foto: Federico Riva)

to *british*. Chi è Dracula? È la scrittura, il demone del teatro, e qui ci permettiamo di credere a una trasposizione autobiografica tra la scrittrice sulla scena e l'autore. Le parole che si mangiano la vita reale, i rapporti concreti, il drago dell'arte che succhia la linfa alla vita vera. In un gioco di sconfinamento tra vita e fantasia (*Sei personaggi pirandelliani* o *La rosa purpurea del Cairo* di Woody Allen) nella stessa stanza, la testa della drammaturga (Letizia Letza all'altezza, ex Grande Fratello), si trovano a stretto contatto i suoi due amanti come i personaggi disegnati per la sua pièce ancora tutta da scrivere. Un sipario rosso, come la cintura, l'accappatoio, la cravatta, il divano e le sedie (tanto per non far mancare il lato cromatico sanguigno) divide i due quadri: in primo piano, in superficie, la fiaba da saggiare con cavaliere e vampire alla Hänsel e Gretel in abito da sposa (Regina Orioli, la diabolica serafica imbronciata, ed Elisa Alessandro, la svampita); in secondo piano, nel profondo, il tangibile, pinteriano. Leggenda arcaica e favola contemporanea si sommano per poi annullarsi. Un plot non così originale. Non manca il turpiloquio osé (che tanto piace alla platea), il nudo ostentato, il *trash glamour*, colpi di scena a profusione, coreografie da *boy band*, quel riccifortesco erotico di fondo ad ammantare il palato, una spruzzata d'ironia. Ma la lunghezza è eccessiva e il secondo atto prevedibile. Tommaso Chimenti

È sexy e fetish la Mirandolina di Nancy

LA LOCANDIERA, di Carlo Goldoni. Regia di Giuseppe Marini. Scene di Alessandro Chiti. Costumi di Nicoletta Ercole. Con Nancy Brilli, Fabio Bussotti, Maximilian Nisi, Claudio Castrogiovanni, Fabio Fusco, Andrea Paolotti. Prod. Società per Attori, ROMA.

IN TOURNÉE

Mirandolina è come l'abito di nozze per una donna. Chi non ne vuole indossare le vesti? Ecco Nancy Brilli. Attrice spiritosa e al punto giusto brillante, anche se poi, e da sempre lo si sa, Mirandolina non è affatto o semplicemente la deliziosa civetta, la leggiadra seduttrice, la rappresentante dell'eterno femminile così come ha voluto certa tradizione. Il personaggio è un poco più oscuro e complesso e dunque non così semplice da restituire. È, la locandiera, una bottegaia, una piccola borghese e come tale le sue pulsioni – se pur sapientemente dissimulate – sono rivolte al denaro e al sesso. Al sesso come strumento per la conquista del potere o magari per piegare e mettere alla berlina l'indomita misoginia d'un rustico gentiluomo di campagna quale è il Cavaliere di Ripafratta. E su tali coordinate imposta la sua regia anche Giuseppe Marini. Il quale, anche se si permette la licenza di ridurre le due sgangherate attricette a una sola e giocata *en travesti*, non trasloca locanda e vicenda come spesso succede in epoca nostra. La lascia entro un '700 algido e stilizzato. Scena semplice e chiara, pareti mobili entro le quali lo spettacolo scorre con buon ritmo, anche se non mancano momenti un po' piatti, alternati a guizzi di animazione là dove intervengono i personaggi del marchese di Forlipopoli e il Conte d'Albafiorita, restituiti in maniera molto colorita dagli assai bravi, Fabio Bussotti e Maximilian Nisi. Diverso trattamento, più burbero e finto macho, riserva al Cavaliere di Ripafratta Claudio Castrogiovanni. Quanto alla Brilli non sarebbe spiaciuto, invece, se ci avesse riservato qualche sorpresa in più che non presentarsi in bustino grigio vagamente *fetish*. Se si fosse mossa con qualche gesto più scattante e impetuoso, più mediterraneo e magari anche trastevevino. La sua Mirandolina non ferma insomma (per prudenza?) solo a un'ipotesi d'interpretazione che, salvo qualche momento dove la grinta traspare, non supera i limiti di una pura, piuttosto fredda *routine*. Domenico Rigotti



Il silenzio della ragione

Viaggio nella Napoli della Ortese tra miserie e sfrontate ribellioni

IL MARE NON BAGNA NAPOLI, dal libro omonimo di Anna Maria Ortese. Costumi di Zaira de Vincentiis. Luci di Gigi Saccomandi. Prod. Teatro Stabile di NAPOLI. **Un paio di occhiali**, regia di Luca De Fusco. Musiche originali di Ran Bagno. Con Gaia Aprea. **Interno familiare**, drammaturgia e regia di Paolo Coletta. Con Monica Assante di Tatisso, Daniela Fiorentino, Ivana Maione, Antonella Romano, Peppa Talamo. **Oro a forcella**, drammaturgia e regia di Alessandra Cutolo. Con Antonella Attili, Toti Garcatella, Flora Faliti, Anna Patierno. **La città involontaria**, drammaturgia e regia di Antonella Monetti. Con Antonella Monetti, Antonio Vitale (danzatore), Michelangelo Severgnini (contrabbasso), Giro Riccardi (tromba). **Il silenzio della ragione**, drammaturgia e regia di Linda Dalisi. Con Michelangelo Dalisi, Francesca De Nicolais, Lino Musella, Fabrizia Sacchi.

Con il progetto *Il mare non bagna Napoli* il direttore del Teatro Stabile di Napoli, Luca De Fusco, dà il via a un piano di lavoro che individua il Ridotto del Mercadante come luogo elettivo di ricerca, studio e produzioni tutte napoletane. Cinque registi per cinque racconti, ognuno dei quali reinterpreta, secondo i propri umori, la visione lucidamente attonita del reale di Anna Maria Ortese. Le indicazioni comuni hanno previsto una grande attenzione per le luci e per i costumi e una quasi totale assenza della scenografia. Un minimalismo teatrale che gioca sulla sottrazione, puntando tutto sui personaggi e sulle loro storie.

Gaia Aprea è la protagonista impeccabile ma algida di *Un paio di occhiali*, racconto sospeso tra il triste realismo di facce butterate dalla miseria e dalla rassegnazione e il simbolismo degli occhiali che rappresentano la rivelazione di un mondo miserabile. *Interno familiare*, vera chicca del progetto, viene concepito come una piccola opera di teatro musicale. Com-

muove e diverte. Un racconto corale che ruota attorno alla figura di Anastasia Finizio, alla sua aspirazione segreta e inconfessata di trovare l'amore malgrado la sua età attempata. La musica trasforma in lingua scenica le parole dette e pensate dai personaggi. Ne emergono piccole e grandi gelosie, antichi rancori, sogni e aspirazioni deluse. Dinamiche che si innescano inesorabilmente nel nucleo familiare in cui la convivenza viene dettata dal bisogno economico. Originale nel taglio registico lo spettacolo vede impegnate cinque attrici in una vivace gara di bravura.

In *Oro a Forcella* la Cutolo attinge anche ad altri romanzi come, *Corpo celeste*, *Il cardillo addolorato*, *Da Moby Dick all'Orsa Bianca*. Ma la vera forza dello spettacolo, al di là della drammaturgia, è costituita dalle protagoniste, le donne del laboratorio "Piazza bella piazza" di Forcella, che, con il loro vissuto, hanno saputo cogliere le sfumature dei personaggi portando sulle tavole del palcoscenico un'umanità sfrontata e dolente e a tratti quasi imbarazzante nella sua veridicità. Per *La città involontaria* Antonella Monetti sceglie un danzatore sopra la sessantina il cui corpo cadente incarna la non-innocente infanzia descritta dalla Ortese. Il racconto è una vera e propria discesa agli inferi nel ventre di uno degli agglomerati che è stato il più raccapricciante di Napoli, i Granili. Chiude il progetto *Il silenzio della ragione* firmato da Linda Dalisi (forse il più difficile), il disperato *j'accuse* lanciato dalla Ortese agli intellettuali napoletani incapaci, allora come oggi, di incidere sulla vita della città e di colmare la frattura tra la classe dirigente e il popolo. Un viaggio, commentato dalla voce registrata di Antonio Latella, pervaso da atmosfere fantastiche e visionarie in cui una brava Fabrizia Sacchi è accompagnata dal professor Lindenbrock, per raccontare il fallimento culturale di un piccolo gruppo di intellettuali riuniti intorno alla rivista *Sud*, diretta da Pasquale Prunas. *Giusi Zippo*

Il '68 dei ventenni

C'ERA UNA VOLTA IL '68, progetto, adattamento e regia di Carlo Cerciello. Costumi di Daniela Ciancio. Musiche di Paolo Coletta. Con 14 allievi dei laboratori del Teatro Elicantropo. Prod. Teatro Elicantropo, Anonima Romanzi e Prospet, NAPOLI.

Usando come titolo del suo ultimo lavoro l'incipit di ogni favola, Carlo Cerciello ne dichiara inequivocabilmente il carattere: una fiaba ironica e gioiosa per provare a raccontare con leggerezza, le "rivoluzioni" che caratterizzarono il 1968 e dintorni. Un racconto degli aspetti sociali più che politici del movimento (anche perché questi ultimi si rivelarono inesorabilmente fallimentari) che determinò trasformazioni irreversibili nei comportamenti e nei linguaggi delle generazioni successive. Il nutritissimo e sempre "energetico" gruppo di allievi dei laboratori dell'Elicantropo, con le chiome, gli abiti e gli atteggiamenti dei giovani di quell'epoca, in atmosfere euforiche e colorate, cantano e ballano la ribellione nei confronti di una società che li vorrebbe sottomessi e controllati. Tutto viene messo in discussione, la politica, la religione, la famiglia, l'università, la scuola, perché forte e improcrastinabile appare la necessità di mettere a soqquadro un ordine costituito, fatto di atteggiamenti repressivi e castranti. La "globalità" del movimento passa anche attraverso la musica – i Beatles, i Rolling Stones, i Led Zeppelin e Jimi Hendrix, mescolata ai "nostrani" New Trolls, Caterina Caselli, Patty Pravo, I Giganti – vera e propria colonna sonora dei sogni e degli ideali di un'intera generazione. Cerciello, che da tempo, ormai, encomiabilmente dedica la maggior parte del suo tempo alla formazione teatrale, non a caso ha scelto di affidare questo "evergreen" sessantottino a ragazzi, in maggioranza, tra i 18 e 20 anni, chiedendogli di interpretare il "loro" '68 partendo dall'oggi, dalle loro precarietà, dalla loro assenza di riferimenti e di futuro, analizzando la trasversalità dei "tradimenti" generazionali, reclamando per sé un futuro diverso. Il risultato è stato coinvolgente e convincente, per la bravura degli interpreti e per il lavoro dell'autore-regista che ha saputo agganciare perfettamente passato e presente. *Stefania Maraucci*

Mirò, napoletano doc con le magie di Ianniello

JUCATÙRE, di Pau Mirò. Traduzione e regia di Enrico Ianniello. Con Renato Carpentieri, Enrico Ianniello, Tony Laudadio, Marcello Romolo. Prod. Teatri Uniti, NAPOLI.

IN TOURNÉE

È il 2008 quando *Chiòve* vince il Premio dell'Anct come spettacolo-rivelazione. Passano gli anni e il drammaturgo catalano Pau Mirò torna sulle scene nostrane con un altro testo di valore assoluto. *Jucatùre* è una farsa a quattro, un battibecco tra amici che si ritrovano a giocare a carte mentre le vite, all'esterno, deviano verso i binari dell'imprevedibilità. C'è tutto, in questa breve partitura: la prostituzione e le difficoltà del rapporto di coppia, la povertà e la disoccupazione, l'amore romantico, l'omosessualità latente e il sogno di una vita migliore. Nello sforzo di raccontare le vicissitudini dei protagonisti, Enrico Ianniello, già interprete di *Chiòve*, sceglie, ancora una volta, il dialetto napoletano. E, così facendo, coglie nel segno. La sua lingua mostra di comprendere appieno le sfaccettature del testo, conferendovi un nuovo e più pragmatico realismo. È una lingua viva, magmatica e virulenta, quella di Ianniello. Capace di rendere la poesia come la disperazione, la violenza e la paura, l'abbandono e la tenerezza, evocando i nomi e i contorni delle cose con passione e parsimonia, rivelando i dettami di una realtà sordida e complessa senza

giudizi di sorta. Il resto lo fanno gli attori. Coi loro motti, i tic, le piccole ossessioni di tutti i giorni, mai troppo seri, mai troppo faceti, Carpentieri, Laudadio, Romolo e lo stesso Ianniello disegnano l'affresco indimenticabile di una generazione allo sbando, fatta di misantropi e ubriaconi, idealisti e fanfaroni. Non serve altro per sprigionare la magia. È teatro vero, quello proposto da Mirò e Ianniello. Da amare e ammirare, senza riserve. *Roberto Rizzente*

Fratelli coltelli in terra d'Irlanda

OCCIDENTE SOLITARIO, di Martin McDonagh. Traduzione di Luca Scarlini. Regia di Juan Diego Puerta Lopez. Scene di Bruno Buonincontri. Costumi di Caterina Nardi. Luci di Sergio Ciattaglia. Musiche di Riccardo Bertini. Con Claudio Santamaria, Filippo Nigro, Azzurra Antonacci, Massimo De Santis. Prod. Compagnia Gli Ipocriti, NAPOLI.

IN TOURNÉE

Due fratelli in lotta tra di loro per futili motivi. Lo scoppio improvviso della violenza domestica. L'omicidio del padre. Un'adolescente problematica. Il suicidio di un sacerdote. Ci sono tutti gli ingredienti, in questo testo, parte della cosiddetta trilogia di Conemara, per tenere lo spettatore inchiodato alla poltrona. Il presupposto sono le tante morti del villaggio di Leenane, in Irlanda. McDonagh se ne serve come di un pretesto per tes-

sere una più ampia riflessione sul "macrocosmo mondo". Fatto di vendette e violenze ataviche, odi ancestrali e improvvise rivelazioni. Come in un residuo postmoderno di tragedia greca. Ma senza la caratura degli esempi maggiori. Troppo stereotipati per risultare convincenti, col loro portato di cliché e memorie letterarie, senza un adeguato confronto con la realtà, il panorama triste e desolato del villaggio fuori, i suoi personaggi paiono disegnati a forza, un po' macchietta e un po' icona, annegando dentro il *mare magno* di una comicità forzata, a tratti pretenziosa. Nella sua messa in scena, Puerta Lopez avrebbe dovuto, allora, scavare al di là del testo, lasciandone emergere le potenzialità drammatiche. Rinunciando agli eccessi farseschi e rinsaldando i legami interpersonali e con la realtà fuori, magari rivitalizzando il substrato linguistico del testo. O aprendo al confronto generoso e appassionato con la contemporaneità, ben nota al pubblico italiano. Al contrario, il regista lombiano sembra contentarsi di una messinscena convenzionale, fatta di un buon artigianato, curato e per certi versi appagante, ma inadatto a scuotere la pièce dal clima di stolidità comicità in cui si muove. Finendo col sacrificare la prova dei due protagonisti. *Roberto Rizzente*

Holly e le ipocrisie del sogno americano

COLAZIONE DA TIFFANY, di Truman Capote. Adattamento di Samuel Adamson. Traduzione di Fabrizia Pompilio. Regia di Piero Maccarinelli. Scene di Gianni Carluccio. Costumi di Alessandro Lai. Con Lorenzo Lavia, Francesca Inaudi, Flavio Bonacci, Anna Zapparoli, Biagio Forestieri, Edoardo Ribatto, Giulio Federico Janni, Cristina Maccà, Ippolita Baldini, Riccardo Floris, Pietro Masotti. Prod. Gli Ipocriti, NAPOLI.

IN TOURNÉE

Il mondo dello spettacolo è pieno di ruffiani, falsità, marchette e marchettari, sesso e potere? Truman Capote nel suo celebre romanzo fotografa questo spaccato nell'East End della New York anni '40, in maniera aderen-



te, realista, beffarda, connotando psicologicamente i personaggi e pungendo l'ipocrisia del sogno americano, facendo parlare le storie. Lo spettacolo, diretto da Maccarinelli promette (e mantiene) fedeltà al testo di Capote. Modellato invece, nella versione cinematografica, dalle esigenze e dai vezzi di un grande regista quale era Blake Edwards. Deludente, quindi, per chi ha assistito alla commedia in teatro con l'aspettativa di vedere prendere vita le scene del grande schermo. Aspettative comprensibili. Perché il sospetto di operazione commerciale c'è: un'attrice di cinema e tv, un attore figlio d'arte dal nome attraente, la risonanza di un classico del cinema. Di conseguenza il tentativo di restituire autenticità al testo sembrerebbe quasi fuori luogo in un contesto orientato a catturare un certo tipo di pubblico. Imponente la scenografia, un doppio livello di spazio d'azione sviluppato in altezza, bidimensionale. Riprodotti gli interni di un isolato metropolitano. Come si spiassero nelle case da vetrate trasparenti. Sul fondale lo skyline newyorkese. Una decina di personaggi, protagonisti e comparse, ognuno metafora di un modo di essere, rappresentante di una concezione di vita. Scene efficaci, salvate dall'incorrere facile, tipico degli adattamenti dai classici di successo, in riproposizioni banali edulcorate esteticamente. E ben costruite, rese compiute da una regia di mestiere. Altalenante la prova degli attori protagonisti: debole Lavia, eccessiva la Inaudi. Capaci, però, tutto sommato, di dare tono e spessore all'allestimento. *Emilio Nigro*



Jucatùre (foto: Pepe Russo)



La rivincita

Le parole liberate dal magistrato scrittore

LA MANOMISSIONE DELLE PAROLE, di e con Gianrico Carofiglio. Regia di Teresa Ludovico. Scene e luci di Vincent Longuemare. Con Michele Di Lallo (fagotto). Prod. Teatro Kismet Opera, BARI.

IN TOURNÉE

La manomissione delle parole nasce come immaginario libro sull'etica del linguaggio nel romanzo *Ragionevoli dubbi*, dello stesso Carofiglio. In seguito l'autore quel libro lo scrisse davvero e lo tradusse per la scena in una forma ibrida fra il racconto e la perorazione civile. Nel duplice significato di "danneggiamento" e "liberazione" (nel diritto romano era la procedura con cui si liberavano gli schiavi), la "manomissione" contiene un'esigenza: restituire alle parole tutto il potere di esprimere senso, perduto attraverso i molti abusi cui viene quotidianamente sottoposto il linguaggio. I vari «disastri annunciati» e «gestione strategica delle risorse» tipici del gergo dei mass media (ma anche di tanta politica filo-economicista), così come le involuzioni del "burocratese" appartengono al medesimo "male" che affligge il linguaggio: l'«antilingua inesistente» (Calvino) nata dal terrore per i termini con un significato preciso. Un male che allontana le parole dalla vita condannando la lingua all'autoreferenzialità. Da qui a dire che il potere più è totalitario più "occupa" il linguaggio il

passo è breve. Il potere riduce le parole (poche parole, poche idee, poca conoscenza, poca libertà), le rende impermeabili all'interrogazione, predilige l'azione al discorso. Si cita Orwell (la neolingua di *1984*) e Hitler, ma anche il *Faust*. E dunque? Manomettere le parole: il primo passo per riappropriarsene. E Carofiglio parte da cinque parole che gli stanno particolarmente a cuore: vergogna, giustizia, ribellione, bellezza, scelta, "raccontate" attraverso il loro uso e i loro contrari, fra citazioni d'autore (Calvino e Obama, Aristotele e Bob Dylan, Primo Levi, Cicerone e Lewis Carroll) e riflessioni personali. Un viaggio che avvince l'intelletto. Carofiglio è un bravo oratore, ottimo scrittore ma non è un attore. Gli manca la sapienza del corpo capace di esprimersi con adeguata forza attraverso la presenza, ma in ogni caso lo spettacolo si lascia ascoltare, integrandosi con le musiche eseguite dal vivo da Michele Di Lallo, quasi sempre presente come un'ombra dietro il fondo bianco della scena. *Ilaria Angelone*

Due fratelli in lotta per una vita normale

LA RIVINCITA, di Michele Santeramo. Regia di Leo Muscato. Con Michele Cipriani, Vittorio Continelli, Simonetta Damato, Paola Fresa, Riccardo Lanzarone, Michele Sinisi. Prod. Teatro Minimo, TERLIZZI (Ba).

IN TOURNÉE

Vincenzo è un piccolo Giobbe pugliese, su cui si abbattono una serie di ingiuste avversità. Vive facendo l'agricoltore, ma la terra gli viene espropriata per far passare la ferrovia. Vorrebbe avere un figlio, ma i diserbanti usati per coltivarla lo hanno reso sterile. Non si arrende, ma quel che lo attende è un viaggio kafkiano tra avvocati imbroglianti, medici esosi, banche avidi e strozzini-baristi, da cui poi magari si va pure a bere il caffè. Perché, soprattutto in certe zone d'Italia, c'è prossimità (per non dire promiscuità) tra amici e nemici, buoni e cattivi. C'è un rapporto inscindibile tra vittima e carnefice, così come labile è il confine tra bene e male. Lo descrive benissimo Michele Santeramo in questo suo testo dal gusto e ritmo cinematografico, dove si susseguono brevi scene in un ping-pong di dialoghi asciutti, di una schiettezza garbata che non rinuncia all'ironia, ma senza cadere nella macchietta, soprattutto nel tratteggio dei personaggi principali. Che sono i due fratelli, Vincenzo e Sabino, speculari e complementari, e le rispettive mogli. Tutti senza il becco di un quattrino, più o meno disoccupati, costretti a rinunciare ai desideri perché non riescono a soddisfare neanche i bisogni primari. Sabino almeno ha figli, ma sua moglie è gratta-e-vinci dipendente. È lui a spronare il fratello a non rassegnarsi, a lottare per riconquistare le cose normali, anche se ormai sembrano un lusso. E lo aiuterà, a suo modo. *La rivincita* è anche questo: saper miscelare, a fin di bene, coraggio, viltà e bugie. Col sorriso sulle labbra, e forse con una vena di follia post-pirandelliana, perché dalla vita, tutto sommato, è meglio lasciarsi sorprendere. Come da questo piccolo, prezioso spettacolo che la lucida regia di Leo Muscato costruisce assecondando con intelligenza ritmi e senso verso un puro teatro d'attore (in scena solo due pannelli a coprire entrate e uscite), suggellato dalle ottime prove di tutti gli interpreti, guidati dal sempre più bravo Michele Sinisi (Sabino) e da un giovane davvero da tenere d'occhio, Michele Cipriani (Vincenzo). *Claudia Cannella*

La solitudine di Else

ELSE, da *La Signorina Else* di Arthur Schnitzler. Adattamento e regia di Cosimo Severo. Con Viviana

Strambelli, Edoardo De Piccoli, Fabio Trimigno. Prod. Bottega degli Apocrifi, MANFREDONIA (Fg).

