

HYSTRIO



trimestrale di teatro e spettacolo

anno XXXIV

2/2021

testo
LA GLORIA
di Fabrizio Sinisi



DOSSIER:
TEATRO ONLINE

SPECIALE:
gli archivi teatrali

nati ieri / drammaturgia / ritratti / biblioteca / società teatrale

MUSEO
SPAZIO ESPOSITIVO
TEATRO delle MUSE

IN
TEATRO
FESTIVAL

MARCHE
TEATRO

TEATRO DI
RILEVANTE
INTERESSE
CULTURALE

Attore, il nome non è esatto
Il Teatro di Romeo Castellucci - Societas Raffaello Sanzio
nelle foto di Luca Del Pia
Ancona, Teatro delle Muse - dal 27 marzo al 13 giugno 2021
info e prenotazioni www.marcheteatro.it

mittelfest

teatro
musica
danza

mittelfest Cividale del Friuli **mittelyoung**
27/8 - 5/9 www.mittelfest.org 27-27/6

REGIONE CAMPANIA

**IL TEATRO
RINASCE CON TE**

campania teatro festival 21

12.06 | 11.07
DIREZIONE ARTISTICA
RUGGERO CAPPUCCIO

**FONDAZIONE
CAMPANIA
DEI FESTIVAL**

campaniateatrofestival.it

2	vetrina	<p>I teatri a un anno dalla chiusura, facciamo il punto (e un po' di luce) – di Valeria Brizzi e Arianna Lomolino</p> <p>I nuovi palcoscenici del teatro dal vivo – di Renata Savo</p> <p>Teatro19, quando la follia rivela il suo potere rigenerante – di Elena Scolari</p> <p>Asti, da una chiesa sconsacrata Spazio Kor guarda all'Europa – di Matteo Tamborrino</p> <p>Nel mondo parallelo di Lenz, luogo di cura del corpo e della mente – di Laura Bevione</p> <p>La Casa delle Storie del Teatro dell'Orsa: alle radici dei racconti – di Mario Bianchi</p> <p>Nostos, avamposto dell'off nella Terra dei Fuochi – di Alessandro Toppi</p> <p>Write, uno spazio-tempo protetto per ri-orientare la scrittura – di Filippa Ilardo</p> <p>Gli scacchi fra teatro e realtà simulate – di Giuseppe Liotta e Roberto Rizzente</p>
12	speciale archivi	<p>Milano: dai trionfi di Toscanini alle regie di Strehler – di Albarosa Camaldo</p> <p>Torino: uno sguardo sul '900 con l'impronta di Lucio Ridenti – di Laura Bevione</p> <p>Venezia: Fondazione Giorgio Cini e Biennale – di Roberto Canziani e Federico Bellini</p> <p>Genova: il Museo Biblioteca dell'Attore – di Gianni Poli</p> <p>Bologna e dintorni: una mappa per la memoria dello spettacolo – di Giuseppe Liotta</p> <p>Toscana: Andres Neumann e gli altri – di Francesco Tei</p> <p>Roma: nelle Wunderkammer della Biblioteca del Burcardo – di Lucia Medri</p> <p>Napoli: da Palazzo Reale alle Università – di Stefania Maraucci</p> <p>Sicilia: l'isola "plurale" e le sue tradizioni teatrali – di Giuseppe Montemagno</p> <p>Non solo note: quando la lirica diventa storia e memoria – di Giuseppe Montemagno</p>
23	premio hystrio	Il bando del Premio Hystrio alla Vocazione 2021
24	anniversari	<p>Cento anni in cerca d'autore, un classico e le sue inquietudini – di Giuseppe Liotta e Michela Mastrodonato</p> <p>Aldo Trionfo: un dilettante severo nel gioco del teatro – di Gianni Poli</p> <p>Turi Ferro: nell'arsenale delle apparizioni, cent'anni dopo – di Giuseppe Montemagno</p>
28	teatromondo	<p>Mappe teatrali europee: la filiera della drammaturgia – di Riccardo Corcione e Maddalena Giovannelli</p> <p>La ex Jugoslavia e la terza via al teatro – di Franco Ungaro</p>
36	gli spettacoli della nostra vita	<p>La classe morta, Priscilla, Hamletas e i Carmina Burana – di Fabrizio Sebastian Caleffi, Sandro Avanzo, Nicola Arrigoni e Carmelo Antonio Zapparrata</p>
40	humour	G(l)ossip – di Fabrizio Sebastian Caleffi
41	dossier	<p>Teatro online – a cura di Claudia Cannella, Ilaria Angelone e Arianna Lomolino, con interventi di Lorenzo Conti, Giuseppe Montemagno, Mario Bianchi, Laura Santini, Nicola Arrigoni, Matteo Brighenti, Marco Menini, Diego Vincenti, Giusi Zippo, Roberto Canziani, Paola Abenavoli, Fausto Malcovati, Gerardo Guccini, Sara Chiappori, Laura Bevione, Stefania Maraucci, Jacopo Panizza, Pino Tierno, Irina Wolf e Laura Caparrotti</p>
66	ritratti	<p>Teatrodilina, frammenti di una poetica del quotidiano – di Alessandro Toppi</p> <p>La purezza e lo sporco, la forza del teatro di Biancofango – di Laura Bevione</p> <p>Fabrizio Gifuni e Aldo Moro: l'abisso rimosso della Storia italiana – di Sara Chiappori</p>
70	drammaturgia	Rita Frongia (con Claudio Morganti): l'attimo, materia prima del teatro – di Michele Pascarella
72	nati ieri	Controcanto Collettivo, alla ricerca della bellezza nascosta – di Matteo Brighenti
74	exit	<p>Addio a Lars Norén, Marco Sciaccaluga, Christopher Plummer e Jürgen Müller – di Nicola Arrigoni, Laura Santini, Ilaria Angelone e Chiara Viviani</p>
76	biblioteca	Le novità editoriali – a cura di Ilaria Angelone e Albarosa Camaldo
80	testi	La gloria. Paesaggio di ragazzi verso l'alba – di Fabrizio Sinisi
96	la società teatrale	Tutta l'attualità nel mondo teatrale – a cura di Roberto Rizzente



I teatri a un anno dalla chiusura, facciamo il punto (e un po' di luce)

Allo scoccare del triste anniversario della grande serrata e con la recrudescenza della pandemia, il settore è ancora in attesa di risposte da parte delle istituzioni, che non sembrano comprendere la complessità della sfida e coglierne le opportunità.

di Valeria Brizzi e Arianna Lomolino

Il sipario è calato da un anno sulla comunità teatrale che, oltre a essere privata dell'essenza del proprio lavoro, vive nell'incertezza inasprita da una precarietà cronica di cui viene tenuto conto solo superficialmente. Abbiamo iniziato a scrivere questa serie di articoli con la speranza di poter parlare, oltre che delle criticità, degli sviluppi e delle decisioni politiche che pertengono al comparto, ma a un anno di distanza possiamo affermare che quanto messo in campo non è sufficiente. Il Ministro Dario Franceschini, che copre la stessa posizione da cinque governi, sta dimostrando una certa riluttanza a modificare vecchi equilibri, inficiando così la possibile rinascita della scena teatrale nella e dopo la pandemia.