IN TOURNÉE

C'è un mondo lieve e spensierato che nasconde, dietro cocktail e abiti da sera di un'eterna villeggiatura, crudeltà e marciame morale. Era l'Austria *infelix* di Schnitzler, sempre pronta a mortiferi giri di valzer, ma potrebbe essere l'oggi di una società incapace di vedere l'orlo del baratro, economico e morale, in cui sta per cadere. A farne le spese una giovane, Else, in vacanza con la zia, a cui una madre subdola quanto melliflua chiede di salvare la famiglia dal dissesto economico concedendo le sue grazie a un maturo e "amico" in cambio del denaro necessario. Con felice intuizione Cosimo Severo rilegge così il celebre romanzo schnitzleriano, ambientandolo in un non-luogo che è lo spazio interiore di Else: un lungo corridoio di dossi, discese e salite, che costringe la protagonista (Viviana Strambelli, con una sua fresca, benché a tratti acerba, intensità) a raccontare, anche con la difficoltà fisica dello stare in scena, la fatica di vivere di una ragazza improvvisamente sola davanti a problemi più grandi di lei. Con il Veronal unica soluzione per mettere la parola fine alla scoperta dell'orrore e del vuoto che la circonda. Nessuno si accorge di nulla, il brusio di voci e suoni da sala ristorante continua imperturbabile, mentre i Doors cantano *People are strange* a suggellare la resa di Else di fronte a un mondo che non vuole comprendere. Tutto finisce sotto una pioggia torrenziale che lava via la tragedia, mentre la vita indifferente dei villeggianti riprende come all'inizio, tra partite di tennis e tintinnio di bicchieri. *Claudia Cannella*

Romeo e Giulietta in salsa pop

ROMEO E GIULIETTA, di William Shakespeare. Adattamento e traduzione di Francesco Niccolini. Regia di Tonio De Nitto. Con Lea Barletti, Dario Cadei, Ippolito Chiarello, Angela De Gaetano, Filippo Paolasini, Luca Pastore, Fabio Tinella. Prod. Factory Compagnia Transadriatica, LECCE - Terrammare Teatro, PRESICCE (Le).

IN TOURNÉE

La compagnia Factory di Tonio De Nitto riprova con Shakespeare e, dopo il buon esito del precedente *Sogno di una notte di mezza estate*, si cimenta in *Romeo e Giulietta*. Il risultato è brillante e riconferma le doti di freschezza compositiva che contrassegnava il *Sogno* e un approccio pop che non riguarda solo i segni veicolati ma proprio una dote popolare della stessa messinscena che la rende fruibile e gradita a un pubblico vasto e di ogni età. Questa volta, a rendere particolarmente felice la riuscita, concorre la traduzione di Francesco Niccolini: attuale, di una profondità priva di fronzoli, essenziale e affascinante. E all'efficacia del linguaggio sanno ben rispondere la regia e l'interpretazione di un cast affiatato e di gran comunicativa. In una scena segnata da luminarie da festa paesana, la notissima vicenda pare seguire i moti dell'anima dei due amanti, prima spensierati e aperti al mondo, poi, dopo la morte di Mercuzio e Tebaldo, travolti dal dolore e dall'ombra. Lo spettacolo, così, pare diviso in due parti antitetiche, la prima in cui predomina una comicità a tratti irresistibile che ammicca anche al pubblico e la seconda, cupa e dolente, che prelude al tragico finale macchiato di cremisi. Insomma questo *Romeo e Giulietta* sa far ridere e sa commuovere e De Nitto sa come scegliere i giusti ritmi e utilizzare – con oculata parsimonia che denota padronanza di mestiere e ispirazione – un grappolo di musiche assai coinvolgen-

ti. La compagnia Factory si sta avviando a essere uno dei più interessanti giovani gruppi della scena non solo pugliese. *Nicola Viesti*

Amleto-Giangurgolo guappo cosentino

GIANGURGOLO - PRINCIPE DI DANIMARCA, regia e adattamento di Max Mazzotta. Costumi di Merusca Staropoli. Luci di Gennaro Dolce. Con Francesca Gariano, Graziella Spadafora, Merusca Staropoli, Francesco Aiello, Paolo Mauro. Prod. Libero Teatro, COSENZA.

Allievo di Giorgio Strehler, tornato a casa, dopo la scomparsa del regista, Mazzotta decide di diffondere il verbo del maestro fondando una sua compagnia teatrale a Cosenza, il Libero Teatro. *Giangurgolo - principe di Danimarca*, di cui è regista, risulta un congeniale, e riuscito, esperimento di commistione scenica. Un testo classico, immortale, attuale, di sicuro riscontro per poetica e contenuto; una trasposizione nella Commedia dell'Arte con personaggi/controfigure e uso della maschera; un linguaggio innovativo, coraggioso, e identitario (il dialetto). Colonna portante dell'allestimento è l'*humour* carnascialesco, impronta dello stile mazzottiano. Quel macchietistico caratterizzante ritmi, dialettica, ge-

sto, dal retrogusto concettuale. Qualcosa che lascia riflettere sbellicandosi dal ridere. Nelle scene, susseguite con logica spazio-temporale, in grassetto la prova degli attori a loro agio in un disegno registico compiuto ed esperto. Amleto, camuffato da Giangurgolo (il Pulcinella calabrese) ha la spavalderia del guappo cosentino, orgoglioso, arrogante con i sottoposti, ma vile e titubante alla prova dei fatti. Un dubbioso bullo di quartiere. La scelta dell'intromissione dialettale e commediante sulla struttura scespiriana tragica traccia, in modo subliminale, una chiave di lettura da intendersi nella dichiarazione d'universalità del teatro quale indagatore e specchio delle meccaniche interiori (e le conseguenti azioni) umane e strumento d'identificazione popolare. La costruzione generale dell'allestimento, dove su tutto spicca lo spessore recitativo, rivisita stilemi strehleriani: il mescolio alchemico degli elementi e l'amplificazione spontanea – in senso emotivo e non acustico – che il palco dà alla naturalità dei gesti, delle voci, degli oggetti. *Emilio Nigro*

Un Viviani da cartolina per Gleijeses & Co.

A SANTA LUCIA, di Raffaele Viviani. Regia di Geppy Gleijeses. Scene di Pierpaolo Bisleri. Costumi di Adele Bargilli. Luci di Luigi Ascione. Direzione musicale di Guido Ruggeri. Con Geppy Gleijeses, Marianella Bargilli, Daniele Russo, Gigi De Luca, Gina Perna, Angela Di Matteo, Luciano D'Amico, Gino De Luca, Rino De Luca, Antonietta D'Angelo, Vincenzo Leto, Giusy Mellace. Prod. Teatro Quirino, ROMA - Teatro Stabile di Calabria, CROTONE.

IN TOURNÉE

Dopo il risanamento urbanistico della via Partenope e all'indomani della Grande Guerra, il microcosmo di marinai e acquaioli, spigaioli e ostricari del rione napoletano di Santa Lucia sembrava destinato a scomparire, travolto dal soffio impetuoso e perentorio di una modernità aggressiva quanto illusoria. Ed è proprio a *Santa Lucia Nova* che Viviani doveva guardare per rappresentare le ulceranti contraddizioni



di un territorio in pieno mutamento, l'apparente permeabilità sociale che contrapponeva una nobiltà decaduta allo zoccolo duro degli abitanti del quartiere, tetragoni alla corruzione dei costumi. Recuperare la drammaturgia di Viviani è diventata, però, impresa sempre più ardua: perché occorre risolvere *in primis* la questione linguistica, per dare quindi unità a una scrittura che abilmente combina e trasfigura frammenti di quotidianità, numeri d'avanspettacolo e scene d'ambiente, restituendo pregnanza e compattezza a un teatro totale e totalizzante, stratificato nelle sue molteplici fonti d'ispirazione. Ed è quindi un vero peccato che questa prima ripresa moderna della commedia – non certo indimenticabile – si limiti a una lettura superficiale del testo, giustapponendo bozzetti di strada incorniciati da un gusto per la cartolina illustrata, per la ricostruzione presepistica, che nulla tralascia o sottintende, con tanto di barca in mezzo al mare, al proscenio, e di chiaro di luna sullo sfondo; per tacere di una *soubrette* che si limita a esibire un corpo dalla bellezza statuaria o di un fugace omaggio al varietà, goffamente accennato. Sicché il punto di forza dello spettacolo diventano alcuni caratteristi (Russo e De Luca in testa, ma anche Di Matteo e D'Angelo), che di Napoli restituiscono miseria e nobiltà, umori e amori, vibrante polifonia di voci fuori dal coro dello stereotipo e della maniera. *Giuseppe Montemagno*





Qui e ora (foto: Roberto Salgo)

QUI E ORA, testo e regia di Mattia Torre. Scene di Paolo Bonfini. Costumi di Alessandro Lai. Con Valerio Mastandrea e Valerio Aprea. Prod. Bam Teatro / Vasquez y Pepita, CAGLIARI.

IN TOURNÉE

La poesia di Scaldati è un angelo-donna

UN ANGIOLETTO VESTITO DI GIALLLO, di Franco Scaldati. Con Franco Scaldati, Salvo Dolce, Aurora Falcone, Egle Mazzamuto, Salvatore Pizzillo, Gabriele Scaldati, Beniamino Lucchese. Prod. Teatro Biondo Stabile di PALERMO.

Se si è abusivi della vita, non rimane che abitare lo spazio di un sogno. Il nuovo spettacolo, terzo di una trilogia di Franco Scaldati, si svolge in una casa abbandonata, fatiscente, dove spiriti che cercano un corpo contemplan la vita sulla soglia della morte. L'onirismo surreale e metafisico del drammaturgo siciliano si accende però attorno alle figure femminili. Che sia angelo, come la figurina esile e gentile di Lella (Egle Mazzamuto), o essere carnale, come la prostituta di Aurora Falcone, è la donna che incarna la tensione poetica dell'autore. Anzi proprio nell'elemento femminile ci sembra di intravedere una metafora della poesia stessa, la maggiore protagonista di questo spettacolo che mescola alto e basso, elementi angelici e demoniaci, sacro e profano, sublime e degrado, volgarità e trascendenza. Una materia poetica espressa in una lingua, il siciliano, che è cantilena, ritmo, salmodia, favola, incanto, dolcezza. La città che si intravede è questa volta una Palermo apocalittica, in cui esseri sopravvissuti sono delineati in dissolvenza (Salvo Dolce, Salvatore Pizzillo), pallide ombre che si interrogano sulla loro umanità, cogliendo deboli epifanie del sacro laddove si manifesta. Uno di loro, il signor Armando (Beniamino Lucchese), addirittura resuscita, riportato in vita dalla donna-angelo vestita di giallo, un altro è un surreale, malinconico folletto, il ladro di dolcetti che vive sui tetti e si dilegua nell'oscurità (Gabriele Scaldati). A tessere il filo sotterraneo che lega le varie parti del testo, lui, il poeta, Scaldati, saltella lieve, leggero, bizzarro, certamente comico, sicuramente inquieto. *Filippa Ilardo*

PRO & CONTRO

Torre-Mastandrea: è in scooter lo scontro tra civiltà del malessere

Lotta di classe a ridosso del grande raccordo anulare. Azzerate politica e ideologie, lo scontro diventa assalto individuale, prevaricazione, insulto. Bel ritorno di Valerio Mastandrea in teatro che, sempre in coppia con Mattia Torre (che non ringrazieremo mai abbastanza per *Boris* mentre in teatro ci ha già convinto con *Migliore e 456*), in *Qui e ora* scatta l'istantanea di un'Italia piena di rabbia e vuota di fantasia, dove si arriva alle mani per un piccolo sgarro ma si va in visibilo per gli chef star perché cucinare non è mai stato tanto fico.

Due uomini hanno avuto un incidente nel nulla suburbano della periferia romana, gli scooter distrutti e nemmeno loro stanno troppo bene. È il 2 giugno, le Freccie tricolore rombano sulle loro teste, i soccorsi non arrivano. Ma tra Aurelio (Mastandrea), *celebrity* radiofonica di un programma di cucina, e Claudio (Valerio Aprea), disoccupato perseguitato da madre ansiosa, nessuna solidarietà è possibile.

Mattia Torre, anche regista, prende il classico schema dello scontro a due in situazione blindata e lo trasforma nel microscopio che rende visibile il virus di un odio che sa di arretramento barbarico. Forse a tratti semplifica, ma è immune da moralismi e soprattutto dimostra un gran mestiere nella scrittura dei dialoghi, nel controllo dei ritmi, nell'umorismo non consolatorio. Quanto a Mastandrea, il ruolo gli calza a pennello: costruisce il campione perfetto di tanti italici difetti e ne fa un personaggio in corsa dalla prepotenza alla disfatta, con un'agilità interpretativa che non gli permetterà magari di fare Beckett ma gli garantisce un'efficace presenza scenica. Valerio Aprea gli regge bene il gioco da perdente in cerca di un'impossibile rivincita dalle frustrazioni. Il risultato è una commedia *noir* con giusta dose di cattiveria. Perché a volte basta una buona storia e basta saperla raccontare. Il pubblico ride, ma si porta a casa l'immagine precisa di un paese alla deriva. Dove non c'è niente da ridere. *Sara Chiappori*

Un giochino. Poco più. Nascosto sotto un serrato dialogo buono per tutte le stagioni, con cui Valerio Mastandrea decide di tornare al palcoscenico dopo alcuni anni di assenza. Peccato. Perché uno dei volti più veri (e amati) del cinema nostrano, forse potrebbe permettersi qualcosa di più corposo a teatro. Senza necessariamente portare in scena se stesso o quella maschera comica che gli si affibbia. E da lì non scostarsi. Proprio la mancanza di sfumature e di registri pare il difetto principale del lavoro e della scrittura di Mattia Torre, già fra gli autori di *Boris* e del più riuscito *4 5 6*. Che sceglie un contesto paradossale per far ridere un'oretta con una spruzzata di tematiche sociali: lotta di classe, diversità, solitudini varie.

Scontro fra scooteroni in una dimenticata viuzza poco fuori Roma. È pure giorno di festa e così, oltre a non vedersi un'anima, anche i soccorsi se la prendono comoda. In una scenografia da tragedia della strada, il sipario si alza su due corpi che paiono cadaveri. In realtà sono vivi, vegeti e malconci, anche se la sensazione rimane quella di vivere in un limbo di (non) morte.

Da qui il confronto (scontro) fra il rampante *chef e speaker* radiofonico Mastandrea e un poveraccio dall'altra parte della scala sociale, con poche idee e pure confuse (interpretato da Valerio Aprea, altro figlioccio di *Boris*). Vittima e carnefice, o viceversa, che alla fine si è sulla stessa barca. Mentre ce la si racconta su tutto e niente: abitudini, stili di vita, incidente, cellulari, paturnie lavorative e quant'altro. Lo spazio gestito come due in attesa sul ciglio, *waiting for* qualcosa che non arriva. Mentre si vira sempre più verso il grottesco, il paradossale. Ecco allora le battute a nastro, il sorriso l'unica chiave a spezzare, far scorrere il tempo. Che si sa, l'umorismo di Mattia Torre funziona e arriva facile facile. E i due sono bravi. Ma la sensazione è che non si vada poi da nessuna parte. In una superficialità bidimensionale. Dove tutto scivola via, senza lasciar tracce. *Diego Vincenti*

Prigioniero di un incubo nella gabbia della psiche

7/7. RICERCA DI UNO STATO, drammaturgia di Ersilia Lombardo e Livia Castiglioni. Regia di Ersilia Lombardo. Con Filippo Luna. Prod. Liberiteatri, PALERMO.

Un uomo sogna se stesso, prigioniero di un incubo che diventa reale quando si sveglia: non sa chi è, dove si trova, in che tempo vive. La sua psiche è una gabbia e lui naufraga in un vuoto assoluto che è l'assenza di identità. Pochi appigli per mettere ordine nel labirinto della sua mente, nel caos della coscienza, nel buio della memoria: sequenze matematiche, indizi scientifici di un giallo senza soluzione. Solo dubbi che si trasformano in sospetti, sospetti che si trasformano in indizi, indizi che sono paradossi, l'assurdo paradosso di un uomo duplicato che non sa più se sia la vittima o il carnefice di un improbabile, crudele esperimento umano. La struttura drammaturgica della giovane Ersilia Lombardo, che firma anche la regia, è di tipo martellante, non evolve, non cede alle lusinghe della metafisica o della scienza, nemmeno i libri e la conoscenza offrono una salvifica via d'uscita. A darvi movimento è la bravura di Filippo Luna con la sua interpretazione multidirezionale che sa indagare il legame tra animalità corporea e psiche, creando la figura di un essere allampanato, asfissiato dalla sua materia psichica, costretto a girare su se stesso come in un acquario troppo piccolo. Occhi sgranati, nascosti da pesanti occhiali, sembra farsi guidare da uno sguardo ossessivo perso tra cecità e introspezione, tra necessità di guardare dentro e fuori e l'incapacità fisica di riuscirci. Ha solo domande, piccole, concrete, aguzze l'uomo senza nome che non troverà mai se stesso. La sua è una penosa *recherche* della verità, inconsapevole che questa, seppure esiste, è inconoscibile o multiforme, nasconde cose terribili, così come terribile è la relatività dell'essere e dell'esistenza.

Filippa Ilardo

Emma B, metafisica martire dell'attesa

EMMA B. VEDOVA GIOCASTA, di Alberto Savinio. Regia di Gianni Salvo. Scene e costumi di Oriana Sessa. Musiche di Pietro Cavallieri. Luci di Simone Raimondo. Con Carmen Panarello. Prod. Piccolo Teatro, CATANIA.

Ha un solo occhio al centro del volto, due capitelli dorici al posto delle spalle, un monumentale corpetto con rigonfiamenti *en gigot*, una colonna scanalata a sorreggerne la figura. Così Alberto Savinio, nel 1948, immagina Giocasta, mettendo in scena, alla Scala di Milano, *l'Edipus Rex* di Cocteau e Stravinskij. Un anno più tardi, *Emma B. vedova Giocasta* avrebbe dato corpo a quel sonno della ragione che in Savinio si bagna nella tradizione letteraria della Grecia natale. Per questo Gianni Salvo, nel misurarsi con una scrittura scenica di straordinaria densità poetica, immerge la vicenda in una scena metafisica e labirintica, dominata da un orologio privo di lancette e attraversata da scale che esauriscono lo spazio scenico e l'orizzonte psichico della protagonista, pronta a seguire le uniche direttrici possibili del ricordo del passato e dell'elaborazione del presente. È un passato oscuro, quello che Emma evoca concitatamente, fatto di persecuzioni politiche – il figlio Millo è infatti vittima delle epurazioni naziste – ma anche della scoperta di un'intimità ambigua, di un rapporto inquietante con un figlio che ricerca la madre nei tratti delle sue donne, e di una madre che al figlio deve la scoperta della verità, «la verità della pelle, della carne, dei visceri». Scendendo le battute di una vertiginosa partitura fisica, e perciò stesso potentemente teatrale, Panarello abita le passioni di Emma, «martire dell'attesa», e le trasforma nelle nevrosi di Giocasta, madre del desiderio. Nella fuga verso il vortice del presente, poche note imperlano il valzer lento con cui Cavallieri raggela l'azione e arresta il *carillon* della vita: nel suo abito da sera, irriconoscibile e magnifica, Emma si specchia nel tempo senza tempo di Giocasta, trafitta dal buio dell'attesa.

Giuseppe Montemagno

Via del Funaro,16 Pistoia t/f 0573 977225



il Funaro
CENTRO CULTURALE

PISTOIA - ITALIA

SPAZIO DEDICATO AL TEATRO
ALLE ARTI DELLO SPETTACOLO
ALLA FORMAZIONE
ALLA RICERCA
ALLA CREAZIONE TEATRALE

Residenza artistica - Programmazione di spettacoli
Scuola sulla Poetica dei Sensi di Enrique Vargas
Workshop professionali
Laboratori teatrali per bambini, ragazzi, adulti, (dis)abili
Percorsi senza età - Laboratori di scrittura, dizione,
lettura scenica - Tango - Attività e spettacoli per bambini
Incontri, letture, musica

info@ilfunaro.org www.ilfunaro.org fb il funaro

Societas Raffaello Sanzio/Teatro delle Albe
ricci/forte
Cuocolo/Bosetti IRAA Theatre
Opera
Tindaro Granata/BIBOteatro/Proxima Res
Anagoor
Fibre Parallele
Teatrul ACT
Maniaci d'Amore
Rafael Spregelburd/Lorenzo Gleijeses
Città di Ebla
Fanny & Alexander
Progetto FMG/Michele Di Mauro
Rabih Mroué/Hito Steyerl
Chris Kondek/Christiane Kühl
Motus
Hubert Colas/Sonia Chiambretto

"la maggiore età"
FESTIVAL DELLE COLLINE
TORINO
CREAZIONE
CONTEMPORANEA
1/21 giugno 2013

festivaldellecolline.it

Sasha Waltz e Roland Petit vs Verdi e Wagner

di Domenico Rigotti



È l'anno di Verdi e di Wagner. E al Teatro alla Scala i due assi del melodramma la fanno da padrone relegando ai margini il balletto. Cinque i titoli, in gran parte riciclati: *Giselle*, *L'altra metà del cielo*, *Il lago dei cigni* nella versione Nureyev (per i vent'anni della morte della grande star). E altrettanto forse si dovrebbe dire di *Notre-Dame de Paris* di Roland Petit già visto alcuni anni fa al Teatro degli Arcimboldi.

Il lavoro, inutile negarlo, non è certo fra i migliori dell'artista francese. Nasce il balletto, suddiviso in due tempi, su commissione di Georges Auric, quando all'epoca il bravo musicista era al vertice dell'Opéra di Parigi e cercava qualcosa di nuovo da destinare alla grande compagnia di danza di Palais Garnier. Siamo alla metà degli anni Sessanta, esattamente nel 1965, e nei vent'anni precedenti Petit s'era costruita l'immagine di uomo capace di affrontare qualsiasi cosa e qualsiasi argomento. Dunque capace di traslitterare sulla scena e sulle punte anche il celebre romanzo di Victor Hugo. Cosa che fece sfrondando però la romantica vicenda e a spingerla verso un territorio astratto, senza un grande risultato estetico. E ciò a concorrere forse anche la musica di Maurice Jarre, tutt'altro che straordinaria (disegni ritmici insistenti e gran lavoro per le percussioni). Un po' meglio i raffinati costumi di Yves Saint Laurent

che si ammirano ancora con piacere. Coreograficamente il discorso poi non esce dai canoni cari al maestro francese. Petit chiede molta agilità, esige dai solisti acrobazie e punte classiche, crea estrose geometrie e però gli effetti di massa risultano insufficienti. Più ispirato appare Petit nei passi a due o a tre dove alla classica compostezza aggiunge una tensione e una disperazione sincera che sulla ribalta del Piermarini non è parsa mancare a Natalia Osipova (grande *étoile* russa del momento) alla quale è toccato vestire i panni della zingara Esmeralda. Accanto alla quale era un Roberto Bolle che, lasciato all'aitante albanese Eris Nezha il personaggio del bel Phoebus, affrontava in questa occasione (un po' a fatica) il ruolo del gobbo Quasimodo (poi nelle repliche ripassato al più congeniale Murru e al bravo Vassiliev). Era la grande novità dello spettacolo vedere il divino Bolle in un ruolo non di bello, che però non è sembrato calzargli fino in fondo. Applausi e però forse non così entusiastici come ci si aspettava.

Notre Dame de Paris tuttavia a scivolar via senza andare incontro alle polemiche esplose invece per il primo dei cinque lavori in cartellone, quel *Roméo et Juliette* che segnava l'ingresso ufficiale alla Scala della grande signora del *Tanztheater* tedesco di oggi: Sasha Waltz. La "prima" ufficiale cancellata anche a

causa di quelle enormi piattaforme che hanno fatto reclamare gratifiche supplementari a coro e ballerini. Poi naturalmente tutto a risolversi e la "strana operazione" ad andare in porto senza ulteriori traumi. Questo *Roméo et Juliette* che sboccia dalla superba *Sinfonia drammatica per coro e orchestra* di Hector Berlioz e nato all'Opéra Bastille di Parigi (quello milanese era un remake un po' forzato), più di un vero balletto andrebbe definita "azione coreografica". Proprio per questo a risultare uno spettacolo piuttosto algido, emozionante e coinvolgente solo a tratti. Ancorché realizzato con estrema cura. Bellissimi, raffinati, in particolare, i costumi in bianco e nero. Della vicenda scespiriana, concepita in forma alquanto astratta, resa atemporale, a non restare che l'essenziale. I momenti più alti o nobili la *scène d'amour*, danzata a piedi nudi con squisita eleganza dalle *étoiles* dell'Opéra parigino Aurélie Dupont e Hervé Moreau su quella doppia pedana che poi si apre a conchiglia (e che costringe i danzatori a compiere faticosi equilibrismi) e il finale, che ci presenta la riconciliazione delle famiglie rivali e che ha una sua grandiosità. *Roméo et Juliette* della Waltz è un lavoro certo nobile, di grande accademia, ma che negli annali della Scala difficilmente occuperà un posto d'onore e non certo a causa degli invadenti "V and W". ★

ROMÉO ET JULIETTE, libretto di Emilie Deschamps da William Shakespeare. Coreografia di Sasha Waltz. Musiche di Hector Berlioz. Scene di Pia Maier Schriever, Thomas Schenk e Sasha Waltz. Costumi di Bernd Skodzig. Luci di David Finn. Con Aurélie Dupont, Hervé Moreau, Mick Zeni, Ekaterina Semenchuk (mezzosoprano), Leonardo Cortellazzi (tenore), Nicolas Cavallier (basso). Orchestra, Coro e Corpo di Ballo del Teatro alla Scala di Milano. Direttore James Conlon. Prod. Teatro alla Scala di MILANO - Deutsche Oper BERLIN - Opéra National de PARIS.

NOTRE-DAME DE PARIS, coreografia e libretto di Roland Petit. Musiche di Maurice Jarre. Scene di René Allio. Costumi di Yves Saint-Laurent. Luci di Jean-Michel Désiré. Con Roberto Bolle/Massimo Murru, Natalia Osipova, Ivan Vasiliev, Eris Nezha. Orchestra e Corpo di Ballo del Teatro alla Scala di Milano. Direttore Paul Connelly. Prod. Teatro Bol'shoj, MOSCA.

Aurélie Dupont e Hervé Moreau in *Roméo et Juliette*, coreografia di Sasha Waltz (foto: Rudy Amisano-Teatro alla Scala).

Intrighi e rivolte sulle rive della Moscovia

di Giuseppe Montemagno

Non una né cento storie personali attraversano la Storia russa: ma un soffio epico che tutte le pervade, ieri come oggi, nel rapporto stranante eppur viscerale con un potere costantemente opprimente, a dispetto del trascorrere dei secoli. Termometro fedele quanto intermittente delle urgenze di una nazione, il teatro musicale russo consegna due illuminanti esempi di questa tendenza alle scene liriche internazionali, nel primo scorcio di quest'anno. L'Opéra Bastille di Parigi ha ripreso un esemplare allestimento di *Chovanščina* di Musorgskij, forse il titolo più significativo dell'intero repertorio russo, firmato da **Andrei Serban**. Al centro dell'azione, all'ombra del Cremlino, si pongono infatti le rivolte che, sul finire del XVIII secolo, agitarono la Russia prima dell'ascesa al potere di Pietro il Grande: segnatamente quella degli *strel'cy*, il corpo militare guidato in maniera sanguinaria e autoritaria dal principe Ivan Chovanskij (da cui il titolo dell'opera). Ma a questi dovevano contrapporsi le istanze di occidentalizzazione rappresentate dal principe Golicyn, amante della zarzina Sof'ja, e i violenti scontri con i Vecchi credenti, una frangia settaria guidata dal monaco Dosifej, mentre la folla moscovita parteggia ora per gli uni ora per gli altri, ancipite sul comportamento da seguire. Di una materia così complessa il regista rumeno dà una lettura eroica e avvincente, supportata dalla lineare, calligrafica definizione scenica di Hudson e dallo strepitoso senso del teatro di un manipolo di protagonisti d'alto rango: tra cui emerge la Marfa di Diadkova, votata alla causa dell'ortodossia ma innamorata del figlio di Chovanskij, integralista e appassionata, strega e visionaria. Finiranno tutti sul rogo, nel corso di un apocalittico autodafé in cui volontariamente si immolano i Vecchi credenti, mentre le campane di un nuovo giorno – secondo una visione conciliante cara al realismo sovietico, immaginata da Šostakovic nel completare la partitura incompiuta – salutano l'ascesa al trono di uno zar bambino, che avanza incerto sulle macerie del passato verso un orizzonte livido e imperscrutabile.

Da un celeberrimo racconto di Bulgakov, *Cuore di cane*, Cesare Mazzonis ha invece ricavato il libretto (poi voltato in russo) posto in musica da Aleksander Raskatov, musicista e intellettuale tra i più significativi del panorama musicale contemporaneo. L'opera, rappresentata per la

prima volta ad Amsterdam nell'estate del 2010, è approdata alla Scala nell'allestimento originale, realizzato da **Simon McBurney** con la sua compagnia Complicite. L'apologo satirico trova un'eco lacerante e distorta nella drammaturgia musicale di Raskatov, che a Šarik, il cane protagonista, assegna dapprima una voce "bella" e suadente (il controtenore Watts) e una "brutta" e graffiante (il soprano drammatico Vassilieva, amplificata con un megafono), quindi un esuberante piglio tenorile, immaginifico caleidoscopio sonoro affidato all'incontenibile talento di Peter Hoare. Due piani inclinati, ora terreno di sperimentazione del forsennato professor Preobrazenskij (Szot, irresistibile caricatura dell'etologo Ivan Pavlov), ora sfondo di una Mosca innevata e attraversata da irriverenti manifestazioni proletarie, efficacemente suggeriscono il capovolgimento di prospettive operato nella Russia leninista, dove un cane con un cuore di uomo diventa un autentico pericolo pubblico, non solo per gli altri esseri umani ma soprattutto per l'esercito di cani e di gatti che affollano la scena. Ed è determinante, in questa prospettiva, l'abilissimo lavoro delle marionette del Blind Summit Theatre, inafferrabili sculture mobili che rifrangono la loro presenza nello spazio circostante. Un raffinato gioco di luci e di ombre, sulla scorta delle creazioni cinetiche di Calder, a immagine della vita che scorre sulle rive della

Moscova: dove tutti i cani del mondo si uniscono, nel soggiogante *tableau* finale, per abbaiare in faccia al mondo tutto il malessere del loro tempo, e fors'anche del nostro. ★

CHOVANŠCINA, di Modest Musorgskij. Regia di Andrei Serban. Scene e costumi di Richard Hudson. Coreografie di Laurence Fanon. Luci di Yves Bernard. Orchestra e coro dell'Opéra national de Paris, direttore d'orchestra Michail Jurowski, maestro del coro Alessandro Di Stefano. Con Orlin Anastassov, Larissa Diadkova, Gleb Nikolsky, Vladimir Galouzine, Vsevolod Grivnov, Sergej Murzaev, Marina Lapina, Vadim Zaplešnij, Natalija Tymchenko, Yuri Kissin, Vasilij Efimov, Vladimir Kapšuk, Igor Gnidij, Maxim Mikhailov, Se-Jin Hwang. Prod. Opéra national, PARIGI.

CUORE DI CANE, di Aleksander Raskatov. Regia di Simon McBurney. Scene di Michael Levine. Costumi di Christina Cunningham. Luci di Paul Anderson. Video di Finn Ross. Orchestra del Teatro alla Scala di Milano, direttore d'orchestra Martyn Brabbins. Con Paulo Szot, Peter Hoare, Ville Rusanen, Andrew Watts, Elena Vassilieva, Nancy Allen Lundy, Vasilij Efimov, Graeme Danby, altri 12 interpreti e le marionette del Blind Summit Theatre. Prod. De Nederlandse Opera, AMSTERDAM - Teatro alla Scala, MILANO.

Cuore di cane, di Aleksander Raskatov (foto: Monika Rittershaus).



testi

MALEDETTA PRIMAVERA

di Enrico Castellani/Babilonia Teatri



Io odio la primavera
 nel mio giardino il mandorlo ha messo i fiori
 i giacinti hanno bucato la terra
 il salice schiude le gemme
 sono allergica al polline
 in primavera mi lacrimano gli occhi
 mi cola il naso
 mi manca l'aria
 in primavera chiudo le finestre
 chiudo la porta
 mi chiudo in casa
 aprile dolce dormire
 confermo
 la sera crollo
 addormento mio figlio
 mi getto sul letto
 prego
 non svegliarti luca ti prego
 eccolo
 sento i suoi passi
 è lui
 luca
 lo prendo con me
 lo attacco
 mentre succhia canto
 maledetta primavera
 che fretta c'era
 maledetta primavera
 chiudo gli occhi e penso a te
 maledetta primavera
 che fretta c'era
 maledetta primavera
 chiudo gli occhi e penso a te
 sei partito
 hai aspettato che nascesse e sei partito
 lo sapevi
 l'avevi già deciso
 hai fatto tutto senza dirmi niente
 sono tornata a casa
 una mail
 poche parole per dire che dovevi andare
 dovevi
 che dovevi esserci
 dovevi
 che dovevi fare la tua parte
 dovevi
 è passato un anno
 tuo figlio cammina
 qui è di nuovo primavera
 le mie finestre sono chiuse
 il mio naso cola

La Locandina

MALEDETTA PRIMAVERA, di Enrico Castellani/Babilonia Teatri.
 Con Valeria Raimondi (voce f.c.). Scene, luci, audio di Babilonia
 Teatri/Luca Scotton. Prod. Babilonia Teatri, Oppeano (Vr) -
 Teatro di Roma.

Il testo è stato letto il 17 giugno 2012 al Ballhaus Naunyenstrasse
 di Berlino, nell'ambito del Free Speech Festival ed è stato succes-
 sivamente messo in scena presso il Teatro Argentina di Roma il 4
 ottobre 2012.

i fiori del mandorlo tardano a sbocciare
 aspetto un tuo messaggio
 una chiamata
 aspetto di sentir suonare il campanello
 di vederti comparire
 di abbracciarti
 aspetto
 mi chiedo quante altre primavere dovranno passare
 io odio la primavera
 la primavera è una promessa
 una scommessa
 un azzardo
 tu hai deciso di puntare
 di rischiare
 di essere della partita
 non me l'hai neanche chiesto se volevo esserci
 non conosco il gioco
 non conosco le regole
 sapevi che avrei fatto un passo indietro
 sono nata qui cazzo
 come te lo devo dire
 sono nata qui
 te l'ho detto mille volte
 qui ho paura
 vado a letto e ho paura
 ho paura
 ho paura che rapiscano mio figlio
 che mi stuprino
 mi ammazzino
 ho paura diano fuoco alla mia casa
 a volte succede
 vengono davvero
 io ho paura davvero
 paura vera
 qui
 ma che cazzo ne so io di cosa vuol dire non poter uscire
 per strada
 che cazzo ne so cosa vuol dire non poter votare
 che cazzo ne so cosa vuol dire non poter studiare
 non poter cantare
 non poter bere
 non poter scopare chi ti pare

che cazzo ne so cos'è la paura
 cosa vuol dire essere presi a calci a pugni a manganellate
 derubati di tutto e lasciati sul bordo di una strada
 nudi, sanguinanti, tumefatti
 un coltello alla gola
 una parola di troppo
 non esisti più
 niente processo niente prigione niente
 scomparsi nel niente
 niente da mangiare
 che cazzo ne so io di cosa vuol dire la fame
 una moneta
 un pezzo di pane
 un goccio d'acqua
 una dignità
 che cazzo ne so di cosa vuol dire stato di polizia
 dittatura
 regime
 controllo
 censura
 militari
 paramilitari
 rivoluzionari
 guerriglieri
 insorti
 attivisti
 non lo so cazzo
 non lo so
 me l'hanno raccontato
 l'ho letto
 l'ho studiato
 mi hanno riempito la testa dicendo che anche qui è stato così
 era così
 può tornare così
 ma allora che cazzo facciamo
 smettiamo tutti di vivere
 veniamo tutti da voi
 poi in caso voi venite da noi
 insieme andiamo da altri
 che cazzo facciamo
 ci rincorriamo
 va bene
 passatemi la fiaccola
 farò la mia corsa
 ditemi dove devo andare
 verso cosa correre
 contro chi combattere
 chi è il nemico
 datemi un nemico
 un nemico
 voglio un nemico

il telefono
 suona il telefono
 un messaggio
 è caduto mubarak
 punto esclamativo
 l'abbiamo cacciato
 punto esclamativo
 abbiamo vinto
 punto esclamativo
 faccetta che ride
 che cazzo vuol dire quel punto esclamativo
 evviva
 siamo liberi
 domani è un altro giorno
 è caduto luca
 punto esclamativo
 si è tagliato il labbro
 punto esclamativo
 è uscita una goccia di sangue
 punto esclamativo
 faccetta triste
 cosa cazzo ti aspetti che stappi una bottiglia
 che pianga di gioia
 che prenda il primo volo e ti raggiunga
 che scenda per strada urlando la notizia
 la notizia la fanno tutti
 è sul giornale
 su internet
 alla televisione
 mubarak è fuggito
 è caduto
 ha gettato la spugna
 mubarak
 chi cazzo è mubarak
 un nome
 mubarak è un nome
 solo un nome
 niente più niente meno che un nome
 uno di quelli che sento alla tv
 una faccia
 per me mubarak è una faccia
 grossa
 tonda
 scura
 è un paese
 mubarak è un paese
 l'egitto
 il mio egitto sono le piramidi
 la sfinge
 il mio egitto è tutankhamon
 è il nilo

AUTOPRESENTAZIONE

La mia primavera araba

Maledetta primavera è la mia primavera araba. È la mia ignoranza. La mia inconsapevolezza. La mia lontananza da quello che è accaduto e sta accadendo dall'altra parte del Mediterraneo. *Maledetta primavera* racconta la storia di una donna, di un uomo e di loro figlio. Lui decide di tornare in Egitto per combattere per il suo paese e la sua libertà. Lei resta in Italia col figlio. *Maledetta primavera* racconta come questa scelta crea una separazione incolmabile. Racconta come il mondo arabo per noi sia un panorama lontano. Racconta la presa di coscienza di questa separazione profonda che porta con sé senso di colpa e indifferenza insieme. Da un lato sento il dovere di partecipare, almeno emotivamente alle rivoluzioni in corso, dall'altra riconosco di non conoscere. Sulla carta ho infiniti strumenti per sapere di più. Ma non li uso. Sono insufficienti a cogliere l'anima reale di quello che là accade.

Maledetta primavera è allora forse una riflessione sull'oggi. Su come tutto appaia a portata di clic, ma in realtà il mouse non basta a conoscere, a capire, ad appartenere. *Maledetta primavera* esprime la mia difficoltà a orientarmi nella complessità del reale. La mia necessità di riconoscere questo disorientamento e questa fragilità. La mia impossibilità di prendere una posizione politica rispetto alla primavera araba perché il mondo arabo è un mondo che non conosco sufficientemente a fondo.

Ho scritto *Maledetta primavera* in tournée a Bogotà, chiuso in un hotel agiato e sicuro. Fuori la città era un'altra. La vedevo tutti i giorni, ci passavo in mezzo ma non riuscivo a coglierla. La sera no. Uscire era sconsigliato. Meglio restare dietro la vetrata come pesci in un acquario. Tutto quello che era sotto i miei occhi: un numero incredibile di poliziotti, la povertà, i suoni, i rumori, l'aria che respiravo mi parlava di un mondo che non avevo l'a b c per decodificare. Ma la misura della distanza tra me e quel mondo non riuscivo a stabilirla. L'ultimo giorno di festival in piazza Bolivar c'era il concerto di Manu Chao. Le strade erano invase di gente. Ho visto la chiusura del concerto su un megaschermo posizionato in una via laterale. Manu Chao ha urlato: «instrucción libre para todos». La gente ha gridato con lui. Ha alzato le braccia al cielo. Ha saltato.

Mi sono commosso.

Credo *Maledetta primavera* provi a raccontare anche questo. Questo abisso.

Maledetta primavera è insieme slancio vitale e rassegnazione. Malinconia e fervore. Status quo e provocazione. *Maledetta primavera* non è un testo sulla primavera araba è un testo sulla mia impossibilità di scrivere un testo sulla primavera araba. **Enrico Castellani**



è la danza del ventre
ora mubarak non c'è più
ho deciso me ne ricorderò
mubarak non c'è più
mubarak non c'è più
mubarak non c'è più
lo ripeterò 24 volte al giorno
una volta ogni ora
per sette giorni
una settimana
un totale di 168 volte
allora l'avrò memorizzato
dovessi partecipare a un quiz
alla domanda chi governa in egitto
saprei di non sapere
saprei che mubarak non c'è più
ma non cosa c'è
un re
un imperatore
un dittatore
una repubblica
non saprei cosa è cambiato e perchè
chi c'ha perso e chi c'ha guadagnato
quali gli interessi in gioco
non so se l'america ha avuto un ruolo
quale
se il petrolio è il motore vero
se è stato il propulsore
uno dei propulsori
se la nato c'entra
quanto
perchè
solo parole confuse
solo per sentito dire
solo eco di discorsi
solo che mi sta bene così
per me l'egitto è l'egitto
il mio egitto sono le piramidi
la sfinge
il mio egitto è tutankhamon
è il nilo
è la danza del ventre
la mia libia è gheddafi
i suoi vestiti
i suoi cappelli
i suoi abbracci con berlusconi
il mio iraq il mio kuwait sono il loro petrolio
le loro guerre
le nostre
la mia tunisia
la mia algeria

la mia giordania
 la mia siria
 il mio yemen
 il mio gibuti
 la mia mauritania
 la mia arabia saudita
 il mio oman
 il mio sudan
 sono solo nomi vuoti
 non sono un paesaggio
 non sono persone
 non sono altro che luoghi lontani
 non così lontani ma lontani
 un giorno lontano
 non così lontano ma lontano luca mi chiederà chi è suo padre
 come si chiama
 di che colore aveva i capelli e gli occhi
 se gli assomiglia
 mi chiederà perchè se n'è andato
 perchè l'ha abbandonato
 contro chi
 per cosa ha combattuto
 cos'ha ottenuto
 cos'è cambiato
 mi chiederà dov'è l'egitto
 vorrà andarci
 vai luca
 vai
 io ho paura ma tu vai
 ora l'egitto non è quello di quando sei nato
 non è quello di quando avevi cinque, dieci anni
 ora l'egitto è una repubblica
 il medio oriente è un insieme di repubbliche
 il mondo intero è un puzzle di repubbliche
 ovunque oggi c'è giustizia

ovunque oggi la legge è uguale per tutti
 ovunque la ricchezza è equamente distribuita
 ovunque i diritti umani sono rispettati
 ovunque tutti hanno diritto all'istruzione
 al voto
 a una casa
 a un pasto caldo
 oggi il mondo è cambiato luca
 sono i miei occhi che sono vecchi
 vai da tuo padre
 guarda i suoi occhi
 brillano ancora
 fai a lui le stesse domande che hai fatto a me
 ti risponderà
 fermo e deciso
 sicuro
 se non fossi venuto qui sarei morto
 sarei vissuto come un morto vivente
 questo posto aveva bisogno di me
 io avevo bisogno di questo posto
 vivere la vostra libertà senza costruire la mia
 era la mia prigionia
 la mia allergia
 era vivere sotto flebo
 con respiratore artificiale
 tenuto in vita senza una ragione reale
 in letargo perenne
 senza speranza di risveglio
 era vivere un inverno a cui non sarebbe seguita
 nessuna primavera.

BUIO

In apertura, l'installazione realizzata al Teatro Argentina di Roma per *Maledetta primavera* (foto: Alessio Nisi).