Nel frattempo, a dicembre è stato firmato il decreto per la ripartizione del Fus (incrementato di 50 milioni) sul 2021, con scadenza

il 23 aprile per presentare le domande di contributo relative a organismi già finanziati e nuove istanze. I soggetti già finanziati potranno ricevere un anticipo sul contributo 2019 del 65% e la restante parte nel 2022, a fronte dell'attività svolta, sia nel '20 che nel '21. Su questa attività pesano la capacità di riprogrammazione e la messa in atto di misure di tutela occupazionale nei confronti dei lavoratori dipendenti e non. C'è un margine di tolleranza del 40% dei valori complessivi dei parametri di quantità e qualità indicizzata, probabilmente non sufficiente, data l'incertezza sulle effettive possibilità di circuitazione. L'articolo 2, per le nuove istanze, è limitato a imprese di produzione, organismi di programmazione, ai festival e alla promozione, per tutti e quattro gli ambiti (teatro, danza, musica, circo). Le realtà candidate non devono essere state finanziate in nessun anno del triennio precedente, i minimi quanti-

tativi sono ridotti ed è concesso l'anticipo del 65% con fidejussione bancaria. In questo stesso tempo, la già ricordata legge n. 175, giace ignorata come le due proposte di legge depositate alla Camera nel 2020 di cui abbiamo scritto nei precedenti articoli, la prima da parte delle deputate Chiara Gribaudo e Alessandra Carbonaro e la seconda dei deputati Matteo Orfini e Francesco Verducci, a queste si aggiunge il Ddl presentato in Senato a marzo, chiamato "Statuto delle Arti". Il tavolo permanente per lo spettacolo e il cinema poteva essere un'opportunità per immaginare in modo condiviso un orizzonte legislativo, magari partendo proprio da queste proposte portatrici di nuove prassi e tutele contro la precarietà e il lavoro sommerso. La sensazione è che chi dovrebbe difendere il settore non abbia la percezione di quanto il cambiamento sia necessario e richieda tempestività.

'A nuttata che non passa

Sul sito del neonato Ministero della Cultura (ora separato dal Ministero del Turismo) possiamo trovare l'elenco di tutte le risorse eccezionalmente stanziati, ma non una parola sull'impegno nei confronti dei lavoratori per il futuro del teatro. Oltre alla piattaforma ITsART, già finanziata dal fondo di emergenza per 10 milioni di euro, sarebbe davvero utile sapere quali siano i reali interventi previsti in ottica di innovazione, sostenibilità e digitalizzazione.

In questo generale vuoto di obiettivi concreti è stata annunciata con un tweet la riapertura dei luoghi della cultura – quanto mai dubbia, data la risalita della curva epidemiologica – con delle limitazioni che consentiranno solo ai centri principali di ripartire, a discapito delle realtà più piccole e periferiche. Questo stesso Ministero dovrà amministrare parte dei fondi stanziati per l'Italia dal programma Next Generation Eu e, ancora, non capiamo come sia possibile attuare grandi investimenti su un settore deregolamentato, la cui conformazione non è chiara per la mancanza di un osservatorio e di dati complessivi.

I dati Siae pubblicati in gennaio rendono l'idea della desolazione in cui è crollato il settore: nel 2020, rispetto al 2019, gli spettacoli persi sono 86.201 (-65%), gli ingressi in platea sono diminuiti del 70%, gli incassi hanno registrato un calo del 78% per un totale di oltre 330 mila euro a cui andrebbe sommato l'indotto.

Per ora sappiamo che nel Dl Sostegno si prevede oltre un miliardo per la cultura, con incrementi dei fondi emergenza esistenti per le imprese e le istituzioni culturali e indennità ai lavoratori. Verranno destinati almeno 2.400 euro a una platea allargata di artisti e maestranze, da chi ha 7 giornate e 35mila euro di reddito, a chi ha 30 giornate e fino a 75mila euro di reddito. Un investimento cospicuo, non c'è dubbio, però si tratta dell'ennesima "misura tampone" di un settore che necessita sì di riaperture e quindi ripartenze, ma su una base legislativa che ancora non c'è.

#facciamolucesulteatro

L'iniziativa del 22 febbraio #facciamolucesulteatro promossa dall'associazione U.N.I.T.A. ha visto per una sera illuminarsi gli ingressi dei teatri. È stato bello ritrovarsi per strada, nei foyer, ma a poco è servito, se non a ricordarci che il teatro ci manca. Nella stessa settimana il Governo ha annunciato la fantomatica riapertura a partire dal 27 marzo. Le sale teatrali po-

tranno riaprire solo nelle zone "gialle", a condizione che sia assicurato il rispetto della distanza interpersonale. La capienza consentita non potrà essere superiore al 25% della capienza totale e il numero massimo di spettatori non potrà essere superiore a 400 per spettacoli all'aperto e a 200 nei luoghi chiusi. Per chi sono dunque queste riaperture? Chi sarà in grado di riorganizzare la programmazione garantendo sostenibilità al proprio lavoro e a quello degli artisti? Quali teatri e compagnie sopravvivranno? Poche "grandi" sale, rispetto alle centinaia di piccole realtà che nel nostro Paese la cultura la producono eccome e che negli anni hanno alimentato il teatro contemporaneo, costituendo dei veri e propri presidi culturali in situazioni di marginalità. Interessante in questo senso l'inchiesta di Teatro e Critica #sottocento che dà voce a realtà indipendenti per raccontare la crisi anche dal loro punto di vista. Ne esce una fotografia ben

diversa dall'immagine che ne ha il Ministro e l'immobilismo in cui si trova il comparto da oltre un anno ne è conferma. Lo dice bene l'appello di Progetto Cresco "Non è un Paese per fragili" che denuncia la disparità di trattamento e il vuoto legislativo, elementi che rendono arduo immaginare una riapertura in un'ottica di rinnovamento e di reale ripartenza dello spettacolo dal vivo. Avevamo azzardato a parlare di Risorgimento nei passati articoli di questa serie, ma lo stato dell'arte, a un anno dall'inizio dell'emergenza, somiglia più all'ancien Régime. ★

ERRATA CORRIGE

Sul n. 1.2021 di *Hystrio*, a pag. 4 abbiamo erroneamente attribuito la proposta di legge sulle nuove tutele per i lavoratori dello spettacolo a Chiara Giraudo: la relatrice della proposta è la deputata Chiara Gribaudo. Ci scusiamo con i lettori e con gli interessati.

Cortili, pianerottoli, parchi e terrazze: i nuovi palcoscenici del teatro dal vivo

Con i teatri chiusi, c'è chi ha trovato degli *escamotage* per consentire ancora l'incontro fisico tra attori e spettatori. Il teatro dal vivo, quindi, non è morto, ma in pochissimi hanno avuto l'audacia di farlo per ricordare che ciò che conta è la qualità dell'interazione, non il numero delle sue visualizzazioni in rete. Già durante il primo *lockdown* si era distinto a Milano Massimiliano Speziani, interpretando dal cortile di casa, per il pubblico del suo condominio, brani di poesie, teatro, e brevi racconti.

La seconda ondata ha visto la diffusione di nuove forme di teatro in presenza; con la nascita di formule *delivery* di spettacoli simili nell'esperienza al teatro di strada. Così, ispirandosi alle Usca (Unità Speciali di Continuità Assistenziali), le Unità Speciali di Continuità Artistica hanno dato il via al *delivery theatre*, spostandosi come *rider* per raggiungere spettatori affacciati ai balconi, alle finestre, o per portare il teatro sui pianerottoli, nei cortili, sulle terrazze, in strada, nei parchi e nelle piazze. A essere ordinato e consegnato è un repertorio eterogeneo che lo spettatore può scegliere da un elenco come da un menù. In Puglia, Ippolito Chiarello, già conosciuto per il suo teatro di strada chiamato "barbonaggio teatrale", ha dato il via a questo format, ma sono ventotto gli artisti che lo hanno replicato (a L'Aquila, Assisi, Milano, Varese, Messina, Potenza, Roma, Alessandria, Firenze, Bologna, Parma, Padova).