ENRICO CASTELLANI/BABILONIA TEATRI

È nato a Verona il 9 gennaio 1977. È laureato in Scienze Giuridiche presso l'Università di Verona con tesi sulla legge in Shakespeare. Ha una formazione teatrale non accademica che si sostanzia di stage e laboratori con importanti nomi del teatro contemporaneo. Nel 2006 con Valeria Raimondi ha fondato Babilonia Teatri che tuttora dirige. Ha firmato tutti gli spettacoli della compagnia conseguendo numerosi riconoscimenti: *Panopticon Frankenstein*, 2006 (finalista Premio Scenario Infanzia 2006, vincitore di Piattaforma Veneto di Operaestate Festival Veneto 2007); *Underwork* - spettacolo precario per tre attori tre vasche da bagno tre galline (2007); *made in italy*, 2008 (Premio Scenario 2007, nomination Premi Ubu 2008 novità italiana/ricerca drammaturgia, Premio Vertigine 2010); *Pop Star*, 2009; *Pornoboy*, 2009; Babilonia Teatri vince 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 attraverso l'uso intelligente di nuovi codici visuali e linguistici. *The best of*, 2010 (Premio Off del Teatro Stabile del Veneto); *The end*, 2011 (Premio Ubu 2011 novità italiana/ricerca drammaturgica-nomination Premio Ubu 2011 spettacolo dell'anno); *The rerum natura e Pinocchio*, 2012. Nel 2012, insieme a Valeria Raimondi, come Babilonia Teatri, si aggiudica il Premio Hystrio alla Drammaturgia.

La speranza congelata delle rivolte arabe

Scritto per il Ballhaus Naunynstrasse di Berlino, nel 2012, *Maledetta primavera* è un canto per voce sola di donna, che esprime tutti i timori sull'esito delle lotte per la democrazia combattute nei paesi arabi.

di Stefano Casi



La chiamarono primavera, due anni fa, ma la stagione che stanno vivendo ora Libia, Tunisia, Egitto, Siria assomiglia sempre più a un autunno. A due anni di distanza leggere l'opera di Babilonia Teatri *Maledetta primavera*, dedicata alla fatidica "primavera araba" che ebbe il suo culmine al Cairo agli inizi del 2011 nelle manifestazioni contro il presidente Mubarak, rilascia il sapore di un triste presagio, che in quel testo correva accanto alla speranza e all'ottimismo.

Nel 2012 il teatro berlinese Ballhaus Naunynstrasse dedica alla primavera araba il festival *Voicing resistance*, a cura di Irina Szodruch, con una serata a cura dell'Unione dei Teatri d'Europa, riservata alla nuova drammaturgia, selezionata da sei teatri di Grecia, Austria, Israele e Italia. Fra questi, il Teatro di Roma, che in aprile commissiona la scrittura a sei autori. La scelta finale del testo da mandare a Berlino cade su *Maledetta primavera*, scritto da Enrico Castellani di Babilonia Teatri, tradotto col titolo *Verfluchter Frühlinge* letto il 17 giugno 2012 in una serata del festival intitolata *Wake up!* Il 4 ottobre dello stesso anno, il Teatro di Roma presenta tutti i testi che aveva raccolto, in una

serata di letture all'Argentina, dallo stesso titolo *Wake up!*, a cura di Lisa Ferlazzo Natoli. Così *Maledetta primavera* approda anche a un esito scenico: un evento unico e probabilmente irripetibile, tra *mise en espace* e installazione d'arte visiva, che nel percorso creativo del gruppo viene subito dopo il primo studio su *Pinocchio*.

Il pubblico è posto sul fondo del palcoscenico con lo sguardo verso la platea. Al centro della scena sta un enorme fusto d'albero spoglio, steso a terra, diviso in tronconi, mentre penzolano dall'alto dei rami secchi appesi a corde: un albero morto, per il quale non è più possibile alcuna primavera. La sua unica vitalità sta forse nella luce che, mutando colore e direzione per tutta la durata dell'azione, restituisce sempre diverse immagini, dando alle ombre diverse plasticità. In scena non c'è alcun attore. Il testo, che viene qui pubblicato per la prima volta, arriva dall'amplificazione, con la voce registrata di Valeria Raimondi. Al termine della registrazione, si sente (e come poterne dubitare, conoscendo la poetica pop-rock-punk della compagnia, che scandisce i suoi lavori con l'ascolto ironico di brani musicali usciti dalle hit della nostra vita quotidiana?) la

fatidica canzone *Maledetta primavera* cantata da Loretta Goggi, mentre la luce diventa piena anche in platea e fra i palchetti, facendo risplendere l'architettura settecentesca del Teatro Argentina, contro cui si staglia la sagoma dell'albero caduto. Dall'alto cala sul tronco un'intensa pioggia di petali rosa, che alla fine l'irrinunciabile tecnico-servo di scena (Luca Scotton) raccoglie con scopa e paletta.

L'assenza di attori in scena è l'equilibrio trovato da Castellani e Raimondi per bilanciare un testo anomalo nel loro percorso. Infatti, per la prima volta chi parla è un vero e proprio personaggio, facendo interrompere quel rigore anti-personaggio e anti-narrazione che aveva caratterizzato tutti i testi precedenti, da *made in italy* a *The end*: una donna, anzi una madre che dice addirittura il nome del figlio, anzi una moglie che rimprovera un marito di aver rinunciato a fare il padre per fare la rivoluzione.

Nella lettura di *Maledetta primavera* si ritrovano tutte le caratteristiche della consueta forma drammaturgica di Babilonia Teatri, dalla ripetizione ai luoghi comuni, ma stupiscono gli accenti drammatici o lirici di certi passaggi, che sembrano sgorgare da quella messa in gioco della soggettività e del dolore avviata con il lungo progetto sulla morte (culminata con l'apparizione di Valeria col proprio figlio neonato, che sembra in qualche modo ritornare in questo nuovo testo) e approdata al confronto aperto e senza rete con la soggettività e l'umanità dei tre testimoni del viaggio nel coma in *Pinocchio*. Per questo, sulla scena quest'opera può essere solo in voce: per evitare che l'attrice diventi, col suo corpo e con la sua interpretazione, troppo e definitivamente personaggio.

Testo politico (si noti la sensibilità nel tratteggiare l'ambiguità delle rivolte arabe in relazione alla questione femminile) e personale al tempo stesso, *Maledetta primavera* racconta in anticipo l'autunno della speranza e «l'inverno del nostro scontento», ma con l'eco pop della Goggi che gorgheggia a Sanremo: che fretta c'era, maledetta primavera? ★

Il teatro della Nuova Italia

Maria Teresa Antonia Morelli

L'unità d'Italia nel teatro. Istituzioni politiche, identità nazionale e questione sociale

Roma, Bulzoni Editore, 2012, pagg. 337, euro 25



È un volume di teatro che si legge come un libro di storia ma anche come un romanzo, per via di quella folla di persone che lo popolano, dell'intreccio di quei grandi e piccoli eventi che ne costituiscono la fitta trama del racconto prima e dopo l'Unità d'Italia.

I protagonisti di questo turbolento e appassionante momento di *storia patria* sono per lo più gente di teatro: attori, autori, attrici, impresari, perfino quel pubblico aristocratico, borghese e popolare che "occupava" i teatri e proprio in questi luoghi accendeva la scintilla dell'insurrezione patriottica. Pagine di densa ideazione e fattura in cui si riscopre l'aneddoto prezioso come il grande sentimento *identitario* che caratterizzava l'azione teatrale e civile di una società ribelle e variamente composita ma che nel *luogo* del teatro trovava slancio e un fertilissimo momento di unità. Rimane, indubitabilmente, un'epoca di effervescenze sociali e di risposte politiche: non è un caso che un censimento del 1868 conta 942 teatri distribuiti in 650 comuni di varie parti d'Italia, ed è probabilmente una cifra in difetto rispetto all'intero territorio nazionale, isole comprese. Fra il teatro del primo Ottocento e quello della Nuova Italia si compie una vera e propria rivoluzione culturale che ha nella scena teatrale un terreno di battaglia quasi privilegiato: teatri d'opera, compagnie capocomicali, "baracche" di burattini tutto concorreva a creare quello spirito risorgimentale per l'affermazione di una coscienza autenticamente unitaria. I nomi che ricorrono sono quelli più rappresentativi della scena teatrale e letteraria del tempo, da Adelaide Ristori a Gustavo Modena, a Edmondo De Amicis; ma è soprattutto fra drammaturghi e nei testi che l'attenta ricognizione storica della Morelli trova quei motivi che, messi insieme in questo libro, che equivale a un immenso palcoscenico lungo l'intero arco del nostro Risorgimento, fa capire come parteciparono tutti, in differenti maniere, all'impresa politica e linguistica dell'Unità d'Italia. Rispetto ad altri studi storici sullo stesso argomento, Maria Teresa Antonia Morelli offre una sintesi dinamica e multitematica di vivace discorsività. *Giuseppe Liotta*

Quando la danza va oltre la danza

Claudia Provvedini

Le parole del corpo. Il teatro fisico di Michela Lucenti/Balletto Civile

Corazzano, Titivillus, 2013, pagg. 110, euro 14

Solo uno strumento richiede la danza: il corpo umano. La danza richiede la massima dedizione di corpo, mente e anima. Solo chi impegna tutto se stesso

può intraprendere questo percorso esigente. Ogni danzatore o danzatrice sa queste cose che sembrano banali, ma pochi forse la danza riescono ad affrontare con quella dedizione massima e quell'impegno che deve essere totale, così come far vibrare quello strumento che è il corpo umano. Nella categoria dei pochi sicuramente rientra Michela Lucenti (La Spezia, 1971) oggi una delle voci di spicco della scena del teatro-danza italiano. Un'artista che con il suo corpo e quello degli altri o, meglio, con l'esposizione in tutte le sue forme del corpo suo e quello altrui, riesce a raccontare storie di bellezza e di disperazione (vedasi l'esemplare *L'amore segreto di Ofelia*). Storie nostre, contemporanee, anche se magari si legano ai caposaldi del passato (di Büchner, di Shakespeare, di altri ancora). Storie "civili" come è l'insegna dell'*ensemble* che ha fondato nel 2003, dopo l'iniziatico e fruttuoso cammino insieme ad Alessandro Berti (*L'impasto*). Salda la sua creatività le cui radici affondano nell'esperienza rivoluzionaria di Pina Bausch ma anche in quella sovvertitrice del passato. Non mancante di fascino il suo linguaggio, il quale si muove sulla linea dell'interazione fra danza, parola, musica e canto con idee personali. Il discorso appassionato e alla ricerca di una sua coerenza. Di quale sia la poetica di Michela Lucenti, e al contempo di quale sia la pratica dell'*ensemble* della danzatrice-attrice-coreografa, ci dà conto adesso, con finezza di linguaggio, questo utile libro di Claudia Provvedini: *Le parole del corpo*. Un excursus quello della Provvedini che muove per tappe. È cioè lettura analitica dei sette spettacoli firmati per Balletto civile a cominciare dal folgorante *Woyzeck ricavato dal vuoto* che già dal titolo sembra suggerire il metodo compositivo dell'*ensemble* e della Lucenti, cioè scomporre per ricomporre e trovare nuova unità all'argomento trattato e al contempo dare alla vicenda «una profondità non concettuale ma fisica». In altre parole: «il corpo a parlare». *Domenico Rigotti*



Nomadi e connessi: i giovani secondo Tiezzi

Teatro Laboratorio della Toscana, diretto da Federico Tiezzi

a cura di Leonardo Mello, Corazzano, Titivillus, 2013, pagg. 137, euro 14

Un'esperienza nata nel 2007 a Prato, allorché Federico Tiezzi era direttore del Teatro Metastasio, si è felicemente evoluta, adattandosi con vantaggio alla mutata contingenza. Questo ricco e variegato volume documenta con sincero eppure scientifico entusiasmo l'ultimo esaltante triennio (2010-2012) del Teatro Laboratorio della Toscana, diventato di necessità "nomade". Una dimensione errante che ha condotto Federico Tiezzi e i giovani artisti partecipanti a questo prestigioso e niente affatto ortodos-

so corso di specializzazione a partire da Prato per arrivare a Pontedera e a Castiglioncello. La Toscana rimane lo sfondo di un'avventura di formazione artistica che ha scelto come sue parole chiave "nomadismo" e "connessione". La prima rimanda alla necessità – che diventa privilegio – di vivere artisticamente e umanamente luoghi diversi. La Fondazione Pontedera Teatro e Castiglioncello - per merito dei rispettivi padroni di casa, Roberto Bacci e Andrea Nanni, direttore di Armunia-Festival Inequilibrio - hanno ospitato per periodi di due mesi ciascuno gli allievi del Laboratorio, lasciando che la storia teatrale di entrambi i luoghi si aggiungesse e fondesse con gli insegnamenti impartiti da docenti del calibro di Luca Ronconi, Caterina Simonelli, Francesco Torrigiani, Simona Gonella, Roberto Latini, Sandro Lombardi e molti altri (le cui lezioni e testimonianze sono riportate nel volume). Al nomadismo Tiezzi ha voluto affiancare il bisogno di creare connessioni, nella convinzione che un attore riesca a dare un'interpretazione efficace del proprio personaggio soltanto «analizzando ed esplorando le possibilità fisiche, vocali e logiche del suo lavoro attraverso l'ausilio delle diverse arti». E una concreta testimonianza degli ottimi frutti dell'interazione fra erranza e capacità di far dialogare fruttuosamente linguaggi diversi è data dai due saggi finali (su cui sono riportati alcuni interessanti documenti): uno, *Scene di Woyzeck*, mette insieme prosa e musica, Büchner e Berg; l'altro, *La grande passeggiata*, è un testo nuovo, appositamente scritto da Fabrizio Sinisi, *drammaturg* del Laboratorio, che si è ispirato alla controversa figura di Dominique Strauss-Kahn. Passato e presente, musica e prosa, poesia e fisicità: una multidisciplinarietà consapevolmente ricercata da Tiezzi e ispirata al modello del Bauhaus, una scuola che, non a caso, faceva della libertà di connessione fra i materiali e le arti uno dei suoi imprescindibili fondamenti. *Laura Bevione*



John Cage, il grande innovatore

Drammaturgie sonore.

Teatri del secondo Novecento

a cura di Valentina Valentini, Roma, Bulzoni Editore, 2012, pagg. 456, euro 30

C'era una volta l'opera. E, in secondo ordine, l'operetta. Con tutti i suoi addentellati nel campo dell'intrattenimento popolare. Molto, da allora, è cambiato. L'insofferenza delle avanguardie verso il primato della drammaturgia verbale, le concessioni di John Cage al caso e il rumore, l'affermazione su vasta scala dell'elettronica e delle nuove tecnologie di produzione e riproduzione del suono hanno spostato in là il limite della sperimentazione. Di qui, la progressiva esautorazione del corpo fisico dell'attore, l'apertura all'inconscio e l'invisibile, grazie all'uso dei

microfoni, il lento predominio del significante nell'esercizio vocale, il rinnovato appello alle capacità immaginifico-cognitive dello spettatore, cui si torna ad attribuire un ruolo di primo piano. Il volume, curato da Valentina Valentini, docente di arti performative, elettroniche e digitali alla Sapienza di Roma, prova ad analizzare il fenomeno, ancora in parte inesplorato, con il concorso di artisti e cultori della materia. Si comincia con la musica. John Cage è il grande innovatore. A lui viene dedicata una lunga intervista, a cura di Michael Kirby e Richard Schechner. Pierre Boulez, Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen, Alvin Curran e Heiner Goebbels sono l'oggetto delle sessioni successive, spesso affidate alla viva voce dei protagonisti. Più interessante la seconda parte, dedicata ai casi tipici della scena contemporanea come Mariangela Gualtieri e Cesare Ronconi, il Danio Manfredini di *Caino*, Chiara Guidi, Riccardo Caporossi e Roberto Latini. Chiudono il volume otto saggi sulla fisiologia del lamento nelle *Troiane* di Euripide, la metrica nel teatro del primo Novecento, la scienza della creazione vocale, l'anatomia del corpo sonoro, la voce atopica e l'analisi della *Tragedia Endogonia* della Societas Raffaello Sanzio, *Il castello del duca Barbablù* di Béla Balász e i video di Bill Viola. **Roberto Rizzente**



La luce delle Albe

Laura Mariani
Ermanna Montanari
(Fare-disfare-rifare nel Teatro delle Albe)
Corazzano, Titivillus, 2012, pagg. 356, euro 23



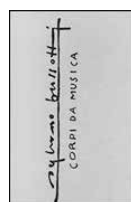
Come Orlando di Virginia Woolf, così la Montanari ha attraversato i confini, i sessi e i secoli. Almeno secondo Laura Mariani, professoressa di Teatro moderno e contemporaneo e di Storia dell'Attore all'Università di Bologna. Che ne tratteggia un ritratto appassionato, in bilico fra amicizia e meticolosità scientifica. Quasi agiografico nel taglio, il libro ha il merito di raccogliere in un unico volume dati, riflessioni e testimonianze su una figura fondamentale del teatro italiano nel passaggio fra i due secoli. Attraverso un vasto sguardo esterno che, senza pesantezze accademiche, prende in esame un percorso artistico iniziato a fine Anni Settanta e tuttora nel pieno della propria maturità creativa/interpretativa. Con quel punto d'arrivo (e di partenza) che è stato forse la direzione di Santarcangelo 41, affrontata senza spettacoli propri in scena e già con tre Ubu alle spalle. Storia (ovviamente) impossibile da scindere da quella delle Albe di Ravenna. E dal binomio artistico nato con Marco Martinelli, compagno da sempre. Insieme artefici di una sorta di processo alchemico di creazione, spinto dal continuo confronto a due,

rispetto a una suddivisione gerarchica del lavoro. Insomma, dialogo piuttosto che ruoli, a superar confini e predisposizioni. Diviso in due parti, la prima è il racconto di un viaggio di formazione, dall'adolescenza al successo. Dal 1977 anno di lotte, alle fughe d'amore e all'incontro con Martinelli, Luigi Dadina, Marcella Nonni. Passione che nasce su banchi liceali per poi trovare i propri percorsi di crescita e di sfogo. Arrivano i ruoli spartiacque: la Maria di *Woyzeck*, Raffè in *Confine*, Rosvita e la Beatrice di *Cenci*. Nel 1983 la nascita delle Albe, mentre in estate ancora si faceva i bagnini per tirar su due soldi (o le marchette alla Festa dell'Unità, sotto falso nome). E poi il concetto martinelliano di pedagogia come forma d'arte, Jarry, le esperienze africane, l'importanza seminale della voce. Insomma, la Montanari d'oggi. Le Albe d'oggi. Con una seconda parte a concentrarsi sulle riflessioni legate a Campiano (luogo d'origine), le figure di riferimento, le pagine dei diari, le testimonianze in prima persona. «Ermanna è luminosa», scrive l'attrice Maria Luisa Abate. E pare splendida sintesi. **Diego Vincenti**

Ritratto (e autoritratto) di Sylvano Bussotti

Corpi da musica, vita e teatro di Sylvano Bussotti
a cura di Luca Scarlini, Firenze, Maschietto editore, 2012, pagg. 197, euro 25

«Piove fitto. Cordoni di carabinieri e polizia. Stasera il Papa va alla Scala. E siccome, malgrado la pioggia, siamo a calendimaggio, metto abito bianco, scarpette bianche, mi vesto di bianco dalla testa ai piedi, infilo al dito un enorme anello, esco dal taxi, per l'inevitabile percorso da fare a piedi e apro un ombrellone bianco. Ad essere vestiti di bianco, quella sera alla Scala, solo noi due, io e Lui»: così Bussotti su *Alter Alter*, testata linusiana, del gennaio 1984, un ricordo significativo, una folgorante autopresentazione contenuta nel biblico volume ben curato da Scarlini. Questa non è una novità editoriale, ma un *must have*. Trovate un ritratto (e un autoritratto) del fiorentino Sylvano Bussotti, classe 1931. E che classe! «Eros è il dio a cui da sempre soprattutto sacrifica la musa di Bussotti» scrive nella sua brillante introduzione Luca Scarlini, curatore di una mostra del 2010 al Museo Marino Marini che, grazie a questo *scarpbook* potete visitare a vostro piacimento. E che piacere! Tenendo in sottofondo la partitura bussottiana del *Lorenzaccio* del sessantotto o i suoni gaiogementi della *Passione secondo Sade* di tre anni prima, incontrerete il Gotha dei migliori anni culturali del Novecento, da Carmelo Bene («Sylvano aveva sei anni più di me, era un compositore molto dotato») a Roland Barthes («un manoscritto di Sylvano Bussotti è già un'opera totale»), da Arbasino che ce lo fece



conoscere nel fondamentale *Grazie per le magnifiche rose* (Feltrinelli, 1965) a Mario Bortolotto («Bussotti pecora nera di conservatorio e premiato da giurie molto ufficiali e autorevoli») fino a Ivanka Stojanova («l'opera aperta di Bussotti evoca la nozione di lingua di cristallo»). A pagina sessanta, resterete incantati dal disegno intitolato «Antico meriggio veneto alla foce col piccolo Luigino e la bottiglia», *story board* di un intero film. E che pièce! Gran pittore, grande narratore il Nostro. E che attore! Tornate alle prime pagine a guardare il foto-ritratto che gli ha fatto l'amico Roberto Masotti, con Silvia Lelli epocale ladro d'anime dei musicisti, dove il busto brechtiano di Bussotti poggia sul tavolino che nell'opera masottiana corrisponde al lettino freudiano, mentre Bob Wilson giace addormentato ai suoi invisibili piedi. Continuando golosamente a sfogliare, v'imbatterete nello «Studio del ragazzo di Urbino» che vi rimanderà per vie misteriose al bel romanzo di Malamud *La vergine di Urbino*, tradotto da Ida Omboni, altra grande fiorentina, nel 1973. «Trois pièces de valse pour piano a la recherche du bal perdu» del '57 pare richiamare il leggendario Ballo Bestegui a Venezia. E chi più ne ha... nella memoria... più ne trova. Fino al kleeniano «Coppia di omosessuali anziani e litigiosi che hanno appena potuto adottare un bimbetto» del 1995, personaggi in attesa di un autore che li sappia portare in scena. Musiche di scena di Sylvano Bussotti, naturalmente! **Fabrizio Sebastian Caleffi**

Una detective story barocca

Andrea Ballarini
Il male degli ardenti
Bracciano (Rm), Del Vecchio, pagg. 445, 2012, euro 16

Un romanzo, anzi un tardo *feuilleton* che ci ricorda Dumas e Sue o forse più il Gautier di *Capitan Fracassa*, che può essere «divorato» in momenti di ozio anche dagli appassionati di teatro. Al centro l'immaginaria figura di un tal Giacomo Crivelli, quarantenne commediante del Théâtre Italien di Parigi che, trovatosi improvvisamente senza lavoro quando un decreto reale ordina la sospensione degli spettacoli della sua compagnia (siamo alla fine del diciassettesimo secolo: Luigi XIV è nelle grinfie di Madame de Maintenon), decide di scrivere la sua autobiografia. L'autore, dando vita a uno straordinario caleidoscopio di eventi e di personaggi, mette in moto una turbolenta macchina romanzesca che si presenta come una vera e propria *detective story* barocca (cosa peraltro già avvenuta in una sua precedente opera altrettanto pantagruelica: *Il trionfo dell'asino*) in cui la teatralità e l'ironia della vita e della narrazione si incastrano in un meccanismo perfetto. La scrittura è sapiente, da erudito e la lingua a volte sfiora nell'iperbolico. **Domenico Rigotti**



SCAFFALE

«BENEDETTE FOTO!» CARMELO BENE VISTO DA CLAUDIO ABATE

a cura di Daniela Lancioni
con Francesca Rachele Oppedisano
Milano, Skira, 2012, pagg. 128, euro 30

Il catalogo della mostra, tenutasi al Palazzo delle Esposizioni di Roma, intitolata con la frase scritta da Carmelo Bene nell'autobiografia, ricorda lo spettacolo *Cristo 63* per il quale venne accusato di oltraggio e scagionato grazie alle fotografie di Claudio Abate. Nel decimo anniversario della scomparsa di Bene le immagini incisive dei suoi storici spettacoli rivivono grazie anche alle foto di Abate, suo fotografo di scena.