Numerose le esperienze simili lungo tutta la penisola, qualche esempio. A Milano, Teatro Delivery di Marica Mastromarino e Roberta Paolini (nella foto), Brigata Brighella, Teatro Mailò, Isabella Macchi, Il menù della poesia, *Storie a domicilio* di Carlo Ottolini, le serenate dei Duperdu o le pillole di opera lirica di Opera Popz. A Messina, Carullo-Minasi si sono spostati in vespa bianca, grazie all'associazione Spazio Franco. A Modena, durante le vacanze di Natale, hanno consegnato performance a domicilio il Teatro dei Venti con *Favole al citofono* (o alle finestre) e la compagnia Peso Specifico Teatro con *Teatro-Express* sui pianerottoli o nei giardini privati.

Nell'ambito della Stagione Agorà (in area bolognese) e poi ripreso dal Csa di Udine, *Copri-fuoco* di Kepler-452 ha sperimentato una forma ibrida tra teatro a domicilio e diretta *streaming*. Altra iniziativa di teatro in presenza degna di nota, quella dell'associazione Archétipo in collaborazione con due guide turistiche e un attore, Rosario Campisi, ha realizzato, per un pubblico contingentato, *Firenze Insolita*: "passeggiate teatrali" dal sapore turistico, animate dalla lettura drammatizzata delle opere letterarie ispirate dal fascino della città. **Renata Savo**



Teatro19, quando la follia rivela il suo potere rigenerante

Ha una vocazione "militante" il lavoro delle artiste che costituiscono il gruppo bresciano, sperimentando i linguaggi della scena nelle situazioni di confine, periferie fisiche e simboliche, urbane, sociali, mentali, a stretto contatto con la vita.

di Elena Scolari



D.10 o dell'inferno quotidiano

Portare il teatro fuori dal teatro per coinvolgere chi non ha possibilità di accedere a eventi artistico-culturali, con un fuoco particolare sull'educazione alla cittadinanza e sul benessere nella convivenza. Si delinea da subito per un forte intento inclusivo il lavoro della Compagnia Teatro19, nata a Brescia nel 2004 da un'idea di Valeria Battaini e Roberta Moneta, alle quali si unisce poi Francesca Mainetti, a completare così la triplice direzione artistica.

Perché Teatro19? «Perché i 19 anni sono il momento della possibilità – ci dice Roberta Moneta –, sei forza pronta a esplodere. Ci piace l'idea di essere "energia in potenza", amiamo la possibilità di esprimersi in diverse direzioni a partire da un nucleo d'interesse e da una personalità definita. Noi siamo ancora così: pronte a cercare e a metterci in relazione».

La relazione è infatti il cuore del lavoro di Teatro19: la Compagnia declina il concetto secondo un'attenzione al territorio della città di Brescia, in particolare ai suoi luoghi più periferici e meno coinvolti nelle iniziative culturali e parallelamente si concentra sul dialogo con fasce di persone vulnerabili e alle prese con il proprio processo di formazione: adolescenti (che formeranno La Compagnia dei ragazzi), richiedenti asilo, anziani e persone che convivono con problemi di salute mentale tramite la collaborazione con l'Unità Operativa di Psichiatria e il suo referente dottor Fabio Lucchi.

Si sviluppa poi il desiderio di dar vita a un gruppo artistico formato da attori professionisti e da utenti che affrontano un disagio psichico; l'ensemble produce spettacoli che sono sì il risultato di percorsi con obiettivi "curativi", ma il cui esito è un oggetto teatrale a tutti gli effetti, senza nessuna connotazione terapeutica esplicita. Teatro19 pensa così di inventare un contenitore pubblico «che parli alla città delle sue fragilità e della salute mentale come un bene di tutti, nella convinzione che attori, pazienti e cittadini abbiano una ricerca in comune: la ricerca sull'umano, la conoscenza di se stessi», affermano le tre fondatrici. Nascono quindi il Festival Metamorfosi-Scena Mentale in Trasformazione (alla settima edizione nel 2021) e la Compagnia Laboratorio Metamorfosi. Così come gli spettacoli teatrali abitano aree respingenti della città – come i condomini alveare delle Torri Cimabue e Tintoretto dell'architetto Leonardo Benevolo, nel quartiere San Polo – così il lavoro di costruzione drammaturgica degli stessi tocca le zone più oblique e meno attraenti dell'essere: gli angoli intimi e contraddittori, i lati oscuri e inspiegabili, gli interstizi eccentrici e incontrollabili dell'uomo. Francesca Mainetti ci aiuta a uscire dall'imbarazzo terminologico: «Non mi piace chiamare matti i matti, perché molto spesso non sono matti affatto. Le etichette sono sempre antipatiche, noi lavoriamo con persone che han-

no attraversato la malattia mentale ma anche disturbi psichici leggeri. Lavoriamo con la follia che sta in tutti noi, cercando come convivere senza ignorarla».

Quale arte è più folle del teatro? Fatto di presenza, dell'umano non può proprio fare a meno, così come di tutte le anomalie e le eccentricità che lo definiscono. «Ognuno mette nel lavoro quello che ha: la competenza di vita e d'arte. Il sintomo (di tutti) ha diritto di cittadinanza, viene riconosciuto, rispettato, ascoltato, rielaborato come materiale d'arte. Lo affrontiamo consapevolmente nella creazione e nel lavoro della Compagnia, non lo "sfruttiamo" mai con il pubblico», continua Francesca Mainetti. Questo metodo funziona, gli spettacoli di Teatro19 sono poetici, perché il precipitato del faticoso impegno preparatorio arriva a una sublimazione estetica spesso così concentrata da risultare lirica. Ricordiamo lo spettacolo *D.10 o dell'inferno quotidiano*: una vera e propria visita guidata nei corridoi, sulle scale, in alcune stanze e aule del gigantesco inferno di calcestruzzo che si staglia netto e popolare sopra al gruppo di spettatori. I gironi di questo inferno d'architettura sono anche cunicoli della mente, sono bracci in cui il tempo passa cercando di trascurarne lo squallore per far vincere la luce (non quella al neon) e il calore della vita che continua a pulsare anche tra pareti di cemento grigio.

Teatro19 porta le proprie azioni in molti altri luoghi dentro e fuori la città: progetti pensati per valorizzare colline e zone industriali, laboratori nei parchi, fino ad approdare nei locali con *Barfly-Mosche da bar*. Da questa collaborazione con i bar si innesca l'idea di una rassegna estiva che unisca pubblici diversi come gli spettatori del teatro e gli avventori dei bar. Mescolare i pubblici, permettere l'accesso alla cultura e all'arte a persone che non sono avvezze alla frequentazione della sala teatrale, è il primo intento di *Barfly-Il teatro fuori luogo* che nasce nel 2010 in accordo con il Comune di Brescia. La Compagnia porta spettacoli anche sugli autobus, nella metropolitana, nei centri commerciali. Insomma: in mezzo alla vita. ★

Asti, da una chiesa sconsacrata Spazio Kor guarda all'Europa

Casa condivisa, laboratorio, crocevia di relazioni e museo, con una profonda interazione fra territorio e collettività e una spiccata vocazione all'innovazione: ritratto dello spazio piemontese, che si avvia alla nuova condirezione di Chiara Bersani e Giulia Traversi.

di Matteo Tamborrino

«In un periodo così oscuro, avere la possibilità di "curare" uno spazio teatrale significa lavorare sulle relazioni, abitare insieme le distanze. È un esercizio di cura reciproca, che induce a unire le solitudini in una marea, scatenando nuove tempeste»: queste le parole con cui Chiara Bersani e Giulia Traversi descrivono la propria idea di condirezione artistica. «Se il teatro è luogo per la collettività – aggiungono – proporre sguardi plurimi, ora armonici, ora disarmonici, equivale a elaborare un pensiero critico costruttivo».

In pieno *lockdown* si è palesata per il duo la possibilità di sostituire Emiliano Bronzino alla direzione dello Spazio Kor di Asti, per il momento in qualità di «osservatrici discrete», perché solo con la prossima stagione avverrà il definitivo passaggio di consegne. Un avvicendamento graduale, che permetterà alla coppia di inserirsi con garbo in una realtà così intimamente radicata sul territorio.

Spazio Kor è innanzitutto un palcoscenico non-convenzionale, nato nel 2016 per portare ad Asti un teatro "altro", offrendo ad artisti e pubblico, presso la chiesa sconsacrata e riconvertita di San Giuseppe, una «casa condivisa». Il giardino che costeggia l'edificio è arricchito da quattro lenti ellittiche, esito di *Lens Flare* di Jacopo Valsania e Chiara Poletti, residenza selezionata tramite la *call Signals*, che, assieme a *Barricata* di Jessica Koba, ha permesso di ridefinire il volto esterno della struttura e l'attuale foyer. È qui ospitato, peraltro, "La Macchina delle Illusioni", museo di scenotecnica dedicato a Eugenio Guglielminetti.

Al di là della cornice barocca, focus di interesse per Spazio Kor è l'accessibilità, l'inclusione, l'interazione fra luogo e collettività, in una dimensione di ascolto che – nel solco del lavoro svolto finora – si aprirà di certo con la nuova co-direzione (di spiccata vocazione internazionale) a stimolanti contaminazioni. Nella convinzione che è l'incontro la base di qualsiasi rivoluzione.

Fucina di innovazione tenuta a battesimo dai suoi stessi spettatori, Spazio Kor appare come un "laboratorio abitato" d'alto potenziale sperimentale, un centro culturale di impron-

ta europea aperto all'intersezione tra *polis* e professionisti del teatro, sensibile alle urgenze della comunità e alla creatività contemporanea, apprezzato oltre i confini cittadini grazie alle collaborazioni con affermati interpreti del panorama nostrano e forestiero: «Ci ha sedotte – ha infatti dichiarato Bersani – il suo essere crocevia per diverse comunità, il suo richiamarsi alla dimensione della piazza».

Come chiariscono Aldo Buzio e Fabiana Sacco di Associazione Craft, che da anni ha in gestione Spazio Kor e lo accompagna nella sua maturazione, «il progetto (coordinatore di Ada, rete territoriale che riunisce dodici realtà con approccio *audience oriented* attive in ambito culturale, sociale ed educativo) elabora per le comunità del territorio numerose iniziative», come "Polo astigiano di creatività e inclusione culturale: giovani all'azione", progetto che nel quadro del Servizio Civile si propone di avvicinare gli under 30 all'impiego in ambito teatrale. Perfino negli ultimi mesi si è mantenuta una forte prossimità con la realtà astigiana, grazie a incontri via Zoom: è stato chiesto agli artisti di raccontare l'oltre, il loro modo cioè di immaginare la scena in un momento così complesso, raccogliendo nel frattempo le opinioni del pubblico circa le nuove modalità di fruizione digitale. Ne è emerso

un estremo bisogno di relazione.

Assai rilevanti dal punto di vista strategico e culturale sono anche due network in cui Spazio Kor è coinvolto. *In primis*, Patric, nato nel 2018 aggregando operatori attivi nell'ambito della circuitazione del teatro di ricerca, per collaudare pratiche innovative di fidelizzazione del pubblico e conferire veste di stabilità a una proposta artistica d'alto profilo dapprima delegata a occasioni isolate, come il longevo Festival AstiTeatro. Una visione di radicazione sul territorio – questa – con numerose azioni rivolte al pubblico, che si ispira a note esperienze straniere come Avignone o Edimburgo. L'altra rete – che annovera oltre 150 realtà associate in tutta Europa, attive nella gestione e valorizzazione del patrimonio religioso – è Future for Religious Heritage. È degli scorsi mesi, per esempio, la candidatura presentata da Spazio Kor all'interno del programma Creative Europe (in cordata con un museo spagnolo, un centro belga e con il supporto dell'Università e del Politecnico di Torino) per studiare le pratiche di creazione artistica *site-specific* negli spazi del patrimonio religioso. Più di recente, Spazio Kor ha aderito alla campagna #jumpforheritage, che mira a far dialogare creativamente corpi in movimento, sport e architetture sacre. ★



Nel mondo parallelo di Lenz, luogo di cura del corpo e della mente

A Parma la Compagnia fondata da Francesco Pititto e Maria Federica Maestri prosegue la sua attività con tre nuovi progetti, un continuo dialogo con i classici e il presente, alla costante ricerca della dimensione salvifica dell'arte.

di Laura Bevione

«**L**a riunificazione tra esperienza estetica e comunità vivente nel presente storico è la condizione necessaria per un profondo rinnovamento del linguaggio del teatro contemporaneo: un teatro concepito come uno spazio dinamico, in cui possono essere realizzate forme di sperimentazione artistiche e comunicative, inteso come fisica dell'immaginazione, volumetria della creatività, chimica di corpi sociali, differenziati ed esaltati nella soggettività del proprio agire estetico». Così Francesco Pititto – che, con Maria Federica Maestri, ha fondato e guida la oramai “storica” Compagnia Lenz, radicata a Parma – descrive quella concezione della scena che ha condotto alla creazione di un linguaggio originale e non velleitario, bensì intellettualmente saldo e umanamente necessario, coniato sovente a partire dall'individualità di interpreti definiti “sensibili”: «Abbiamo sentito maturare in un processo “naturale” la necessità di fonderci con l'essere sociale in condizione di fragilità, debolezza, sofferenza, alla ricerca di un nuovo tempo del teatro». E se la crisi pandemica e le conseguenti restrizioni all'attività artistica hanno inevitabilmente ridotto e ridisegnato il lavoro di Lenz,

questa sua peculiare pratica della scena ha testimoniato di come «il teatro possa costituire una dimensione spaziale e temporale salvifica, un mondo parallelo di pratica e cura del corpo e della mente».

Negli ultimi mesi Pititto e Maestri hanno dunque proseguito la propria ricerca, con immutata, se non accresciuta, consapevolezza della sua necessità e, con *Creazione*, sono stati fra i vincitori del bando “Vivere all'italiana sul palcoscenico”, promosso dal Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale-Direzione Generale per la Promozione del Sistema Paese in collaborazione con la Direzione Generale Spettacolo del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo, volto a valorizzare le progettualità artistiche innovative italiane. Si tratta di una “scrittura performativa, sonora e per immagini”, agita dalla performer Valentina Barbarini e dalla soprano Debora Tresanini; immersa nell'opera di Franz Joseph Haydn *Die Schöpfung* e nella scrittura sonora di Andrea Azzali, e ispirata alla *Genesi* e al *Paradiso perduto* di Milton. «Così – aggiunge Pititto – lavoreremo per i prossimi tre anni sulle Sacre Scritture, ritornando al principio delle cose, pensando che la contemporaneità contenga già in sé la classicità, che il presente conten-

ga il passato e parte del futuro; così come la classicità già prefigurava il nostro presente». Le drammaturgie classiche, d'altronde, sono sempre state un deposito privilegiato da cui attingere materiali per le creazioni artistiche: «L'inquietudine psichica spinta fino al limite estremo, la disarmonia patologica, lo smarrimento, l'incapacità di ricreare un rapporto organico con l'ordine del mondo, costituiscono per noi una patria poetica, un “luogo” di ritorno, un ricomporsi con il proprio passato, con il proprio *Ur*, come se la verità del moto artistico iniziale trovasse il suo compimento in un tempo circolare. I classici si dispongono al nostro fianco, ci assistono quando balbettiamo incapaci di vedere il paesaggio-tempo in cui viviamo, per poi scomparire e lasciarci autori del nostro “disastro”».