Paola Bertolone MONI BLUES. IL TEATRO DI MONI OVADIA

Roma, Universitalia, 2012, pagg. 296, euro 17

Curato dalla ricercatrice universitaria Bertolone, *Moni Blues* ripercorre l'attività di Moni Ovadia nei vari ambiti dalla musica come interprete e produttore, alla scrittura saggistica (numerossime le sue pubblicazioni), dalla radio a interpretazioni cinematografiche, dal giornalismo allo spettacolo, attraverso materiali anche inediti come copioni, disposizioni di scena, recensioni, interviste con molti dei suoi collaboratori fra cui Daniele Abbado, Roberto Andò, Mara Cantoni. Integrano il volume, fotografie (tra cui quelle di Maurizio Buscarino), una raccolta di interventi di Moni Ovadia sul teatro, estrapolati da articoli di quotidiani, dichiarazioni, programmi di sala.

LA NOIA INCARNITA. IL TEATRO INVOLONTARIO DI FLAVIA MASTRELLA E ANTONIO REZZA

a cura di Rossella Bonito Oliva
Firenze, Barbes, 2012, pagg. 278, euro 25

Flavia Mastrella e Antonio Rezza lavorano insieme da un ventennio nella produzione di *performance* teatrali, film a corto e lungo respiro, trasmissioni televisive. Nel libro ognuno di loro racconta la propria storia, così che la narrazione si separi in due voci:

Flavia costruisce uno spazio/arte finalizzato ad accogliere in modo originale l'attore Antonio. Nel volume 150 immagini, riunite dalla Mastrella, raccontano il loro teatro.

Maricla Boggio VITA DI REGINA. REGINA BIANCHI SI RACCONTA

Roma, RaiEri, 2013, pagg. 230, euro 9,90

La storia di un'attrice che ha attraversato diverse epoche del teatro, partendo dalle compagnie degli "scavalcamontagne" e arrivando a un teatro moderno, in cui spiccano autori come Pirandello, Brecht, Handke, Kohout, dopo la lezione di Viviani, quando l'attrice era ancora giovane e l'intenso sodalizio con Eduardo, di cui è stata interprete nei ruoli di maggior spicco con una indimenticabile *Filumena Marturano*. Le sue madri-personaggio attingono infatti direttamente al suo essere madre nella vita, quella esperienza per la quale ha sacrificato la sua carriera.

IL TEATRO STABILE DEL VENETO 1992-2012. VENT'ANNI DI PRODUZIONI

a cura di Laura Barbiani
Venezia, Marsilio, 2013, pagg. 144, euro 20

Il Teatro Stabile del Veneto è stato costituito nel 1992 in occasione del centenario della morte di Carlo Goldoni, per volontà della Regione Veneto e dei Comuni di Padova e Venezia ai quali, nel 2003, si è aggiunta la Provincia di Padova. Da allora sono stati prodotti settantacinque spettacoli con oltre 5000 messe in scena nelle cornici del Teatro Verdi di Padova e del Teatro Goldoni di Venezia. Non un libro celebrativo ma un'apertura ai giovani veneti appassionati di arte che, in scena o in sala, contribuiranno a realizzare il teatro dei prossimi vent'anni.

Marina Pellanda CINEMA E TEATRO. INFLUSSI E CONTAMINAZIONI TRA RIBALTA E PELLICOLA

Roma, Carocci, 2012, pagg. 110, euro 12

Il libro affronta il tema dei rapporti fra il cinema e il teatro. Lontano dal

voler verificare se lo schermo possa considerarsi una estensione della scena o viceversa, il testo analizza alcuni momenti, alcuni esempi in cui il cinema e il teatro sembrano rincorrersi, risultando il legame tra le due arti più che una contrapposizione una proficua collaborazione. Si articola in quattro capitoli: il primo traccia un breve percorso dei rapporti intercorsi tra lo schermo e la scena dal punto di vista storico e critico; il secondo, soffermandosi sulla nascita della tragedia greca e l'avvento della figura di William Shakespeare, sottolinea come questi due momenti possano essere la trama per leggere e analizzare i destini paralleli del cinema e del teatro; infine gli ultimi due capitoli analizzano l'arte dell'attore e il teatro filmato.

Rossella Mazzaglia DANZA E SPAZIO. LE METAMORFOSI DELL'ESPERIENZA ARTISTICA CONTEMPORANEA

Modena, Mucchi Editore, 2012, pagg. 159, euro 12

Con un *excursus* che attraversa la danza postmoderna americana, il teatro-danza tedesco, la non danza europea, la danza urbana e la danza d'autore, particolarmente italiana, il volume presenta una riflessione nuova dell'interazione tra danza e spazio, illustrandone i nodi concettuali e le principali tipologie nel confronto con gli sviluppi storici, sociali ed estetici del secondo Novecento.

Roberto Trovato IL GESTO SULLA PAROLA. TEATRO E DRAMMATURGIA DALLA GRECIA CLASSICA AL CINQUECENTO. TESTI, SPAZI, INTERPRETI E PUBBLICO

Genova, Termanini, 2012, pagg. 328, euro 26

Nel percorso delineato dall'autore vengono analizzate varie componenti dello spettacolo: testi, poetiche, interpreti, spazi, contesti storici e sociologici, utili per chi voglia accostarsi alla drammaturgia e allo spettacolo teatrale per accertarne l'entità e valutarne il reale peso nel mondo della cultura e dell'arte.

William Shakespeare DOPPIA FALSITÀ. NELL'ADATTAMENTO DI LEWIS THEOBALD

a cura di Brean Hammond
Milano, Rizzoli, 2012, pagg. 512, euro 16

Nel dicembre 1727 viene rappresentato per la prima volta *Doppia falsità*, attribuito a William Shakespeare. È l'inizio di un mistero letterario, durato quasi trecento anni, sulla paternità dell'opera: si tratta di un falso dell'impresario Lewis Theobald o è l'indizio di un caso molto più complicato, che ha a che fare con il *Don Chisciotte* e con l'incendio del Globe Theatre del 1599? La trama stessa è basata su un doppio inganno che coinvolge due coppie di amanti: tradimenti, colpi di scena e rivelazioni investono i protagonisti del fascino che sempre suscita l'ambiguità di vero e falso. Per la prima volta Brean Hammond, attraverso un decennale lavoro filologico, svela il mistero sulla paternità dell'opera, con un'edizione accolta nella collana "Arden Shakespeare" e ora disponibile in Italia.

Noël Coward IL VIAGGIO DELLA REGINA

Roma, Elliot, 2013, pagg. 317, euro 15,50

Per la prima volta in Italia viene pubblicato l'unico romanzo scritto da Noël Coward (le sue commedie edite da Einaudi negli anni '70, oggi sono introvabili): *Il viaggio della regina*, tradotto da Dacia Menicanti. La storia è incentrata su una vacanza a sorpresa di sua maestà la regina Elisabetta II e consorte nell'isola di Samolo, una colonia britannica del Pacifico che raccoglie il meglio della Upper Middle Class del Regno. La notizia, per nulla ufficiale, della visita della Sovrana, mette in fibrillazione l'intera comunità che litiga incessantemente offrendo un divertente spettacolo agli abitanti dell'isola.

Stefano Massini QUATTRO STORIE. BALKAN BURGER, CREDO IN UN SOLO DIO, PROCESSO A DIO, LA FINE DI SHAVUOTH

Corazzano, Titivillus, 2013, pagg. 296, euro 16

Quattro storie per il teatro ideate da Stefano Massini: due monologhi e due opere fra le più rappresentate in Italia

Carmelo Bene in *Salomè*
(foto: Claudio Abate)

negli ultimi anni. *Balkan Burger* racconta la surreale vicenda di Razna, costretta dagli eventi della follia umana a traghettare nel corso della vita da una religione all'altra, in quella tragica terra chiamata Jugoslavia. *Credoinunsolodio* porta nel dilaniato Medio Oriente ebraico-palestinese. *Processo a Dio*, portato al successo da Ottavia Piccolo, è la cronaca dello spietato Tribunale allestito in un magazzino da cinque ebrei sopravvissuti al Lager, per investigare le colpe del silenzio divino davanti al sommo male. *La fine di Shavuoth* è ambientato agli albori del Novecento, in un fumoso caffè di Praga, per assistere all'incontro fra un giovane Kafka e l'attore yiddish Itzach Löwy. Con scritti di Mario Brandolin, Gioele Dix, Andrea Nanni, Moni Ovadia, Gianandrea Piccioli, Ottavia Piccolo.

Vittorio Franceschi
TRE BALLATE DA CANTARE UBRIACHI
E ALTRE CANZONI

Bologna, Pendagrone, 2013, pagg. 96, euro 14

I versi di questa raccolta sono stati scritti tra l'agosto 2011 e il luglio 2012, a parte due canzoni dedicate alla madre e alla zia, scritte negli anni Settanta. Un diario lungo un anno in cui si ha spesso la percezione della concretezza di ciò che viene raccontato. Appare sensato dunque collocare il lavoro di Franceschi, come fa Claudio Beghelli nell'introduzione, nella direzione di una "poetica delle cose" che lo avvicina a Pascoli e a Montale dove gli oggetti sono utilizzati come equivalenti delle emozioni.

Paolo Puppa
CRONACHE VENETE

Corazzano, Titivillus, 2012, pagg. 128, euro 11

Si leggono soliloqui di personaggi ripresi da Puppa dalle biblioteche classiche, tra epica e teatro, e inseriti nel quotidiano d'oggi, nella crisi economica e morale della piccola o grande borghesia del Nord-Est italiano. Ecco così Menippo e il volo di Icaro, l'Abraamo/Saturno desideroso di sbarazzarsi del figlio, tutti ridotti a creature ossessionate da ricordi sinistri e alterate dagli psicofarmaci; Caco che invece di lottare con Ercole assale i ricchi che escono dai ristoranti di

montagna; la Salomè a Pordenone annoiata e innamorata per capriccio di un talebano; il giovane Onan incapace di crescere; Fedra trasferita nella Brianza di industriali corrotti; Filemone che dialoga colla sua Bauci nel cimitero di Cortina, e così via.

Cristian Ceresoli
LA MERDA

Londra, Oberon, 2012, pagg. 31+ 30, 9,99 sterline

Uno spettacolo che in pochi mesi è diventato un cult, un rabbioso urlo di denuncia del degrado morale in cui è precipitata la nostra società, oppressa da un consumismo che tramuta in merce anche i sentimenti e i pensieri. Un successo ottenuto all'estero prima ancora che in Italia: non è dunque un caso che il monologo più citato e discusso del momento sia stato pubblicato da una casa editrice indipendente londinese. In edizione bilingue – la versione inglese è stata curata dallo stesso autore – il testo mette in luce la prosa implacabile eppure altamente poetica dell'autore. Una «tragedia in tre tempi e un controttempo» in cui si specchia l'inesorabile declino del nostro mondo.

ON PRESENCE

a cura di Enrico Pitozzi
Bologna, Culture Teatrali, I Quaderni del Battello Ebbro, 2012, pagg. 298, euro 26

14 originali Studi sul tema della *Presenza* a teatro che Enrico Pitozzi ha ideato, promosso e ordinato in questo importante fascicolo di "Culture teatrali" (la rivista fondata e diretta da Marco De Marinis) avvalendosi dei preziosi contributi che storici del teatro, saggi e ricercatori, italiani e stranieri, hanno voluto scrivere sull'argomento per questa speciale occasione di riflessione su uno dei punti di snodo della scena contemporanea. Fra i temi affrontati: la questione della *presenza* in assenza del corpo dell'attore; *il danzatore senza corpo*; la qualità; le varie forme della presenza, ma anche gli *effetti di presenza* come nuova modalità di *illusione teatrale*; il ruolo fondamentale dello spettatore non semplice testimone dell'evento. Problemi fondamentali, spesso fondanti, che trovano ampi e documentati riscontri nel libro.



Egidia Bruno, Marie Belotti
W L'ITALIA.IT... NOI NON SAPEVAMO

Soveria Mannelli (Cz), Rubbettino, 2012, pagg. 72, euro 8

Dai dati del 2010 dell'Unione delle Camere di Commercio risulta che il Sud Italia, ancora oggi, ha il 31% di infrastrutture in meno del Nord. Con l'occasione dei 150 anni dell'Unità d'Italia e a prescindere da questa ricorrenza, *W l'Italia.it... Noi non sapevamo*, vincitore del Premio Internazionale "Teatro dell'inclusione Teresa Pomodoro", vuole affrontare l'argomento con una maggiore consapevolezza, facendo luce su errori e responsabilità che ci hanno condotto alla situazione attuale. I problemi del Sud altro non sono che, in forma accentuata, i problemi dell'Italia tutta. Prefazione di Antonio Calbi.

Mariangela Gualtieri
SERMONE AI CUCCIOLI
DELLA MIA SPECIE

a cura di Carolina Talon Sampietri
Teatro Valdoca Editore, 2012, cd audio + libro, pagg. 36, euro 12

Il primo Cd audio di Mariangela Gualtieri in una nuova veste grafica, con traduzione in inglese, francese e spagnolo. Nel *Sermone ai cuccioli della mia specie* l'autrice ritorna ai suoi sette anni, in quel tempo in cui si guarda il mondo adulto con inspiegabile saggezza, con affetto e distacco, con desiderio di portare soccorso ai "grandi". Il *Sermone* invoca un'infanzia, capace di mantenere la propria vitalità e selvatichezza, non addomesticata, non piegata all'imperativo del consumo e dell'aggio, non ingabbiata nella nevrosi dell'apparire, capace piuttosto di somiglianza coi cuccioli degli altri animali,

dei quali conosce lo splendore misterioso. Mariangela Gualtieri incide su cd i propri versi a cominciare dal *Sermone*, per proseguire in futuro con le altre raccolte. Il testo, che ha il tono riflessivo dei sermoni, è in apparenza rivolto ai bambini, ma è dedicato in realtà a tutti coloro che ricordano la propria infanzia con tenerezza.

IL GRANDE TEATRO
DI MARIANGELA MELATO

a cura di Maurizio Porro
Milano, Rcs, 2013, euro 10,80

Un omaggio del *Corriere della sera* a una delle più grandi attrici italiane: artista unica che ha portato in scena ruoli sempre diversi e complessi con passione e bravura. La prima uscita è la versione televisiva di *Filumena Marturano*, trasmessa da RaiUno con Massimo Ranieri. Nella collana di 10 dvd figurano tra gli altri le celebri interpretazioni di *Chi ha paura di Virginia Woolf*, *Fedra*, *Medea*, *Orlando Furioso*.

Maura Del Serra, Franca Nuti
VOCE DI VOCI. FRANCA NUTI
LEGGI MAURA DEL SERRA

Petite Plaisance Editrice, Pistoia, 2012, pagg. 40, euro 12

Franca Nuti all'inizio del 2012 ha letto 30 poesie di Maura Del Serra, ora l'autrice, con il consenso dell'attrice, offre all'attenzione di tutti coloro che amano la poesia questa *plaque* con allegato cd, realizzato grazie alla collaborazione artistica di Michele Marini (autore ed esecutore delle musiche), dell'attore Marco Brinzi, del pittore Gerardo Paoletti (curatore della grafica) e di Moreno Fabbrì.

Finanziamenti pubblici: un sistema da rottamare?

di Maddalena Giovannelli



Finanziamenti ridotti all'osso, economie non sostenibili, Fus ulteriormente sforbiciato: il teatro cerca una strategia di uscita. E proprio di criticità e di possibili ripari si è parlato in occasione della nona edizione de "Le Buone Pratiche del Teatro", a cura di **Mimma Gallina** e **Oliviero Ponte di Pino**: la giornata – intitolata quest'anno "Del Buon Governo del Teatro" – si è svolta a Firenze il 9 Febbraio scorso e ha raccolto intorno a un tavolo registi, attori, economisti e operatori a ragionare sulla crisi. Molti i fili conduttori e le linee tematiche che hanno attraversato il denso programma (oltre trenta gli intervenuti); ma è la questione delle selezioni, dei bandi e dell'accesso ai finanziamenti a imporsi con particolare urgenza, ben oltre il *panel* destinato all'argomento. Paolo Rossi avrà buon gioco a scherzare, a fine giornata: «non prendo sovvenzioni dal '92. Ma dopo oggi mi è venuta voglia di chiederne ancora...».

La torta diviene più piccola e ci si domanda con quali criteri vada divisa: i parametri utilizzati fin ora sono ancora validi per un mondo teatrale in profondo cambiamento? E i valutatori stessi come vengono

selezionati? Quali devono essere gli obiettivi di un bando di finanziamento rivolto al teatro?

Non pochi relatori decidono di rispondere condividendo un'esperienza personale, a dimostrare come i meccanismi siano non di rado inquinati in partenza: l'avvocato **Francesca Vitale** parla di ricorsi legali impossibili presso la Regione Sicilia, mentre **Elio De Capitani** conquista la platea raccontando alcuni mefistofelici trucchi per smascherare la disattenzione del Ministero (il più applaudito: un'offerta di un viaggio a Cuba inserita a metà della domanda di finanziamento, mai commentata o riscossa). Due i nodi che emergono più di frequente: la necessità di scegliere esperti attendibili come selezionatori e l'opportunità di calibrare con attenzione le richieste dei bandi (non di rado vere e proprie pre-selezioni). Su questo punto interviene **Alessandro Hinna** (Master in Economia della Cultura, Università di Tor Vergata) mettendo in luce come troppo spesso s'insista sui risultati attesi in termini esclusivamente numerici e si richieda al soggetto qualità e affidabilità. Il risultato – spiega Hinna – è che si finanziano progetti già noti e già ampiamente sviluppati: la

possibilità di un ricambio generazionale è così persa in partenza.

Torna allora con insistenza, quasi un vero e proprio *leitmotiv* della discussione, l'eterna dialettica tra vecchio e nuovo, tra forze giovani senza risorse e istituzioni di lunga esperienza ma non sempre foriere di rinnovamento: il dibattito – viene da pensare – è così urgente e trasversale in Italia, da attraversare politica e teatro. C'è chi (come **Marco Cacciola**) sottolinea che una generazione di giovani professionisti bussa ormai alle porte e chiede di essere presa in considerazione, c'è chi invece (come **Mimma Gallina**) si domanda in quale misura sia possibile – a fronte di risorse sempre più ridotte – permettere a nuove realtà di accedere ai finanziamenti senza smantellare le istituzioni esistenti.

Interviene in maniera decisa su questo punto **Salvatore Nastasi** (Mibac): il sistema di finanziamenti basato sulla storicità – afferma il Direttore Generale per lo Spettacolo dal vivo – non è più attuabile e bisogna ammetterne il fallimento. Non è priva di autocritica la sua analisi delle politiche scelte dal Ministero negli ultimi anni: «si è creduto erroneamente che rendere più stretti i criteri di accesso al finanziamento avrebbe salvato il sistema, e invece l'ha rovinato. Se si fossero abbassati i criteri, si sarebbe ricevuto un maggior ricambio». Non è questo l'unico ingrediente della ricetta suggerita da Nastasi: occorre anche mettere in discussione il ruolo degli Stabili, rinnovare direttori fermi sulla sedia da troppi anni, rimuovere il vincolo di esclusività che lega il direttore al proprio Stabile e che lo porta a presentare *in domo sua* le proprie regie.

Ma nuove regole potranno condurre a un reale cambiamento a fronte di un nuovo taglio di 20 milioni sul finanziamento pubblico allo spettacolo? Se nel *panel* dedicato all'economia della cultura si discute – su precisa sollecitazione del coordinatore **Giulio Stumppo** – sulla necessità di ripensare il rapporto pubblico/privato e si invita a trovare nuove sinergie in questo senso, il teatro sembra trovare strade e forze impensate: tra le buone pratiche vengono presentate nuove e più sostenibili strategie di produzione e di distribuzione, neonate case editrici web, sportelli di consulenza per teatranti, database per lo spettacolo. E non è l'unica nota rassicurante: si avverte – tra registi, direttori di festival e di circuiti – un crescente desiderio di parlare a fondo del pubblico e delle sue esigenze. Rapporto con il territorio, ampliamento della comunità che fa riferimento al teatro, processi di formazione ad ampio raggio: ecco le parole d'ordine emerse da molti degli interventi della giornata fiorentina. Obiettivi necessari che – a prescindere dalle direttive ministeriali del governo entrante – diventano ora per le realtà teatrali una precisa responsabilità politica. ★

Teatri di cintura, si parte

Sono stati resi noti i vincitori del bando di assegnazione dei Teatri di cintura di Roma, le sale inserite nel sistema della Casa dei Teatri e della Nuova Drammaturgia. Alessandro Benvenuti e Veronica Cruciani sono, rispettivamente, i nuovi direttori del Teatro di Tor Bella Monaca e del Teatro Biblioteca del Quarticciolo. Spetta al terzo soggetto, Emanuela Giordano, direttore del Comitato d'indirizzo della Casa dei Teatri, il coordinamento di alcuni eventi speciali. In attesa di conoscere la destinazione delle ex-Scuderie Villino Corsini, il Teatro di Villa Torlonia, il Teatro del Lido e il Silvano Toti Globe Theatre, la nomina dei neodirettori proverà a stemperare le polemiche degli ultimi mesi, derivate dagli eccessi formali e burocratici del bando voluto dall'assessore Dino Gasperini, i tempi risicati per la presentazione dei progetti e la difficile reperibilità delle informazioni necessarie.