Ecco, allora, che nei prossimi mesi la messinscena di *La vita è sogno* dovrebbe completare *Il passato imminente*, progetto quadriennale dedicato a Calderón de la Barca; mentre è in corso il riallestimento della versione integrale di *Oresteia*, il cui debutto e tour sono previsti per i prossimi mesi. Un lavoro che, rivela Pititto, «ci ha permesso un'indagine approfondita, grazie a sei attrici straordinarie, sul senso tragico della violenza e della famiglia in un contesto estetico e poetico assolutamente contemporaneo». Dopo #1 *Nidi* dall'*Agamennone*, #2 *Latte* da *Le Coefore*, è ora in prova #3 *Pupilla* da *Le Eumenidi*, una rilettura contemporanea della tragedia costruita su un dialogo scenico serrato fra le attrici sensibili e le attrici storiche dell'*ensemble* e che non potrà non tenere conto del particolare *modus performandi* dettato dalle norme anti-contagio. Le attrici «non potevano toccarsi e, per lavorare in sicurezza, dovevano rimanere forzatamente distanziate. Si è trattato di trasferire la loro sofferenza artistica in potenziamento concettuale. Ho cercato di guidarle alla ricerca di un corpo antiretorico, capace di esaltare il proprio campo emotivo in una nuova grammatica di trattenimento. L'installazione scenica ha subito una forte variazione formale, si è “ionizzata”, svuotata dei pieni materici, e ha acquisito una carica energetica superiore». ★



Oresteia. #2 Latte (foto: Maria Federica Maestri)

Nella terra le radici dei racconti, la Casa delle Storie del Teatro dell'Orsa

Se raccontare storie è un rito collettivo e vitale, Monica Morini e Bernardino Bonzani ne sono custodi e testimoni. Dal teatro civile a quello per i più giovani, dalle fiabe alla storia, ne coltivano la pratica, riversandone sul territorio che abitano tutti i frutti.

di Mario Bianchi

A Reggio Emilia, al centro di un microcosmo palpitante di vita, vicino al torrente Crostolo, nello storico quartiere del Gattaglio, accanto agli orti collettivi e ad alate statue monumentali, un vecchio capannone ha ripreso forza e scopo divenendo un luogo dove le parole prendono vita. La Casa delle Storie è una piccola costruzione rigenerata e reinventata da Monica Morini e Bernardino Bonzani che, con un sapiente lavoro artigianale, inchiodando assi e legno, l'hanno resa un luogo di cultura, dove coltivare amore per le storie, da sempre loro nutrimento esistenziale.

Abbiamo conosciuto Monica e Bernardino nel 2003 nell'ambito del Premio Scenario, il più importante riconoscimento teatrale nazionale riservato alle nuove Compagnie, quando il Teatro dell'Orsa – così si chiama il loro nucleo artistico – ricevette il Premio Ustica per il Teatro di impegno civile e sociale per lo spettacolo *Cuori di terra. Memoria per i sette fratelli Cervi*. Questa creazione può essere considerata, a quasi vent'anni di distanza, il manifesto del loro percorso artistico: la scena come testimonianza, condivisione di storie, costruzione di comunità. Fin da allora i principali strumenti teatrali della Compagnia sono state le parole, i racconti: «Storie incise nella terra che abitiamo, e non solo. Storie con radici lunghe. Le abbiamo ascoltate e raccolte: dalla bocca di testimoni che ne hanno tenuto memoria, dai libri, dai giornali. Le parole hanno chiamato la musica, il corpo si è fatto narrante».

In seguito sono arrivate altre produzioni nelle quali vicende dimenticate hanno trovato nuova voce: *R60 ballata operaia*, *Nilde una donna della Repubblica*, *Nudi. Le ombre della violenza sulle donne* e *Giovanni Falcone, un uomo*, tra le altre.

Cruciale per l'identità del Teatro dell'Orsa è il lavoro con i migranti: con un gruppo di attori rifugiati e richiedenti asilo provenienti dall'Africa sub-sahariana è nato *Questo è il mio nome*, vincitore del Premio del Pubblico al 15° Festival di Resistenza, Premio Museo Cervi-Teatro per la Memoria. Ma è del 2017 l'esperienza più immersiva: lo spettacolo di teatro urbano *Argonauti*, con attori italiani, rifugiati



Cuore di terra (foto: Gaetano Nenna)

e di seconda generazione, che vince il Bando MigrArti del Mibact e il Premio per la Pace Giuseppe Dossetti.

Di pari passo viene realizzato un coerente percorso di teatro per l'infanzia e la gioventù, con numerose creazioni che danno vita a un vasto repertorio di fiabe e miti, con una particolare attenzione al "grande fantastico" Gianni Rodari. La formazione ha un ruolo centrale nel progetto artistico della Compagnia: allievi del Laboratorio Teatrale Permanente spesso prendono parte ad azioni sul territorio ed eventi speciali e fondamentali nel suo percorso sono anche l'ideazione e la conduzione del Bando Nazionale Giovani Narratori e la direzione artistica di Reggionarra.

La Casa delle Storie, denominata significativamente, «fucina per accendere pensiero ed esercitare memoria», ha accolto fin dall'inizio maestri e maestre della scena, tra cui Gabriele Vacis, Giuliano Scabia, Antonella Talamonti, Franco Arminio, Armando Punzo e Beatrice Schiros. Qui, nel tempo sospeso causato dal Covid, sono poi state realizzate più di settanta opere audio (nell'ambito dei progetti "Scintille" e "Fiabe senza corona"), diffuse gratuitamente. La musica, l'arte contemporanea, il cinema e la scrittura sono stati e saranno ambiti di esplorazione, con nu-

merosi seminari e incontri. Alla Casa delle Storie ha preso vita, e ciclicamente viene riproposta, la pratica delle cento voci, coinvolgendo in modo orizzontale tutto il pubblico mediante la creazione di «un'arca di parole da salvare: per traghettarci nel futuro, restando umani», in sintonia con la ricerca del gruppo che, con sempre maggior forza, muove verso un teatro sociale d'arte che ponga al centro la relazione fra persone e la costruzione di comunità pensanti.

In questa direzione vanno altre iniziative: "Niente che resti non amato", progetto speciale per il Festival I Teatri del Sacro 2019 realizzato con operatori di teatro sociale e, nell'ultimo anno, la realizzazione del progetto europeo "Shaping Fair Cities" che, in accordo con gli obiettivi globali dell'Agenda 2030, ha portato il teatro fuori dai teatri (lungo le strade, nel quartiere, nei parchi) con laboratori, narrazioni e spettacoli aperti a tutti. Protagonisti giovani stranieri, italiani e utenti delle cooperative sociali con diversa abilità.

La più recente produzione della Compagnia è *Saluti dalla Terra*, che tratta un altro tema che sta molto a cuore alla Compagnia, il futuro del pianeta, e che ha come fondamentale chiosa: «La Terra non ci appartiene, siamo noi che apparteniamo alla Terra». ★

Nostos, avamposto dell'off nella Terra dei Fuochi

Gina Oliva, Dimitri Tetta e Giovanni Granatina (ri)fondano nel 2014 il loro spazio ad Aversa, ora polo d'eccellenza per il teatro di ricerca e per la formazione di «cittadini teatralizzati». Con tutte le intenzioni di resistere, alla pandemia e all'assenza di sostegni istituzionali.

di Alessandro Toppi



Dimitri Tetta, Gina Oliva e Giovanni Granatina

In *Fondamenti del teatro italiano* Meldolesi descrive la teatralità nostrana come una trama di relazioni che emergono, s'inabissano e riaffiorano. Ci si sceglie dopo aver traversato promesse, tradimenti e litigi, e chi sono i tuoi compagni, da chi sarà formata la tua ciurma, lo decidi quando sarai scampato ai primi naufragi. Diventiamo «la compagnia sognata da ragazzi» per «fedeltà», sostiene Meldolesi, passati gli addii che plasmano «la nostra crescita umana».