Info: www.teatrotorbellamonaca.it,
www.teatrobibliotecaquarticciolo.it

Nuove residenze teatrali in Calabria

Il terzo bando varato dalla Regione ha avuto come risultato il finanziamento del progetto di Scena Verticale (che sarà realizzato presso il teatro Morelli di Cosenza, dove già nel 2012 il gruppo di Saverio La Ruina e Dario De Luca aveva proposto il "Progetto More") e dell'associazione "Dracma" a Polistena, in provincia di Reggio Calabria, nonché dell'associazione "Il Vaporetto Allegro" (Teatro Politeama di Catanzaro), progetto «ammesso con riserva di verificare i requisiti contributivi autocertificati». In totale la Regione, dal 2011, ha finanziato 11 residenze, per un importo complessivo di quasi 2,5 milioni di euro: oltre a quelle citate, sono state realizzate a San Fili, Rende, Cassano (Cs), Reggio Calabria, Lamezia Terme, Soverato, Badolato (Cz), e Cotronei (Kr).

Info: www.regione.calabria.it

La Scala contro il Corriere

Tra *Corriere della Sera* e Teatro alla Scala si è consumata una spiacevole polemica, che ha per protagonista il critico musicale del quotidiano Paolo Isotta, cui sarebbe stato negato l'accredito stampa per assistere alla prima rappresentazione del *Nabucco*. Sembra che la scaramuccia abbia radici nella decisione, particolarmente invisa al *Corriere*, di aprire la stagione 2012/2013 con un'opera di Wagner e non di Verdi, entrambi celebrati per anniversari ricorrenti durante l'anno. Ma sono soprattutto le critiche al vetriolo di Isotta (accanitosi in particolare contro

il direttore d'orchestra Daniel Harding) a non piacere al sovrintendente Lissner, mentre in un corsivo dello scorso 2 febbraio il direttore del quotidiano Ferruccio De Bortoli difendeva la libertà di opinione del suo critico.

Info: www.teatroallascala.org, www.corriere.it

Sigillo agli 80 anni di Ronconi

Il giorno della festa della donna Luca Ronconi ha compiuto ottant'anni. Per celebrare l'evento, il Sindaco Pisapia e l'Assessore Boeri hanno consegnato al maestro il "Sigillo della Città di Milano". Ma tante sono le iniziative che a marzo hanno celebrato il regista, dagli incontri al Piccolo Teatro alla maratona video trasmessa su Rai Storia da Rai Educational. Momento *clou*, la presentazione dell'archivio *on line* sul regista e la sua opera, promosso dal Centro Teatrale Santacristina e www.ateatro.it con il sostegno del Mibac all'interno del progetto "Teatro. Per costruire una memoria del futuro", a cura dell'associazione culturale Ateatro in collaborazione con Fondazione Cariplo.

Info: www.lucaronconi.it

Polemiche per il nuovo statuto Siae

Non sono mancate le polemiche per il nuovo statuto Siae, approvato a novembre dall'allora Presidente del Consiglio, che concede nelle decisioni assembleari un voto aggiuntivo per ogni euro maturato in diritti d'autore dal singolo iscritto. Come dire: chi è più ricco o percepisce le somme maggiori in diritti d'autore, può decidere le sorti della società. Un duro colpo per chi credeva che il nuovo statuto avrebbe dato vitalità e giustizia a un'istituzione da molti ritenuta obsoleta. Nel frattempo, dal Tar del Lazio si aspetta la risposta al tempestivo ricorso fatto da alcune associazioni, autori ed editori.

Info: www.siae.it

Nuove convenzioni per i teatri milanesi

Il sistema delle convenzioni con i teatri della città, fiore all'occhiello dell'amministrazione milanese, si è rinnovato. Innanzitutto cambia la durata della convenzione, non più triennale, ma quadriennale (2012-2015). Inoltre le realtà teatrali milanesi vengono distinte in nuove tipologie ed entrano a farne parte anche i festival (dal 2013). L'entità del contributo complessivo aumenta (da 1.787.520 euro a 1.905.000 euro), aumentano gli organismi finanziati (da 20 a 31, tra i nuovi ingressi La fabbrica di Olinda, Anima-

nera, Alma Rosé, Babygang, Aiep), mentre i contributi ai singoli organismi subiscono variazioni, in più o in meno, di varia consistenza. Fra le più rilevanti, il Crt (-30%), Atir e Cooperativa (+50%). Invariati Teatro dell'Elfo e Franco Parenti.

Info: www.comune.milano.it

Boccaccio e Machiavelli, doppio anniversario

Ricorrenze di peso, quelle del 2013. Per festeggiare i settecento anni dalla nascita del suo più illustre concittadino, Certaldo organizza per tutto l'anno, a cadenza mensile nei locali di Casa Boccaccio, letture tratte dal *Decameron* a cura dell'Oranona Teatro, oltre allo spettacolo storico itinerante dell'associazione culturale Elitropia, in programma il 14-15 settembre. E sempre in Toscana, Firenze ricorda il cinquecentenario della redazione del *Principe* di Machiavelli con una serie di letture e manifestazioni *ad hoc*.

Info: www.comune.certaldo.fi.it, www.comune.fi.it

Il Tanztheater di Pina Bausch al Sud

La compagnia di Pina Bausch a Bari e a Napoli. Quest'estate: dal 28 giugno al 1 luglio al Petruzzelli e dall'11 al 14 luglio al San Carlo. Nella tappa barese verrà allestito in prima per l'Italia *Sweet Mambo* (foto sotto). Il pubblico napoletano gusterà invece *La Sagra della Primavera* di Stravinsky e *Café Muller*. Il Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, diretto dai collaboratori storici Dominique Mercy e Robert Sturm, assistiti dallo scenografo Peter Pabst, manca da Bari dal 1990, anno in cui fu presentato *Palermo Palermo* al Teatro Petruzzelli, e da Napoli dal 2002.

Info: neumann@mclink.it, www.andresneumann.com



Arrivano i primi festival

Inizia ad aprile la primavera-estate dei festival italiani, una stagione che porterà gli appassionati su e giù per la penisola. Il tour parte da Roma, dove dal 21 al 30 aprile si svolgerà la settima edizione di **Teatri di Vetro** (www.teatridivetro.it). La rassegna, diretta da Roberta Nicolai, ha come titolo "Io non ho paura" e mescolerà teatro, danza, arti visive, musica e audio documentari per indagare le nuove modalità di scrittura ed esplorare la complessità del presente. Nelle ultime settimane di maggio, invece, gli appassionati si dovranno dividere fra Modena e Castrovillari. Dal 23 maggio al 1 giugno **Vie Festival** (www.viefestivalmodena.it) prova a esorcizzare i fantasmi del terremoto dello scorso anno con alcuni spettacoli a tema e un fitto palmarès di nomi, tra cui ricordiamo Alvis Hermanis con la prima nazionale di *Onegin.Commentaries* (foto sotto), Theodoros Terzopoulos, la messicana Mariana Villegas, Andrea Adriatico, la Compagnia Dammacco e Marco Martinelli. In Calabria, invece, **Primavera dei Teatri** (www.primaveradeiteatri.it), dopo la parentesi autunnale del 2012, ritorna alla sua tradizionale collocazione e animerà la cittadina del cosentino dal 28 maggio al 2 giugno. Tra gli ospiti, Mario Perrotta col debutto del progetto su Ligabue, Roberto Latini, Manuela Cherubini, Giancarlo Blouse, Gianfranco Berardi e Fibre Parallele. Sempre a Sud, torna dal 6 al 23 giugno il **Napoli Teatro Festival** (www.napoliteatrofestival.it) con alcuni nomi di sicuro richiamo come Joël Pommerat e Rafael Spregelburd, autore e regista di *Spam*, Andrej Konchalovskij e la sua *Bisbetica Domata*, Peter Sellars e Alfredo Arias. Dal Sud ci si dovrà poi spostare al Nord, a Torino, dove il 1 giugno prenderà il via la diciottesima edizione del festival delle **Colline torinesi** (www.festivaldellecolline.it), che proseguirà fino al 21 dello stesso mese, ospitando, fra gli altri, Cuocolo/Bosetti, Ricci/Forte, Anagoor, Rabih Mroué e molti altri.

Laura Bevione



Donazioni per l'Irc

Irc - Teatro dell'Argine di San Lazzaro, sostiene la cultura attraverso una serie di iniziative, come "Io sto con il teatro", "Vinci il teatro - il teatro a due lire": effettuando una donazione all'Irc, i commercianti potranno accumulare gettoni per riduzioni su corsi e spettacoli. "Regala il teatro": carnet di biglietti a prezzi ridotti. "Adotta una classe": con una donazione di euro 100 è possibile adottare una classe di scuola primaria regalando un corso formativo con saggio finale. "Teatro insieme": si mettono a disposizione gli spazi della compagnia per eventi culturali.

Info: www.itcteatro.it

La Scala pluripremiata

Stagione d'oro, la scorsa, per il Teatro alla Scala. Tre premi - due internazionali - relativi alla programmazione operistica e di balletto. Un paio a Londra: gli Awards della rivista inglese *Opera* (*Die Frau ohne Schatten* di Richard Strauss, regia di Claus Guth, e *Peter Grimes* di Benjamin Britten, regia di Richard Jones); uno in casa: il corpo di ballo diretto da Makhar Vaziev porta a casa per il secondo anno il premio *Danza e Danza* per il miglior spettacolo classico 2012: *Concerto Dsch*, coreografia di Alexei Ratmansky su musica di Šostakovic.

Info: www.teatroallascala.org

Il teatro su ordinazione

Il "Teatro alla Carta" è stato sperimentato a febbraio in un ristorante di Genova, su iniziativa di PubbliCare e in collaborazione con la scuola di recitazione LiguriAttori. L'idea è che i clienti del ristorante possano "ordinare" al proprio tavolo un dialogo o un monologo, recitati da attori professionisti, scegliendo da un menu di classici del cinema e del teatro. Il tutto a un modico prezzo. Ispirato al Theater am Tisch di Berlino, il progetto diverrà itinerante, in location sempre nuove.

Info: tel. 393.7003020, www.liguriattori.it

Sieni alla Biennale Danza

Sarà Virgilio Sieni il nuovo direttore della Biennale Danza. Lo ha deciso il cda della Fondazione, riunitosi a Venezia. Cinquantasei anni, il coreografo fiorentino subentra a Ismael Ivo e rimarrà in carica fino al 2015. "Abitare il mondo - trasmissioni e pratiche" è il titolo del progetto triennale da lui curato: nella prima tappa, dal 2 maggio al 30 giugno, protagonisti saranno i coreografi e danzatori under 35 selezionati per i percorsi di formazione della Biennale College Danza.

Info: www.labiennale.org

Una sala polivalente per il Carcere di Genova

Nella Casa Circondariale maschile di Marassi a Genova, i detenuti stanno costruendo un teatro. Grazie a un accordo tra pubblico e privato, istituzioni penitenziarie, Compagnia di San Paolo e Fondazione Carige, un «muro è stato abbattuto con l'ariete della cultura». Da un'idea dell'associazione Teatro Necessario che in carcere ha dato vita alla compagnia Gli Scatenati, al posto di un magazzino, sta nascendo il Teatro dell'Arca: edificio polivalente in legno pronto per fine 2013. Costo totale dell'operazione euro 200.000.

Info: www.teatronecessario.genova.org

Nuovo cda a Spoleto

In febbraio si è insediato il nuovo cda della Fondazione Festival Dei Due Mondi di Spoleto. Ridotto, come previsto dalla legge, da 7 a 5 membri, è compo-

sto dal sindaco di Spoleto, Daniele Benedetti, in qualità di Presidente, Carla Fendi, Andrea Margaritelli, Dario Pompili e Giovanni Antonini. Il direttore artistico, Giorgio Ferrara, dopo aver rivestito per cinque anni anche la carica di presidente, potrà concentrarsi solo sulla programmazione del festival, che si aprirà il 28 giugno.

Info: www.festivaldispoleto.com

Maschere da costruire

Nel mese di febbraio, in occasione del Carnevale, *Quotidiano Nazionale* ha lanciato "Il teatro delle maschere", rivolto ai più piccoli. In quattro volumi la collana ripercorre i caratteri e le storie delle più famose maschere italiane, da Meneghino a Pulcinella, da Colombina a Balanzone. Ogni libro, oltre al teatrino iniziale da costruire, contiene sette disegni di personaggi da colorare creati dagli alunni dell'accademia Pictor di Torino.

Info: qn.quotidiano.net

Daniele Rustioni al Petruzzelli di Bari

Daniele Rustioni, 29 anni, nuova stella milanese della direzione d'orchestra, già assistente di Sir Anthony Pappano alla Royal Opera House, è il nuovo direttore musicale del Teatro Petruzzelli di Bari. Per la giovane bacchetta è la prima volta da direttore musicale su un grande palcoscenico, dopo una carriera in molti teatri prestigiosi, tra cui il Mikhailovskij di San Pietroburgo, la Scala di Milano e la Royal Opera House di Londra.

Info: www.fondazionepetruzzelli.it

La storia della Kampush diventa opera

La stanza di Lena, opera in un atto unico, prende ispirazione dalla vicenda di Natasha Kampush, la ragazza austriaca segregata per otto anni. Sarà presentato in prima assoluta dall'Accademia Filarmonica romana al teatro Olimpico il 29 maggio. Composta da Daniele Carnini, su libretto di Renata M. Molinari, il progetto è sostenuto dal comitato Cento donne per il nostro tempo.

Info: www.teatoolimpico.it

Le medaglie di Paolini

Nella sala teatro del convitto Regina Elena si è svolta la cerimonia di assegnazione del premio Cultura della Pace-Città di Sansepolcro all'attore, autore e regista Marco Paolini. A Paolini sono state anche consegnate due medaglie: quella del Capo dello Stato, Giorgio Napolitano e quella del Millennario di Sansepolcro, consegnata dal sindaco Daniela Frullani.

Info: www.jolefilm.it

Chiude il Teatro del Giglio

Piano integrato di sviluppo urbano sostenibile (PIUSS), la causa; 210 giorni di chiusura e un cartello, «chiuso per lavori», appeso fuori dai cancelli del Teatro del Giglio di Lucca, l'effetto. La conferma arriva dal presidente del Teatro, Paolo Scacchiotti. I lavori verranno effettuati in due blocchi: da giugno fino a settembre e poi nel 2014. Intanto la direzione generale è ancora affidata a Maria Rita Favilla.

Info: www.teatrodelgiglio.it

I capolavori di Verdi con la Repubblica

Nel bicentenario della nascita, *la Repubblica* insieme con *L'Espresso*, propone Viva Verdi, l'opera integrale del maestro in dvd. Composto da 29 uscite settimanali, il venerdì, a euro 7,90 ognuna più il prezzo del quotidiano, il catalogo si completerà il 16 agosto con la registrazione del *Requiem*. Il progetto, che annovera nella quasi totalità produzioni italiane (tra le eccezioni, la *Giovanna d'Arco* diretta nel 1989 da Werner Herzog), è presentato da Alessandro Baricco.

Info: temi.repubblica.it/iniziativa-vi-verdi

Ricordando Mariangela Melato

Si moltiplicano in Italia le iniziative per ricordare Mariangela Melato, scomparsa lo scorso 11 gennaio. A inizio marzo si è dato il via, a Milano, a un festival con proiezioni dei suoi film e dei suoi spettacoli e una "serata omaggio" intitolata *Per Mariangela* presso la sala storica del Piccolo Teatro. Il *Corriere della Sera* ha programmato, a cura di Maurizio

Porro, la pubblicazione di 10 dvd con le più celebri interpretazioni disponibili su video. La serie di eventi si concluderà a fine luglio con l'intitolazione di un teatro o di una via e il 2 novembre con l'iscrizione del nome nel Famedio del Monumentale. A Genova, il Teatro Stabile propone, tra marzo e aprile, una rassegna video degli spettacoli da lei interpretati e le intitolerà la Scuola di recitazione. A Napoli, invece, verranno intitolate alla Melato "Le Maschere del teatro italiano", per volontà di Luca De Fusco e Maurizio Giammusso.

Info: www.mariangelamelato.co

Una nuova casa per il Balletto di Milano

L'associazione Balletto di Milano, fondata trent'anni fa da Renata Bestetti e Aldo Masella, ha finalmente un nuovo spazio: Il Teatro di Milano, una struttura di fine Settecento in via Fezzan. Un luogo, inaugurato il 21 gennaio scorso, da attivare come centro produttivo e solidale, nelle intenzioni della compagnia residente. Tra i progetti in cantiere, la creazione di una biblioteca della danza, la sede della rivista *tuttoDanza*, due festival internazionali, cineforum, eventi.

Info: www.teatrodimilano.it

Voci sul grande schermo

Un filmato di un'ora e mezza, a cura di Iris Manca e Paolo Bravi, documenta il lavoro del collettivo teatrale "Voci nel deserto", attivo (e attivista) dal 2009 grazie alla dedizione di un gruppo di attori romani. Un progetto di teatro civile dalle tavole dei palchi e dagli spazi sociali approdato al cinema. Primissima proiezione il 9 marzo scorso a Roma al Brancaleone. Sempre a marzo, al Teatro Vascello, la compagnia ha ottenuto il Premio Monteverde Pasolini per il Teatro.

Info: www.vocineldeserto.it

I colli uniti da Centorizzanti

Nasce la rete dei colli Asolani (Tv) "Centorizzanti". Realizzato grazie all'iniziativa dell'Associazione Culturale Echidna e la volontà politica di sei comuni firmatari del protocollo d'intesa (Asolo, Altivole, Castelvico, Cornuda,

Maser, Possagno), il progetto, portato avanti da dieci anni, ospita fino al 18 maggio protagonisti della scena come Babilonia Teatri, Marta Cuscunà, Giuliana Musso e Laura Curino.

Info: tel. 041.412500

Nasce il Teatro Abitato

È nato ad Avigliana (To) il progetto Teatro Abitato, grazie alla volontà dei gruppi teatrali torinesi Piccola Compagnia della Magnolia, Crab e Officine per la Scena. Negli spazi del teatro Eugenio Fassino le tre compagnie co-abiteranno la residenza comune. Tra le idee in cantiere un festival d'Europa in primavera, alta formazione per attori e un centro di drammaturgia contemporanea.

Info: www.teatroabitato.it

Lodi città in danza

Un festival nuovo di zecca in occasione della giornata mondiale Unesco della

danza. A Lodi, dal 26 aprile al 5 maggio, organizzato da Il Coordinamento Danza Uisp con il supporto del Comitato Territoriale di Lodi, Uisp Comitato Regionale Lombardia, Lega Danza Nazionale e la collaborazione dell'Assessorato alla Cultura del Comune, della Provincia e A.svi.com, prenderà vita il Primo Festival Lodi Città in Danza.

Info: www.lodicitta.it

Pronto l'Archivio Franco Zeffirelli

È ultimato il progetto per l'Archivio Franco Zeffirelli, che avrà sede a Firenze, nella Galleria Carnielo. Destinato a conservare scenografie, costumi, bozzetti e altri materiali accumulati dal regista nel corso della carriera, potrebbe essere inaugurato nel 2013, in cui ricorrono i 90 anni del maestro. Palazzo Carnielo potrebbe diventare, in associazione con il Teatro della Pergola, anche un centro per le arti dello spettacolo.

Info: www.francozeffirelli.it

I 150 anni di D'Annunzio

Nato a Pescara nel 1863, Gabriele D'Annunzio, a 150 anni dalla nascita, resta una figura complessa e controversa della cultura italiana, come scrittore, drammaturgo, critico e precursore di una nozione moderna della comunicazione pubblica e del *brand marketing*. Grazie al comitato per i festeggiamenti sorto in seno alla Fondazione del Vittoriale (tra i membri, Giorgio Albertazzi), il 2013 sarà un anno di celebrazioni dannunziane in numerosi luoghi (Pescara, Verona, Genova, la Versilia, Roma). Tratto da *L'amante guerriero* di Giordano Bruno Guerri, *Gabriele D'Annunzio. Tra amori e battaglie*, di e con Edoardo Sfilos Labini, con il suo originale mix di poesia e le arie di Wagner e Debussy, sarà in tournée per l'Italia, mentre al Vittoriale saranno programmati fino a ottobre convegni, mostre, eventi culturali e sportivi (segnaliamo "Giovanni Episcopo. Adattamento drammaturgico da Gabriele D'Annunzio" e "D'Annunzio artefice di teatro e cinema", 15-16 maggio a Genova). Un'edizione completa delle sue opere teatrali, *Tragedie, sogni e misteri*, a cura di Annamaria Andreoli con la collaborazione di Giorgio Zanetti, sarà poi pubblicata nei Meridiani Mondadori, cui seguirà un'edizione e-book delle prose, i romanzi e le poesie, in occasione del Salone del Libro torinese. Mostre itineranti, giornate di studio presso le città e le Università aderenti completeranno l'anno di celebrazioni. Info: www.vittoriale.it **Ilaria Angelone**





L'istruttoria: 30 anni a Teatro Due

Nel 1984 per la prima volta l'Ensemble Stabile di Teatro Due, diretta da Gigi Dall'Aglio, portava in scena *L'istruttoria* di Peter Weiss, a vent'anni dalla stesura del testo-inchiesta basato sui documenti del processo di Francoforte. Da allora, ogni anno, senza interruzione, la memoria della Shoah è stata perpetuata sul palcoscenico di Parma: l'inchiesta weissiana nella sconvolgente e intensa rilettura degli attori di Teatro Due è stata rappresentata oltre 450 volte, vista e partecipata da più di 150.000 persone, in Italia e all'estero. Gli stessi attori, da 30 anni, instancabilmente guidano il pubblico attraverso gli undici canti dell'inferno del lager, preceduti da un prologo pasoliniano sull'inumana aberrazione dell'universo concentrationario. In questi moduli, tra l'oratorio e il poema, si consuma il dibattito processuale e si confrontano le testimonianze strazianti di nove vittime anonime e diciotto carnefici. L'Ensemble di Teatro Due da 30 anni dà vita a un rito collettivo di vero teatro civile e di sentita rammemorazione, lontana dall'epicità, vicina alla percezione e all'emotività del pubblico, affinché l'orrore non si rinnovi e ciò che ci rimane d'umano non s'estingua. **Info: www.teatrodue.org Giulia Morelli**

Pubblico nuovo per il Verbano

Vincitore del bando Cariplo "Avvicinare nuovo pubblico alla cultura", il festival "Dei Confini", promosso da Teatro Periferico, una dalle residenze di Progetto Être, si terrà in estate con il sostegno della Provincia di Varese, la Comunità Montana Valli del Verbano e i comuni coinvolti. Tre le sezioni per declinare il tema "Teatro e Natura": il bosco e la montagna (Cassano Valcuvia, 28-30 giugno); giardino (Casalzuigno, 5-7 luglio) e lago (Porto Valtravaglia, 12-14 luglio).

Info: www.teatroperiferico.it

Biglietto di pane

Il duo comico "I formaggini guasti", formato da Mirko Gianformaggio e dalla moglie Patrizia, ha ideato "Un biglietto di pane". Per assistere allo spettacolo *Ci à piaciato*, recitato dai giovani attori della scuola, gli spettatori pagano con cibo non deperibile e beni di prima necessità per bambini, distribuiti poi alle famiglie bisognose. L'iniziativa, ispirata a quanto fatto a Salonicco la scorsa primavera, è resa possibile grazie ai comuni e l'associazionismo locale.

Info: iformagginiguasti.blogspot.it

Prove aperte al Valle Occupato

Al Teatro Valle Occupato si sono svolte in febbraio le prove aperte dello spettacolo *Romeo e Giulietta*, con la regia di Valerio Binasco. In attesa di mostrare il risultato al Teatro Eliseo, a fine marzo, la compagnia ha infatti deciso di condividere con gli spettatori una parte del suo percorso. Teatro Valle come sala prove? Sì ma non per tutti, solo per i progetti che l'assemblea ritiene che si possano trasformare in esperienze formative per il pubblico.

Info: www.teatrovalleoccupato.it

Bologna, La Soffitta compie 25 anni

Venticinque anni fa, sotto l'impulso di alcuni docenti illuminati, nacque a Bologna "La Soffitta", uno dei Centri teatrali più innovativi e importanti di ricerca applicata sul teatro della contemporaneità. Le realtà teatrali più significative, con particolare riguardo all'avanguardia regionale e nazionale, sono passate su quel palcoscenico. Fra i tanti altri, ricordiamo Leo de Berardinis, Luca Ronconi, il Teatro delle Albe, Emma Dante, Ascanio Celestini, Virgilio Sieni, La Raffaello Sanzio, Il teatro della Valdoca, la Com-

pagnia della Fortezza, Pippo Delbono, il Living Theatre di Judith Malina, Kazuo Ono, Pina Baush. Ampio e ragguardevole il programma della celebrazione del quarto di secolo che ha visto, tra gli altri, la presenza di Eugenio Barba e del suo divertente e commovente spettacolo *Ave Maria*, dedicato da Julia Varley all'attrice cilena Maria Canepa.

Il CeNDIC perde pezzi

Si sono dimessi a febbraio diciotto associati del Centro Nazionale di Drammaturgia Contemporanea (CeNDIC). Alle radici del gesto, il deficit di dialogo interno all'associazione, la partecipazione del CeNDIC al comitato di indirizzo della neonata "Casa dei teatri e della drammaturgia contemporanea" e, più in generale, il tradimento dello spirito ideale con cui, un anno fa, 170 autori fondarono il Centro.

Info: www.centrodrammaturgia.it

Scala, la Filarmonica in 200 fotografie

È stato presentato lo scorso febbraio il volume fotografico "Filarmonica della Scala" che raccoglie le immagini scattate da Silvia Lelli e Roberto Masotti. In oltre 200 fotografie la coppia racconta la storia della Filarmonica dal 25 gennaio 1982, data del primo concerto, al 30 ottobre 2012, data del ritorno di Claudio Abbado con Daniel Barenboim al pianoforte.

Un portale per la commedia

Nasce a opera della Società La Bilancia, presieduta da Stefano Marafante, il portale www.commedieitaliane.it, interamente dedicato alla commedia teatrale italiana contemporanea. Nell'intento, una piattaforma virtuale ove tutti gli operatori, autori, attori, compagnie, teatri, potranno collegarsi, inserire i propri dati e promuovere il proprio lavoro.

Info: www.commedieitaliane.it

Roma promuove l'Arte

Dall'iniziativa di Pietrangelo Massaro, Commissione cultura Municipio XII, nasce Roma Promo Arte, uno "sportello unico" dedicato agli operatori culturali, con l'obiettivo di assisterli nella

creazione e promozione del proprio progetto. Numerosi gli artisti nello staff, diretto da Flavio Parente.

Info: tel. 338.6628935, romapromoarte@gmail.com

Uno sportello per salvare i teatranti in crisi

Valentina Falorni e Marisa Villa sono le conduttrici degli incontri dello "Sportello del teatrante in crisi, ovvero elementi di gestione teatrale for dummies" promosso a Milano da Lab121 e AvTurnè per approfondire, a beneficio degli artisti, gli aspetti burocratici e lavorativi connessi alla gestione teatrale. Gli incontri sono aperti a tutti con offerta libera.

Info: www.lab121.it, www.avturne.org

Nuovi autori allo Stabile di Genova

Giunge alla XVIII edizione la Rassegna di Drammaturgia Contemporanea prodotta dallo Stabile di Genova. Tre i testi in programma dal 14 maggio al 1 giugno alla Piccola Corte: *A Zvornik ho lasciato il mio cuore* di Abdulah Sidran (Bosnia), *Fratelli di sangue* di Axel Hellstenius (Norvegia) e *La lotta nella stalla* di Mauricio Rosencof (Uruguay).

Info: www.teatrostabilegenova.it

Teatro in frequenza

Il teatro in radio. A Napoli, dagli studi della Galleria del mare Gianmarco Cesario e Mario Panelli, direttore e vicedirettore di Teatro.org, conducono "Su il sipario", approfondimenti e info su cosa succede a Napoli e non solo. Dalle frequenze di Radio Club 91 in onda martedì giovedì e sabato alle dieci, mercoledì alle ventuno, domenica alle tredici.

Info: www.radioclub.91, redazione Napoli@teatro.org

Marinelli shooting star

Luca Marinelli, classe '84, diplomato alla Silvio D'Amico e noto per il film *La solitudine dei numeri primi*, è stato inserito nel programma "Shooting Stars". L'iniziativa, promossa dall'Unione Europea, punta a lanciare ogni anno 10 giovani attori al festival del cinema di Berlino.

Info: www.shooting-stars.eu

Rete Critica alla Cut

Si riunirà a Bologna il prossimo 18 maggio la Cut, la Consulta Universitaria del Teatro. Tra gli ospiti, Rete Critica, che avrà 30 minuti di tempo per aggiornare i docenti e ricercatori intorno alle novità emerse nel web. Per inviare suggerimenti e spunti di riflessione inviare una mail a retecritica@libero.it

Info: www.ateatro.it

Un festival sul lavoro

Si terrà il 16 giugno dalle 10 alle 23.00 allo Spazio Mil, Sesto San Giovanni (Mi), la seconda edizione del Festival teatrale sul lavoro "ProsaEtLabora", promosso da Artevox. Tra gli ospiti, Ascanio Celestini, Renzo Martinelli, Teatro Magro, Teatro Inverso, Proxima Res.

Info: www.artevoxteatro.it

Premio alla carriera a Desirée Rancatore

Il Circolo della Lirica di Padova ha assegnato a Desirée Rancatore il Premio alla Carriera, lo scorso marzo al Galà di Villa Italia (Pd). Conosciuta e apprezzata in tutto il mondo, nonostante la giovane età, il soprano siciliano ha coronato a gennaio il sogno di recitare nei panni di Violetta Valery nella *Traviata*, all'Opera di Montecarlo.

Info: www.desireerancatore.com

Adotta una compagnia

È stato presentato a gennaio il progetto "Adotta una compagnia". Promosso dalla Fondazione Piemonte dal Vivo, consente alle compagnie selezionate di usufruire di spazi per le prove, il debutto e la formazione nei dieci comuni coinvolti. Alla Fondazione il compito di coordinare le attività, supportando gli artisti nell'attività amministrativa e di tutoraggio.

Info: www.piemontedalvivo.it

Residenze a Modena con il Teatro dei Venti

Opera di Vincenzo Schino, Silvia Girardi, Babygang e i modenesi Francesco Rossetti e Arterie C.i.r.t. di Riccardo Palmieri sono le compagnie ospiti, da gennaio a giugno, del progetto di residenza al Teatro dei Segni di Modena. L'iniziativa, promossa dal Teatro dei Venti in collaborazione con Officinae Efesti, è parte integrante del Festival trasparenze.

Info: trasparenzomodena.wordpress.com

Torna l'Adersen Festival

Si terrà a Sestri Levante, dal 6 al 9 giugno, l'Andersen Festival. Novità dell'edizione 2013, accanto al teatro di strada, il circo e il teatro-ragazzi, l'esibizione dei partecipanti ai laboratori scolastici tenuti da febbraio a

maggio da Antonio Panella ed Enrico De Nicola, nell'ambito del progetto AndersenLab/Carispezia per la Scuola.

Info: www.andersenfestival.it

Il Puccini Festival in formato invernale

In attesa del 59° Festival Puccini, a Torre del Lago, la Fondazione inaugura all'Auditorium la prima edizione della stagione invernale "Aspettando il festival", dedicata alla prosa e alla danza. Tra gli ospiti, fino a maggio, Paolo Rossi, Bergonzoni, Roberto Herlitzka e Anna Maria Guarneri.

Info: www.puccinifestival.it

A Marta Cuscunà il Premio di Klp

La semplicità ingannata. Satira per attrice e pupazze sul lusso d'esser donne di Marta Cuscunà è il vincitore, con 3898 voti, di Last Seen 2012, attribuito dai lettori di Krapp's Last Post. Al secondo posto, con 23 voti di scarto, *Karamazov* di César Brie.

Info: www.klpteatro.it

Milano, nuova direzione al Nuovo e al Manzoni

Gemma Ghizzo e la figlia Monica si ritirano dalla gestione del Teatro Nuovo di Milano e lasciano a Lorenzo Vitali, impresario (suo il musical *Shrek*), un teatro "coi bilanci in attivo". Vitali ha già Bcc Banca di Credito Cooperativo fra i sicuri finanziatori. Cambio anche per il Manzoni. Da gennaio Alessandro Arnone (gruppo Fininvest) è il nuovo direttore generale al posto di Raffaele Zenoni.

Info: www.teatronuovo.it, www.teatromanzoni.it

I teatri del sacro

Torna a Lucca, dal 10 al 16 giugno, per la terza edizione, I Teatri del Sacro. Ventidue gli spettacoli in prima nazionale e a ingresso libero, tra cui segnaliamo *Passione* con Maddalena Crippa, nel ventennale della morte di Testori, Valter Malosti, Elena Bucci, Carmelo Rifici, Silvio Castiglioni e Teatrino Giullare. Previsti anche due laboratori per attori e spettatori.

Il Premio Gramatica a Margherita Buy

È andato a Margherita Buy il Premio "Sorelle Gramatica. Il tempo perduto e ritrovato", dedicato alle attrici Irma ed Emma. L'attrice comica fiorentina Silvia Paoli è invece la vincitrice della sezione "giovani talenti". Promosso dalla Pollicino Onlus, il Premio è stato consegnato a gennaio a Signa (Fi).

Info: www.comune.signa.fi.it

A Fuorigrotta nasce il Teatro Massimo Troisi

È stato inaugurato il 22 febbraio, con un concerto del cantautore Gigi Finizio, il Teatro Troisi. A Fuorigrotta, quartiere di periferia dei Campi Flegrei, Napoli, ristrutturato grazie alla società "Che spettacolo!", coi suoi 430 posti il teatro sfida l'emarginazione culturale della zona.

Info: www.teatrotroisinapoli.it

Verona Lirica al soprano Hui He

Verona Lirica ha assegnato il suo premio annuale al soprano cinese, veronese di adozione, Hui He, particolarmente apprezzata per l'interpretazione di *Aida* (foto sotto). La cantante ha ricevuto il riconoscimento durante il concerto tenutosi al teatro Filarmonico lo scorso 27 gennaio.

Info: www.veronalirica.it



Quale futuro per il Teatro dell'Acquario?

Il Teatro dell'Acquario cala il sipario. Con il rischio di non riuscire più a levarlo... Un manifesto completamente bianco, incorniciato dalla bacheca sulle pareti esterne del foyer, campeggia al posto del cartellone. Dopo trentadue stagioni è un fatto eccezionale. Come eccezionale, e luttuosa, è oggettivamente la chiusura di un teatro. Lo storico teatro cosentino, gestito dalla cooperativa centro R.a.t., rischia seriamente di abbassare le saracinesche. Perché da quattro anni subisce tagli per più dell'80% sui fondi regionali percepiti come centro stabile di produzione e ricerca teatrale. E, persi da tempo quelli ministeriali, impossibilitato ad accedere al bando delle residenze teatrali che esclude le cooperative, il garantire salari e cachet diventa, per l'Acquario, quasi impossibile. Non basteranno le manifestazioni di solidarietà - giunte da dentro e fuori regione - a tenere a galla la nave che affonda, a meno che non si traducano in contributi materiali. Come l'esenzione del ticket per utilizzare un teatro comunale cittadino adottata dal Comune di Cosenza e l'offerta di spettacoli comprati e "regalati" da compagnie di produzione. Info: www.teatrodellacquario.it **Emilio Nigro**



Premio alla carriera per Ottavia Piccolo

Una scultura in argento realizzata dall'artigiano sancascianese Simone Petri è l'opera con la quale il comune di San Casciano dedica un omaggio alla carriera a Ottavia Piccolo (foto sopra). L'attrice ha ricevuto il premio Antonio Morrocchesi a febbraio. Info: www.teatronicolini.it

Nuovo spazio per Arezzo

Si chiama Virginian, come il transatlantico di Baricco, il nuovo spazio aretino gestito dalla compagnia La Filostoccola di Daniele Marmi, Michele Mori e Mirco Sassoli. Lo spazio è ricavato dal teatro del Circolo Artistico, in via De' Redi 12. Info: www.lafilostoccola.it

A Teatrodaccapo il Premio Ribalta

Si aggiudica il Premio Ribalta 2012-2013, dedicato al teatro ragazzi, come

miglior spettacolo, scenografia e recitazione, *Spataciunfete! Avventure sui mari* di Teatrodaccapo. Il premio è assegnato ad Aprilia (Lt) da Ribaltateatro. Info: www.ribaltateatro.it

Tredici Amleti under 40 sulle scene del Parenti

Continuano i festeggiamenti per i 40 anni del Teatro Franco Parenti di Milano. Dall'11 al 18 maggio un vero e proprio festival, "Tfaddal: il divano di Amleto", ospiterà tredici compagnie, eccellenza della nuova scena italiana under 40, che proporranno altrettante variazioni libere su *Amleto, fil rouge* di tutta la stagione del Parenti. Questi gli artisti e le compagnie invitati: Andrea Baracco, Francesca Pennini/Collettivo Cinetico, Compagnia Berardi-Casolari, Compagnia Monstera/Nicola Russo, Compagnia MusellaMazzarelli, Veronica Cruciani e Michele Santeramo, Gruppo Nanou, Opera/Vincenzo Schino, Punta Corsara, Ambra Senatore, Francesco Colella e Francesco Lagi, Teatro Sotterraneo e Zerogrammi.

La telenovela del Fus 2013

Puntuali, ogni anno, arrivano le polemiche per i tagli al Fus, il Fondo Unico per lo Spettacolo. Non stupisce che il 2013, considerato lo scenario economico e politico italiano, sia un anno particolarmente difficile, ma la realtà dei fatti è peggiore di ogni previsione. I tagli sono infatti quantificabili in 20 milioni di euro, considerando che lo stanziamento 2013 è pari a 389,8 milioni, mentre nel 2012 era di 411. La cifra viene come al solito suddivisa nei vari settori e qui non ci sono sostanziali novità: il 47% del totale va alle fondazioni liriche, 18,59% al cinema, 16,4% ai teatri, 14,10% alla musica. Il teatro di prosa, cui vanno 62,5 milioni di euro, perde circa 3,5 milioni. Molto forte la reazione delle Fondazioni Liriche, che hanno subito un taglio di 10 milioni di euro. Le 14 Fondazioni lirico-sinfoniche sono in subbuglio anche per una nuova norma, che le obbliga a raddoppiare (almeno) il contributo statale con finanziamenti di altra natura (enti locali, camera di commercio, privati...), pena il declassamento a "teatri di tradizione". È evidente che senza gli ingenti contributi statali gli enti lirici non potrebbero sopravvivere. Del resto già adesso arrancano, come dimostra il recente (ennesimo) commissariamento del Maggio Fiorentino, il cui ex sovrintendente Francesca Colombo è accusata di una gestione poco oculata. Molto forte la reazione dei sindacati, che vedono a rischio molti posti di lavoro. **Marta Vitali**

Orbetello per beneficenza

"Inauditorium", la stagione 2013 di Orbetello destinerà gli incassi agli alluvionati. Gli artisti, sensibilizzati in merito, hanno chiesto solo un rimborso spese, alcuni neanche quello. Tra gli altri, intervengono Marco Baliani e Andrea Cosentino. Info: www.comune.ortebello.gr.it

Alla Biennale Francesca Grilli

Ci sarà anche Francesca Grilli, artista residente dal 2007 alla Centrale Fies di Dro, alla 55ª Biennale di Venezia. La performer bolognese, olandese d'adozione, è uno dei 14 artisti selezionati per il Padiglione Italia dal curatore Bartolomeo Pietromarchi. Info: www.labiennale.org

Addio a Federica Genovesi

È scomparsa l'11 febbraio a Torino Federica Genovesi. Spezzina, 41 anni, dal 2008 collaborava ininterrottamente come costumista con Valter Malosti, il Teatro Stabile di Torino, Cuocolo-Bosetti e Balletto Civile. La Genovesi è morta per una malattia fulminea, mentre lavorava all'*Amleto* di Malosti.

Una Bohème per i giovani

Andrà in scena al Teatro Verdi di Salerno dal 28 al 30 dicembre una *Bohème* dal sapore particolare: il cast sarà scelto mediante selezioni su YouTube e il canale Facebook. Lo ha annunciato Daniel Oren, direttore artistico della stagione. Info: www.teatroverdisalerno.it

Un sito per Verdi

È stato riorganizzato e arricchito di nuovi materiali, in occasione del Bicentenario, il sito www.giuseppeverdi.it. Tra questi, archivi e curiosità sulla vita del Maestro, oltre alla diretta *streaming* di svariate produzioni, sperimentata col *Macbeth* di Bob Wilson. Info: www.giuseppeverdi.it

MONDO

Fugge in Canada la stella del Bolshoi

A fine gennaio Svetlana Lunkina ha fatto sapere che non tornerà in Russia, al teatro Bolshoi, per tutta la stagione teatrale a causa delle minacce fatte a lei e alla sua famiglia. La ballerina si trova in Canada con il marito, il produttore cinematografico Moskalyov. L'uomo è al momento sotto inchiesta per aver sottratto 3,7 milioni di dollari all'ex-socio Vinokur, impegnato in un progetto cinematografico con Filin, direttore del teatro Bolshoi, che il 17 gennaio è stato aggredito e sfregiato con dell'acido dal pregiudicato Yuri Zarutski, su commissione del ballerino solista Pavel Dmitrichenko. Info: www.bolshoi.ru/en/

Broadway boccia le star di Hollywood

Tempi duri per le star del cinema "prestate" a Broadway. Dopo il flop, a dicembre e gennaio di *The Anarchist* con Debra Winger, e *Dead Accounts* con Katie Holmes, sono a rischio anche i debutti di Bette Midler (*I'll eat you last* al Booth Theatre), Tom Hanks (*Lucky Guy* al Broadhurst Theatre) e Alec Baldwin (*Orphans* allo Schoenfeld Theatre), previsti per aprile. Tra i motivi della crisi, il flop di Al Pacino, stroncato dalla critica per la sua interpretazione in *Glengarry Glen Ross*, e l'atteggiamento snobistico delle star, poco inclini a rischiare e al sacrificio. Info: www.broadway.com

Ravenna Festival sbarca nel Bahrain

Il *Rigoletto* di Verdi, nell'allestimento di Cristina Mazzavillani Muti per Ravenna Festival, è stata la prima opera a essere ospitata dal National Theatre del Bahrain. Gioiello di vetro e acciaio, con un cuore in legno, il teatro è stato costruito in due anni per volontà del ministro della cultura Shaika Mai bint Mohammed Al Khalifa, che ha caldeggiato la messa in scena dell'opera italiana. L'esperimento, accolto con entusiasmo, è destinato a ripetersi nel 2014 e nel 2015,

quando Ravenna Festival porterà nel golfo Persico *La traviata* e *Il trovatore*.
Info: www.ravennafestival.org

Acting diversity per l'interculturalità

"Acting diversity" è il nome del progetto interculturale per rifugiati politici e giovani promosso da Teatro dell'Argine, Badac Theatre Company (Uk) e Al-Harath (Palestina). I teatri partner coopereranno all'organizzazione di due laboratori a tema, il cui esito sarà parte dei Festival delle Scuole e Festival Interculturale "La Scena dell'Incontro",

organizzati dal Teatro dell'Argine. Protagonisti dell'iniziativa sono, per il TdA, il regista e co-direttore Pietro Floridia e l'attrice Micaela Casalbani.
Info: www.itcteatro.it

Il coreografo Millepied all'Opéra di Parigi

Benjamin Millepied, étoile e coreografo francese del New York City Ballet, noto alle cronache per aver sposato Natalie Portman, conosciuta sul set di *Cigno nero*, è diventato direttore del corpo di ballo dell'Opéra di Parigi. Un ruolo prestigioso, che fu addirittura di Rudolf

Nureyev. Il neodirettore, di soli 35 anni, promette: «Voglio sviluppare una nuova identità, sfidare i ballerini, farli danzare balletti anche diversi dai classici».
Info: www.operadeparis.fr

La Ciociara in lirica

Il 13 giugno 2015 è prevista a San Francisco la prima di *Two women*, opera lirica tratta da *La Ciociara* di Alberto Moravia. Prodotta dal Teatro dell'Opera della città, *Two women* sarà composta da Marco Tutino, già al lavoro anche per la stesura del libretto, scritto insieme a Fabio Ceresa. Di Luca Rossi, invece, la sceneggiatura. Le eredi di Moravia, Dacia Maraini e Carmen Llera, sembrano aver già dato la loro approvazione.