Gina Oliva, Dimitri Tetta e Giovanni Granatina, oggi poco più o poco meno che quarantenni, (ri)fondano il loro spazio teatrale nella natia Aversa – 51.344 abitanti, provincia di Caserta, piena Terra dei Fuochi – scegliendosi dopo un decennio di collaborazioni strette e disfatte e di spettacoli ideati e svaniti, decennio durante il quale questo stesso spazio di cui sto scrivendo è stato più volte aperto e vissuto, lasciato e richiuso. «Rimanemmo noi tre», mi dice Gina guardando Giovanni e Dimitri, testimoniando con gli occhi l'inscindibilità di un legame artistico-esistenziale: «Era il 2014 quando tornammo ad abitare le stanze in cui avevamo creato, assieme ad altri, prima il Teatro Scaramouche e poi il Golem

Teatro: volevamo qualcosa che ci rispecchiasse davvero». Rinchiodano dunque «con queste mani» le assi del palco, rincestrano i gradoni di platea, ridipingono le pareti inumidite. E, dopo aver scelto per simbolo un'onda marina, lo spazio lo chiamano "Nostos".

Tra un fondale di stoffa, foreste d'ombra e una città in fil di ferro, un burattino, che per cassa toracica ha una gabbia per uccelli, prova a recuperare il cuore, volatogli via: è *Out di Unterwasser*. Un letto, un tavolo, una porta – lividi dettagli riemersi dall'oblio – accolgono la coreografia con cui *Desidera*, di Teatro nel Baule, fa memoria di un amore dissolto. Un'anziana coppia di fantocci, in *Ménage a trois* di Enanas de lanas, battibecca imperterrita mentre la Morte prova a dividerli. Dire del Nostos significa innanzitutto dire di un'alcova, che ricorda certi scritti di Angelo Maria Ripellino, in cui il Trucco e l'Anima collaborano generando un brulichio d'immagini non dimenticabili. Lo sguardo con cui il senza nome di Leonardo Capuano in *Elettrocardiodramma* saluta la madre, volata come un fenicottero; la schiena di Chiara Michelini che, fattasi scultura giacomettiana, ne *L'ombra della sera* (regia di Alessandro Serra), viene limata

da una lampadina che dondola segnando in orizzontale l'assito. Barlumi, tratti dalle rassegne con cui il Nostos – rispettando gli artisti ospitati (cui garantisce un cachet) – si è imposto nell'off campano come un polo d'eccellenza, giacché offre, a spettatori sempre più esigenti, una proposta ogni volta rischiosa e coerente. Nomi? Andrea Cosentino e Zerogrammi, per esempio, e Teatro Rebis, Piccola Compagnia Dammacco, Vladimir Olshansky, César Brie. In aggiunta. Le proprie opere (da *Ass' 'e Marz*, dedicato a don Peppe Diana, a *Sin Aire*, regia di Silvana Pirone); i lab (da Vincenzo Del Prete a Francis Pardeilhan) che hanno dato possibilità formative ulteriori ai teatranti locali e la scuola: quattro corsi, centonovanta allievi tra adulti adolescenti e bambini: «Sia chiaro: non creiamo attori, non è il compito che ci siamo dati. Condividiamo l'assito invece con chi vuole saperne di più di teatro e di ciò che in termini artigianali, identitari e corporei il teatro consente», mi dice Giovanni. «Insomma: al Nostos, attraverso la pratica, formiamo cittadini teatralizzati, perché comprendano e apprezzino i fondamenti di quest'arte».

E domani? Cos'accadrà a questa sala da ottanta posti che accoglie pure concerti e progetti multidisciplinari e che è preceduta da un foyer con divani, lampade, tavolini e libri a scaffale, un pianoforte, un angolo bar? Privo di sostegni istituzionali, retto da sempre con la formazione – ripresa a ranghi ridotti – il Nostos, mentre intorno virus e inefficienze di sistema determinano abbandoni e macerie, progetta altre rotte: «Abbiamo sacrificato i nostri risparmi per la salvezza del teatro: questo – narra Dimitri – ci ha permesso di non chiudere». «Messa in salvo la barca ripartiremo quindi», dicono all'unisono. Con i laboratori intensivi, in primavera. Lavorando a un *Sogno di una notte di mezza estate*. E provando a crescere come soggetto produttivo. Ripartiranno e d'altronde, per ricitare Ripellino: non è ciò che fanno le «caravelle teatrali» quando le onde del mare tornano a rollare? Terminata la resa del vento ripartono: riprendendo imperterrite «le pieghe del viaggio», il largo «verso le prossime scene». ★

Write, uno spazio-tempo protetto per ri-orientare la scrittura

Una residenza internazionale, ovvero una casa dove autori teatrali dal mondo si ritrovano, per confrontare la propria scrittura con studiosi, critici, registi, attori, dialogando con il territorio e costruendo una comunità di ascolto.

di **Filippa Ilardo**

Che cos'è Write? Write-Residenza Internazionale di Drammaturgia, un progetto ideato da Tino Caspanello, autore messinese tra i più maturi della nostra drammaturgia, è l'unica residenza italiana dedicata interamente alla scrittura teatrale. Per cinque edizioni, l'evento si è svolto nell'isolato e bellissimo Monastero di Mandanici, ai piedi dei Monti Peloritani, dove una brigata di autori, critici, studenti, allievi, attori, artisti, editori, traduttori, osservatori, si ritrova in uno spazio-tempo vocato unicamente alla riflessione e alla creazione. Il progetto nasce dalla necessità di creare contesti, ribaltando il concetto di marginalità, coniugando il confronto tra diverse pratiche di scrittura con la sperimentazione di come l'energia creativa possa essere influenzata da una particolare condizione di "specificità" e dalla relazione con un territorio. Chi vi assiste viene colpito dalla profondità con cui gli artisti ragionano sulla scrittura, generando un rapporto epistemologico verso il linguaggio che viene condiviso con la comunità.

Write è questo: focus e focolaio, possibilità di strutturare un nuovo approccio metodologico intorno alla scrittura teatrale, di operare una sutura tra mondo e arte, tra pubblico e artisti, problematizzando la complessità dei "segni" che il teatro costantemente eredita e produce.

In una terra in cui gli enti e le istituzioni sono spesso sordi alle istanze culturali, è davvero un miracolo che Write sia arrivato alla sesta edizione. Ciò grazie anche e soprattutto alla caparbietà e al lavoro infaticabile della Rete Latitudini, la rete di drammaturgia contemporanea siciliana, capace di attivare le risorse necessarie affinché un progetto, lungimirante e necessario, possa avere continuità.

L'edizione 2020, dal titolo *Words and Arts*, si è svolta da 14 al 19 dicembre 2020, online per ovvie ragioni legate alla pandemia. Protagonisti sono stati, anche per questa edizione, gli autori di diverse nazionalità che si sono confrontati sulla scrittura drammaturgica dandosi ogni giorno, a turno,

un tema (una scintilla, un pensiero, un input) intorno a cui dare vita a un testo che viene immediatamente consegnato agli attori o, in questa particolare edizione online, ad altrettanti artisti visivi che ne hanno tratto un'opera. Senem Chever (Turchia), Lina Prosa, Luana Rondinelli, Aurélie Vauthrin-Ledent (Belgio), Silvia Zoffoli, Andreas Flouarakis (Grecia), Manlio Marinelli, Rino Marino, Fabio Pisano sono stati i drammaturghi presenti nel 2020. Sul sito writedramaturgy.wordpress.com è possibile leggere i testi e vedere le opere, nonché consultare l'archivio delle edizioni precedenti.

A Write, oltre ad autori e attori, è possibile incontrare editori, traduttori, organizzatori, critici di teatro e d'arte, (ricordiamo i bellissimi interventi della critica d'arte Giusi Diana e i diari di drammaturgia a cura di Vincenza di Vita). Preziosa è la collaborazione con il mondo accademico dell'Università di Messina, la partecipazione degli stagisti del Dams, coordinati dai docenti Dario Tomasello e Katia Trifirò.

«Incontrarsi intorno alle possibilità di un testo, a un testo possibile: Write nasce così e vuole essere un punto in cui è possibile incrociare la propria strada con quelle di al-

tri, comprese le strade del pubblico. Il testo diventa il pretesto per creare relazioni, non limitate certamente al breve periodo di residenza, ma proiettate nel tempo, testimoni di condivisione, di affetto e anche di scambi di materiali e di lavoro». Queste le parole di Tino Caspanello, anima e creatore del progetto insieme a Cinzia Muscolino che ne cura la parte grafica.

«L'obiettivo più importante di Write – aggiunge l'ideatore del progetto – è il focus sulla drammaturgia che nasce oggi a contatto col tempo e gli eventi che ogni autore attraversa e che ci attraversano e ci coinvolgono. Se in una prima fase si cerca di capire come ogni autore, a seconda delle latitudini, intercetta e raccoglie i segnali di crisi e le istanze del singolo e delle società, successivamente si vuole portare il pubblico a contatto con i meccanismi che generano una scrittura la cui anima risiede anzitutto nell'azione che reclama cambiamenti». Un vero spostamento del baricentro nel lavoro dell'artista, che può riconnettere il proprio atto creativo, ovvero la scrittura, con il proprio mondo di riferimento. ★

La schermata di Zoom della prima giornata di Write.





La metafora e lo specchio: gli scacchi fra teatro e realtà simulate

Non solo Marostica e la recente serie Netflix: il gioco degli scacchi ha ispirato una ricca letteratura cinematografica e teatrale, da Middleton a Bergman e Borges, fino a Pirandello, Beckett, Norén e Mayorga, metafora di conflitti storici, familiari, e dell'uomo che lotta contro la morte.

di Giuseppe Liotta e Roberto Rizzente

Sviluppatosi in Occidente intorno all'anno Mille, il gioco degli scacchi è una pratica ludica dietro la quale si nascondono simbologie d'ogni tipo, religiose, guerresche, politiche in una strutturale dualità rappresentativa: i bianchi e i neri che si fronteggiano sulla scacchiera/mondo. Il fine ultimo infatti non è quello di vincere ma di giocare la propria partita fino in fondo.

Mentre il cinema e la letteratura sono riusciti a fare del "gioco degli scacchi" un elemento importante del racconto, il teatro se ne è "servito" solo in sporadiche occasioni. Manieristica appare la commedia *Una partita a scacchi* (1624) dove **Thomas Middleton** trasferisce in una scena-scacchiera un episodio di cronaca nel conflitto fra gli inglesi, "i bianchi",

e gli spagnoli, "i neri", con personaggi-pedine che si muovono come le figure degli scacchi: classico esempio in cui la "forma del contenuto" prevale sul significato politico di quell'episodio. La vita amorosa come tenzone scacchistica è, invece, il tema di *Una partita a scacchi* di **Giuseppe Giacosa** (1873), un giovanile apprendistato teatrale in cui è difficile intravedere il futuro esponente della cosiddetta "drammaturgia borghese".

Fa riferimento a una vera diatriba amorosa del 1454 la celebre partita a scacchi con personaggi viventi che si svolge ogni due anni nella Piazza del Castello da Basso a **Marostica** (Vi) in costumi storici: una sfida «a pezzi grandi et vivi» basata su un copione scritta nella lingua del tempo. Ispirati alla contesa scacchisti-

ca sono anche la messinscena ideata da **Maria Rosaria Omaggio** per il suo *Rigoletto* (2020) al Teatro Nuovo di Spoleto, con la Torre Nera (Il Duca di Mantova) che dà scacco matto al Re Bianco (Rigoletto), dopo che l'Alfiere Nero (Sparafucile) ha mangiato la Regina Bianca (Gilda), e l'atto unico *Maestri di scacchi* (2014) di **Renzo e Carvaruso**, con i suoi attori-pedoni (torre, alfiere, regina, cavallo) ormai insofferenti verso le regole del gioco. Una riflessione psicoanalitica attraverso il gioco degli scacchi è invece il monologo *Come il nero negli scacchi* (2019), scritto e interpretato da **Paolo Fosso** al Teatro Flaiano di Roma.

L'interesse di **Luigi Pirandello** per gli scacchi è testimoniato da diversi riferimenti rintracciabili nel *Saggio sull'umorismo* e nelle *No-*

velle per un anno, da *Barecche e la guerra a La buon'anima e Il coppo*, ma è nel dramma *Il giuoco delle parti* (1918) che il gioco degli scacchi e della vita sembrano segretamente associarsi nello sviluppo della trama come "nelle mosse" dei personaggi: su tutte, "la mossa del cavallo" di Leone Gala quando si prepara il suo irrinunciabile uovo à la coque. Il sofisticato e deciso bianco e nero della scenografia e dei costumi, nell'allestimento curato da Giorgio De Lullo nel 1970 – una superficie pittorica volutamente esibita –, diventano il perfetto correlativo oggettivo e visivo del dramma.

La scacchiera e la vita

Finale di partita (1957) di **Samuel Beckett** traduce in dramma teatrale il gioco di posizione e di possibili combinazioni che i due protagonisti, Hamm e Clov, adottano prima di arrivare al silenzio: siamo alle mosse finali di una partita a scacchi, fatta di parole aspre, definitive dette per ritardarne la fine. Ma, nonostante la chiara analogia, una versione scacchistica della pièce l'abbiamo avuta soltanto nel 2005 con lo splendido *Finale di partita. Allestimento da scacchiera per pedine e due giocatori* proposto dal Teatrino Giuliare: è una doppia partita quella che si gioca in una scena/scacchiera con Nagg e Nell chiusi in quei minuscoli bidoncini/torre e dove Hamm e Clov sono due burattini di legno che vengono spostati a vista come pedoni da Giuliana Dall'Ongaro ed Enrico Deotti, gli unici umani in un mondo di marionette, raggiungendo effetti di costante straniamento, efficaci quanto suggestivi.

A chi, in un incontro pubblico all'Università di Bologna, gli chiese di spiegare cos'è per lui il teatro, **Fernando Arrabal** rispose parlando lungamente del gioco degli scacchi e del campione Fabiano Caruana. «Il gioco degli scacchi è il simbolo della vita», ha dichiarato più volte il drammaturgo, e va osservato con le lenti della patafisica che è «la scienza delle soluzioni immaginarie»; come sostiene il suo maestro Jarry, l'artista patafisico è un giocatore di scacchi che trascende una visione univoca ed esclusiva della realtà: insomma è colui che, attraverso la sua opera, dà scacco matto all'Assoluto.