A Robert Lepage il Glenn Gould Prize

Robert Lepage è il decimo vincitore del prestigioso Glenn Gould Prize, istituito a Toronto nel 1983 dall'omonima Fondazione per valorizzare l'eccellenza artistica, in memoria del pianista Glenn Gould. Al regista e drammaturgo canadese vanno i 50.000 CAD in palio, oltre al Glenn Gould Protégé Prize (15.000 CAD), da attribuire a un artista emergente a sua scelta.
Info: glenn Gould.ca

La scomparsa di Christopher Cairns

È morto lo scorso dicembre Christopher Cairns. Professore emerito di Italian Drama presso la Westminster University e ricercatore al Dipartimento di Italianistica della Royal Holloway, Università di Londra, si occupò, tra gli altri, di Pietro Aretino, il teatro rinascimentale, la Commedia dell'Arte e Dario Fo.

A Barcellona per studiare spettacolo

Inaugurerà a luglio a Sitges, vicino Barcellona, l'Institute of the Arts (IaA), ispirato al Liverpool Institute for Performing Arts (LIPA) di Paul McCartney. Lingua ufficiale è l'inglese, tra i corsi di diploma recitazione, musical e danza, oltre alla *summer school* per giovani e giovanissimi.
Info: www.iabarcelona.com

PREMI

Riccione per il teatro

È disponibile il Bando della LII edizione del Premio Riccione per il Teatro, riservato a opere inedite in lingua italiana o in dialetto, e del Premio Pier Vittorio Tondelli, riservato a giovani autori *under 30*. Il Premio, assegnato da una giuria di alto profilo, presieduta da Umberto Orsini e composta da Sonia Bergamasco, Elio De Capitani, Alessandro Gassmann, Fabrizio Gifuni, Claudio Longhi, Fausto Paravidino, Isabella Ragonese, Emanuele Trevi, consisterà in euro 5.000 e euro 3.000 per la sezione *under 30*, cui si aggiunge un premio speciale, rispettivamente, di euro 20.000 e euro 7.000 come contributo alla messa in scena. La quota di iscrizione è di euro 50. I testi, in dieci copie, vanno inviati entro il 20 maggio a Riccione Teatro c/o il Comune di Riccione, viale Vittorio Emanuele II 2, 47838 Riccione (Rn).

Info: www.riccioneteatro.it

Teatro e Shoah

L'Università degli Studi di Roma "Tor Vergata", la Fondazione Museo della Shoah ed Ecad (Ebraismo Culture Arti Drammatiche) indicano la IV edizione del premio biennale "Teatro, Cinema e Shoah" dedicato al tema "La Shoah e l'Italia", per i 70 anni dalla deportazione dal Ghetto di Roma. Per la sezione teatro, sono ammessi testi inediti in lingua italiana. Ai vincitori di ciascuna sezione verrà attribuito un premio di euro 1.500 e la pubblicazione in volume con dvd allegato. Scadenza: 30 settembre 2013. L'indirizzo cui spedire i materiali è CeRSE "Teatro, Cinema e Shoah", Dipartimento di Storia, Università degli Studi di Roma "Tor Vergata", via Columbia, 00133 Roma.
Info: www.ecad.name, memorishoah.premio@ecad.name

Torna il Premio Fersen

Sono due le sezioni del IX Premio Fersen, ideato e diretto da Ombretta De Biase: per drammaturghi e per registi o compagnie che abbiano allestito uno spettacolo tratto da un autore italiano contemporaneo. In palio, la pubblicazio-

Buon compleanno, Teatro delle Albe!

Sembra ieri, e invece sono passati 30 anni. Era il 1983 quando Marco Martinelli, Ermanna Montanari, Luigi Dadina e Marcella Nonni fondano, a Ravenna, il Teatro delle Albe. Trent'anni costellati di successi - cinque Ubu, alla Montanari come miglior attrice e a Martinelli per la regia e la drammaturgia -, nel segno di un teatro che mescola l'arte con la vita, il gioco con la politica, il laboratorio con l'estetica più raffinata. Sempre considerando l'attualità, i ribaltamenti prospettici del reale. Sono entrate nel nostro dna le riscritture dei classici, o dell'*Ubu* in particolare: *I Polacchi* (1998), *Mighty Mighty Ubu* (2005), *Ubu buur* (2007 - **nella foto**). E memorabili rimangono le incursioni nella tradizione orale africana, inaugurando un originalissimo "meticcio-teatrale", dove la voce del griot, il cantastorie senegalese, si mescola alla danza, la musica, il dialetto, la vocalità sofferta e appassionata della Montanari: *Ruh. Romagna più africa uguale* (1988), *All'inferno!* (1996), *Sogno di una notte di mezza estate* (2002). Senza dimenticare la non-scuola, la direzione - dal 1991 - del Teatro Rasi a Ravenna, il progetto "Arrevuoto" a Scampia (2005-2007) e *l'Eresia della felicità* a Santarcangelo, con 200 giovani da tutto il mondo (2011). Il Teatro delle Albe è oggi il più illustre rappresentante di un "teatro politittttttico" che rielabora l'arte in funzione catartica, officinando una liturgia scenica scevra da ogni narcisismo e rinsaldando i vincoli comunitari in seno alla polis. E per questo continua a essere giovane, attuale, necessario. Info: www.ravennateatro.com **Roberto Rizzente**





Morto il drammaturgo e regista Savary

È scomparso a marzo a Levallois-Perret, alle porte di Parigi, Jérôme Savary, attore, drammaturgo e regista franco-argentino. Nato a Buenos Aires nel 1942, si distinse con la messa in scena, nel 1966, de *Il labirinto* di Fernando Arrabal. Risale al 1968 la fondazione della compagnia Grand Magic Circus alla quale infuse il proprio talento visionario, incline alla fiaba e il mito, imponendosi tanto nel musical (*Cabaret*, 1988; *La rivoluzione francese*, 1989; *Metropolis*, 1989) quanto nel teatro di parola (*Sogno di una notte di mezza estate*, 1990; *Madre Coraggio*, 1995). Savary si distinse anche per le regie liriche (*Anacreon, ou l'amour fugitif*, 1983; *Don Giovanni*, 1984) e l'attività istituzionale, dirigendo nel 1996 il Teatro Nazionale di Chaillot, dal 2000 al 2007 l'Opéra-Comique e nel 1999 il Festino di Santa Rosalia a Palermo. **Roberto Rizzente**

ne in volume, la lettura scenica e, per la sezione registi e compagnie, la pubblicazione di una recensione e della scheda dello spettacolo nel volume del Premio, con eventuale messa in scena. Scadenza 30 aprile 2013, la quota di iscrizione è di euro 35. Il materiale va inviato a: Premio Fersen alla drammaturgia, Spazio Mamet, via Cesare da Sesto 22, 20123 Milano.

Info: www.ombrettadebiase.it, mametspaziol@gmail.com

Premio Etica in Atto per i diritti civili

V edizione del Premio biennale "Etica in Atto", già premio Borrello, per la nuova drammaturgia sul tema dei diritti civili. La forma dei testi è libera. L'iscrizione è di euro 28, previsto un premio di 1000 euro e la pubblicazione in cartaceo ed ebook dell'opera. Scadenza: 15 giugno 2013. Il materiale va inviato all'Associazione Le Acque dell'Etica presso Doriana Vovola, via Naz. Adriatica 56/c, 66023 Francavilla al Mare (Ch).

Info: tel. 333.3546421, www.leacquedelletica.com

Donne e drammaturgia per il Premio Ispazia

Nasce il Premio Ispazia alla nuova drammaturgia sul tema "Il femminile nel tea-

tro: uomini e donne in conflitto". L'iscrizione è di euro 15, il Premio consiste in un bonus in denaro, la pubblicazione e la *mise en espace* a Genova il 18 novembre 2013. Spedire entro il 31 maggio a Medi - Schegge di Mediterraneo, via Al Ponte Calvi 6/1d, 16124 Genova.

Info: www.eccellenzalfemminile.it.

Premio Lago Gerundo

È giunto alla XI edizione il premio Lago Gerundo. Il Bando per la sezione Teatro è aperto ad autori di lingua italiana e a testi editi o inediti, monologhi o atti unici da inviare entro il 15 maggio 2013 a: Biblioteca Comunale, Piazza della Libertà 3, 20067 Paullo (Mi). La quota d'iscrizione è di euro 25. Il vincitore riceverà un premio di 500 euro.

Info: www.lagoagerundo.org

Una pièce su Verdi

Bandito il VII Premio Letterario "Libri in Viaggio 2013" per un testo teatrale sulla vita di Giuseppe Verdi. Il materiale deve pervenire entro il 15 maggio all'indirizzo: Centro Culturale Ca' Rossa - via Della Repubblica 14, 42011, Bagnolo in Piano (Re). La quota d'iscrizione è di 20 euro. Previsti premi in denaro e la messa in scena al Teatro Comunale.

Info: tel. 0522.951948, biblioteca@comune.bagnolo.re.it

Passione Drammaturgia

Organizzato dal magazine www.passioneteatro.it con il patrocinio del Teatro Helios di Bordighera (Im), il Premio, a iscrizione gratuita, offre la pubblicazione online e alcuni libri al vincitore e i segnalati. Il testo, di qualunque genere, va inviato a redazione@passioneteatro.com entro il 15 settembre 2013.

Info: www.passioneteatro.com

Autori di monologhi cercasi a Genova

C'è tempo fino al 31 maggio per partecipare al concorso Per voce Sola, dedicato ai monologhi. L'indirizzo cui inviare il cd e le dieci copie cartacee è: Fondazione Luzzati-Teatro della Tosse, Piazza Renato Negri 4, 16123 Genova. Prevista una sezione, "Migranti", per cittadini non italiani residenti nel Belpaese.

Info: www.pervocesola.it, www.teatrodellatosse.it

Al via il Premio Martucci

Si svolge a Valenzano la XI edizione del Premio Nicola Martucci. Due le sezioni per il teatro: opere teatrali e attore. I testi in formato cartaceo e i monologhi registrati su dvd vanno spediti entro il 30 aprile a Compagnia del Mulino, Via Pasolini 3, 70010 Valenzano (Ba). Previsti trofei e premi in denaro. La quota di partecipazione è di euro 20.

Info: www.premiomartucci-valenzano.it

CORSI

Il Living Theatre torna in Italia

Torna in Italia con un fitto calendario di appuntamenti il Living Theatre. Segnaliamo, tra gli altri, "Master Class Living Theatre" (Brusciana Empoli, 13-18 maggio), "Paura e miseria nella terza repubblica" (La Spezia, 27 maggio-1 giugno) e "Lo Yoga del Teatro" (Torre Mileto, 5-11 agosto). I laboratori sono condotti da Gary Brackett.

Info: tel. 347.8344336, livingeuropa@gmail.com

A scuola col Teatro Akropolis

Si terrà a Genova dal 3 al 5 maggio "Impulso e azione". Il laboratorio, a cura del Teatro Akropolis, è condotto da Clemente Tafuri e gli attori della Compagnia.

Info: tel. 329.9777850, laboratori@teatroakropolis.com

Lo Stabile delle Marche per Shakespeare

È dedicato a Shakespeare il nuovo ciclo formativo promosso dal Teatro Stabile delle Marche. Segnaliamo, tra i quattro laboratori, il lavoro sulla *Tempesta* condotto dal 6 all'11 maggio da Nicoletta Robello, oltre al workshop di Luciano Colavero su *Misura per Misura*, previsto a giugno. Il costo è di euro 100.

Info: www.stabilemarche.it

Workshop a Pescara col Théâtre du Soleil

Si svolge a Pescara dal 15 al 19 maggio il workshop "Le Jeu Masqué", a cura di Duccio Bellugi Vannuccini, sullo sviluppo dell'immaginario dell'attore attraverso l'uso delle maschere del teatro balinese e della Commedia dell'Arte, secondo la tecnica di Ariane Mnouchkine. La quota è di euro 150.

Info: mureteatro@gmail.com

Impariamo il burlesque

Dal 25 al 27 aprile al Castrum di Serravalle Vittorio Veneto (Tv) si svolge il secondo corso di burlesque, tenuto da Karin Hochapfel e riservato alle sole donne. Costo euro 250 (inclusi vitto e pernottamento).

Info: www.serravallefestival.it

Hanno collaborato:

Paola Abenavoli, Ilaria Angelone, Laura Bevione, Francesca Carosso, Maddalena Giovannelli, Giuseppe Liotta, Giulia Miniati, Giulia Morelli, Alessio Negro, Emilio Nigro, Laura Santini, Chiara Viviani, Marta Vitali.

HYSTRIO

Rivista trimestrale di teatro e spettacolo
fondata da Ugo Ronfani

editore: Hystrio-Associazione per la diffusione della Cultura Teatrale,
via Olona 17, 20123 Milano.

direttore responsabile: Claudia Cannella

redazione: Ilaria Angelone, Albarosa Camaldo, Roberto Rizzente,
Monica Giacchetto (segreteria).

progetto grafico: www.studiopaola.it

grafica e impaginazione: Alessia Stefanini

hanno collaborato: Paola Abenavoli, Fabio Acca, Nicola Arrigoni, Laura Bevione, Mario Bianchi, Fabrizio Sebastian Caleffi, Roberto Canziani, Francesca Carosso, Stefano Casi, Enrico Castellani, Mario Cervio Gualersi, Sara Chiappori, Tommaso Chimenti, Massimo Dezzani, Renato Gabrielli, Pierfrancesco Giannangeli, Maddalena Giovannelli, Filippa Ilardo, Margherita Laera, Giuseppe Liotta, Fausto Malcovati, Stefania Maraucci, Antonella Melilli Rossi, Marco Menini, Giulia Miniati, Giuseppe Montemagno, Giulia Morelli, Alessio Negro, Emilio Nigro, Pier Giorgio Nosari, Gianni Poli, Oliviero Ponte di Pino, Andrea Porcheddu, Maurizio Porro, Domenico Rigotti, Paolo Ruffini, Laura Santini, Simone Soriani, Francesco Tei, Franco Ungaro, Cristina Valenti, Cristina Ventrucci, Nicola Viesti, Diego Vincenti, Marta Vitali, Gherardo Vitali Rosati, Chiara Viviani, 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

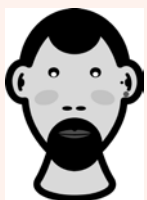
Manoscritti e fotografie originali anche se non pubblicati non si restituiscono.
È vietata la riproduzione, parziale o totale, dei testi contenuti nella rivista, salvo accordi con l'editore.

abbonamenti Italia euro 35 - Estero euro 50
versamento su c/c postale n. 40692204 intestato a:
Hystrio-Associazione per la diffusione della cultura teatrale
via De Castillia 8, 20124 Milano
oppure
bonifico bancario su Conto Corrente Postale n° 000040692204
IBAN IT66Z0760101600000040692204
oppure
on line www.hystrio.it

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

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

MASSIMO DEZZANI, illustratore



Massimo Dezzani, che ha appositamente realizzato per *Hystrio* la copertina e l'immagine di apertura del dossier, è nato a Torino nel 1975. Vive tra Torino e Milano, dove lavora come grafico. Come illustratore collabora con testate e case editrici nazionali. Nel 2008 e nel 2010 è stato selezionato per "Subway - Copertine al tratto", illustrando i racconti *Testimone mancato* e *Un metro ancora*. Nel 2009 e nel 2010 è stato selezionato nel contest per la comunicazione sociale Good 50x70 mentre nel 2010, 2011 e 2012 viene selezionato per PosterforTomorrow, contest internazionale di design sociale, esponendo in varie mostre itineranti per il mondo. Da questo contest il suo manifesto *Cut* è stato utilizzato nella campagna francese contro la pena di morte del 2012. Nel 2011 ha vinto il concorso indetto dal Teatro Povero di Monticchiello per la realizzazione del manifesto e dell'immagine dello spettacolo *Argelide*. Info: dezzamax@inwind.it, tel. 328.3074929.

PUNTI VENDITA

Ancona Librerie Feltrinelli c.so G. Garibaldi 35 tel. 071 2073943	Firenze Libreria Ibs via dei Cerretani 16/R tel. 055 287339	Librerie Feltrinelli via U. Foscolo 1/3 tel. 02 86996903	Roma La Feltrinelli Libri e Musica l.go Torre Argentina 5/10 tel. 06 68663267
Bari La Feltrinelli Libri e Musica via Melo 119 tel. 080 5207501	Librerie Feltrinelli via dei Cerretani 30/32R tel. 055 2382652	Librerie Feltrinelli corso XXII Marzo 4 tel. 02 5456476	Librerie Feltrinelli via V. E. Orlando 78/81 tel. 06 4870171
Bergamo Libreria Fassi largo Rezzara 4/6 tel. 035 220371	Forlì Libreria Feltrinelli Piazza A. Saffi 38/43 tel. 0543 34444	Libreria Coop Statale via Festa del Perdono 12 tel. 02 58307076	Libreria Ibs via Modena 6 tel. 06 4885424
Libreria Ibs via XX Settembre 78/80 tel. 035 230130	Genova La Feltrinelli Libri e Musica via Ceccardi 16/24 rossi tel. 010 573331	Libreria Popolare via Tadino 18 tel. 02 29513268	Salerno La Feltrinelli Libri e Musica c.so V. Emanuele 230 tel. 089 225655
Bologna Feltrinelli International via Zamboni 7/B tel. 051 268070	Lecco Libreria Ibs via Cavour 44 tel. 0341 282072	Libreria Puccini corso Buenos Aires 42 tel. 02 2047917	Siracusa Libreria Gabò corso Matteotti 38 tel. 0931 66255
Libreria di Cinema, Teatro e Musica via Mentana 1/C tel. 051 237277	Livorno Libreria Feltrinelli via D. Franco 12 tel. 0586 829325	Napoli La Feltrinelli Express varco corso A. Lucci tel. 081 2252881	Torino Libreria Comunardi via Bogino 2 tel. 011 19785465
Libreria Ibs via Rizzoli 18 tel. 051 220310	Macerata Librerie Feltrinelli corso Repubblica 4/6 tel. 073 3280216	La Feltrinelli Libri e Musica via Cappella Vecchia 3 tel. 081 2405401	Librerie Feltrinelli p.zza Castello 19 tel. 011 541627
Librerie Feltrinelli p.zza Ravegnana 1 tel. 051 266891	Mantova Libreria Ibs via Verdi 50 tel. 0376 288751	Librerie Feltrinelli via T. D'Aquino 70 tel. 081 5521436	Trento La Rivisteria via San Vigilio 23 tel. 0461 986075
Librerie Feltrinelli via dei Mille 12/A/B/C tel. 051 240302	Mesagne (Br) Libreria Lettera 22 via E. Santacesaria 1 tel. 0831 1982886	Novara Libreria Ibs corso Italia 21 tel. 0321 331458	Treviso Librerie Feltrinelli via Canova 2 tel. 0422 590430
Bolzano Libreria Mardi Gras via Andreas Hofer 4 tel. 0471 301233	Mestre La Feltrinelli Libri e Musica piazza XXVII Ottobre 1 tel. 041 2381311	Padova Librerie Feltrinelli via San Francesco 7 tel. 049 8754630	Trieste Libreria Einaudi via Coroneo 1 tel. 040 634463
Brescia La Feltrinelli Libri e Musica corso Zanardelli 3 tel. 030 3757077	Milano Abook Piccolo Piccolo Teatro Grassi via Rovello 2 tel. 02 72333504	Palermo Broadway Libreria dello Spettacolo via Rosolino Pilo 18 tel. 091 6090305	Udine Libreria R. Tarantola via Vittorio Veneto 20 tel. 0432 502459
Catania La Feltrinelli Libri e Musica via Etna 283/287 tel. 095 3529001	Anteo Service via Milazzo 9 tel. 02 6597732	La Feltrinelli Libri e Musica via Cavour 133 tel. 091 781291	Varese Libreria Feltrinelli corso Aldo Moro 3 tel. 0332 282182
Cosenza Libreria Ubik via Galliano 4 tel. 0984 1810194	Joo Distribuzione via Argelati 35 tel. 02 4980167	Parma La Feltrinelli Libri e Musica Strada Farini 17 tel. 0521 237492	Verona La Feltrinelli Libri e Musica via Quattro Spade 2 tel. 045 809081
Ferrara Libreria Ibs piazza Trento e Trieste (Palazzo San Crispino) tel. 0532 241604	La Feltrinelli Libri e Musica c.so Buenos Aires 33/35 tel. 02 2023361	Pisa Librerie Feltrinelli corso Italia 50 tel. 050 47072	Vicenza Galla Libreria corso Palladio 11 tel. 0444 225200
Librerie Feltrinelli via G. Garibaldi 30/A tel. 0532 248163	La Feltrinelli Libri e Musica piazza Piemonte 1 tel. 02 433541	Ravenna Librerie Feltrinelli via Diaz 14 tel. 0544 34535	

5 > 21
luglio

A G L I È
RACCONIGI
R I V O L I
T O R I N O
V E N A R I A
R E A L E

TEATRO
DANZA MUSICA
NOUVELLE MAGIE
PUPPETS VIDEO
INSTALLAZIONI
CIRCO



© Nick Flintoff - 1927 / The Animals and Children Took to the Streets

ISSN 1121-2691
9 0003
9 177112 126903

diretto da Beppe Navello

TEATRO CORTE

è IL TEATRO EUROPEO NELLE DIMORE SABAUDE

teatroacorte.it