Dello scrittore praghese **Pavel Kohout** è il dramma *Posizione di stallo, ovvero Il giuoco dei re* (1989), una partita a scacchi tutta men-

tale che si svolge agli inizi degli anni Ottanta in una grande città europea che subì l'occupazione nazista: un duello verbale che si consuma, come scrive Flavia Foradini, «in un gioco sottile di provocazioni e reazioni nel quale ogni mossa è calcolata e tutto viene messo in gioco...», mentre i due protagonisti Kellermann e il Dottore giocano la loro mai conclusa partita in cui rimane sempre un'ultima mossa da fare. In *Scacco pazzo* (1990) di **Vittorio Franceschi** a essere messa in scacco è la follia: il confronto/scontro tra i due fratelli protagonisti scivola presto in un gioco dell'assurdo fatto di scambi di ruolo e di realtà simulate. «Il teatro è una scacchiera nella quale i personaggi rappresentano valori morali; e il pubblico assiste a questo gioco di scacchi», avrebbe detto Alberto Moravia (Intervista a Lietta Tornabuoni, *La stampa*, 1969).

Biografie illustri: Bobby Fischer

Alcolizzata e dipendente dagli psicofarmaci: non si può dire che Beth Harmon, protagonista della recente serie targata Netflix, *La regina degli scacchi* (2020), non abbia una personalità "singolare". Ma i grandi scacchisti sono sempre stati, per usare un eufemismo, "extra-ordinari", basta leggere il saggio di Reuben Fine, *La psicologia del giocatore di scacchi* (Adelphi, 1976), per rendersene conto. Il più frequentato dai drammaturghi è stato sicuramente il campione a stelle e strisce **Bobby Fischer** (1943-2008), non solo

per l'aggressività del carattere o le patologie di cui soffriva (la sindrome di Asperger), ma anche per la vita errabonda e ciò che ha simboleggiato per l'Occidente, durante la Guerra Fredda: egli ha ispirato un film (*In cerca di Bobby Fischer*, 1993); uno spettacolo *made in Italy*, *Bobby Fischer. Il re indifeso* di Lamina-rie (2010); il musical *Chess* degli Abba Benny Andersson e Björn Ulvaeus (1986); il dramma di Lars Norén *Bobby Fischer vive a Pasadena*, ove è l'idolo del figlio schizoide Thomas; e *Reykjavik* (2016) di Juan Mayorga, dedicato alla sfida a Boris Spassky del 1972 e riproposta di generazione in generazione per ribadire i temi cari al drammaturgo spagnolo: il rapporto tra la storia e il nostro presente e tra la finzione e la realtà, il problema dell'identità.

Non sono da dimenticare, tuttavia, il primo campione non ufficiale della storia, l'americano **Paul Morphy** (1837-84), che è alla base del romanzo di Samuel Beckett del 1938, *Murphy* (e di una video-arte di Nu de Dos Arte, *A Morphy's Game*, 2011); il cubano **José Raúl Capablanca** (1888-1942) e il russo "traditore" **Alexander Alekhine** (1892-1946): questi ultimi protagonisti de *Il giuoco dei re* di Luca Viganò, diretto da Marco Sciaccaluga (2013), sullo sfondo della crisi del '29 e dell'ascesa del Nazismo. ★

In apertura, una scena di *Finale di partita*, di Teatrino Giuliare; nel box, un'immagine da *Il settimo sigillo*, di Ingmar Bergman.

Scacco matto a cinema e letteratura

È soprattutto nel cinema che gli scacchi hanno trovato la maniera di essere presenti come metafora (*Il settimo sigillo*, 1957) o contenuto della rappresentazione (*La febbre degli scacchi*, 1925; *Scacco alla follia*, 1960; *I giocatori di scacchi*, 1977; *The Dark Horse*, 2014); come sfida (*2001: Odissea nello spazio*, 1968; Woody Allen in *Ciao Pussycat!*, 1965), passione del protagonista (Ivan il Terribile nell'omonimo film di Ejzenštejn, 1943; Humphrey Bogart in *Casablanca*, 1942) o situazione: come dimenticare la partita giocata nella vasca da bagno ne *Il talento di Mr. Ripley* (1999) o quella con gli scarafaggi ne *Il silenzio degli innocenti* (1991).

Per la letteratura ricordiamo il capostipite di tutti i racconti *Il giocatore di scacchi di Maelzel* di Poe (1836), *La scacchiera* di Brunner (1965), *La difesa di Lužin* di Nabokov (1929), il Dürrenmatt di *Una partita a scacchi con Albert Einstein* (1979), il Borges delle due poesie di *Ajedrez* (1960) e il cinese Acheng de *Il re degli scacchi* (1990), senza dimenticare l'Italia con *L'alfiere nero* (1867) di Boito, la *Novella degli scacchi* di Zweig (1941), *Le città invisibili* (1972) di Calvino *La variante di Lüneburg* di Maurensig (1993) e *La mossa del cavallo* di Andrea Camilleri (1999). **Giuseppe Liotta**



Dai trionfi di Toscanini alle regie di Strehler, gli archivi milanesi testimoni di memoria

Presso il Piccolo Teatro e il Teatro alla Scala è conservata la memoria storica del teatro di prosa e lirico della città, un tesoro prezioso che racconta personaggi, opere, il lavoro di registi, scenografi, attori e musicisti registrato in immagini e documenti d'epoca.

di Albarosa Camaldo

Ldue teatri Stabili milanesi, il Piccolo Teatro e il Teatro alla Scala, conservano, nei propri archivi, importanti testimonianze, rari e preziosi libri: l'uno documenta la fondazione, raccoglie materiali relativi ai protagonisti – Giorgio Strehler, Paolo Grassi e, poi Luca Ronconi – e riguardanti gli spettacoli prodotti e rappresentati, dando un contributo fondamentale allo studio della storia della regia e dell'organizzazione teatrale italiana; l'altro, nato nel Museo Teatrale alla Scala, custodisce documenti musicali e teatrali, ampliati in seguito alle donazioni e all'acquisizione di numerosi fondi eterogenei, distinguendosi così per la ricchezza e la completezza delle collezioni nei campi di teatro, opera, musica e danza.

Il **Piccolo Teatro di Milano** dispone di una biblioteca e di un archivio storico monotematico, situati nell'edificio del Teatro Strehler. La Biblioteca, curata con passione e competenza, fino al 2020 da Franco Viespro, recentemente scomparso, possiede 150 riviste teatrali, italiane e straniere, propone una selezione di 600 articoli attinenti e ospita circa 10.000 volumi di drammaturgia, critica e storia del teatro e scenotecnica. L'Archivio storico cartaceo è dedicato alla storia del Piccolo Teatro e conserva monografie, edizioni, programmi di sala, copioni, rassegne stampa, partiture musicali, fotografie e alcune riprese video degli spettacoli prodotti. Inol-

tre, sono presenti documenti relativi alla fondazione, alla storia dell'Ente e alla sua attività culturale, nonché fondi monografici relativi a Paolo Grassi, Giorgio Strehler, Nina Vinchi, Luca Ronconi.

All'avanguardia per la consultazione è la versione multimediale dell'archivio cartaceo. Nell'archivio digitale, redatto in italiano e in inglese, sono consultabili 13.293 foto di scena, 829 bozzetti, 401 manifesti, 8.696 articoli di giornale, 63 documenti d'archivio trascritti, tra i quali figurano lettere di Strehler ai collaboratori e appunti di regia. Per ogni spettacolo rappresentato si possono visionare online schede dettagliate con l'indicazione della stagione e i relativi materiali. Biblioteca e Archivio sono consultabili di persona su appuntamento da studiosi e studenti.

Dal 1913 all'interno del **Museo Teatrale alla Scala di Milano** è collocata la biblioteca di circa 10.000 testi di critica teatrale e musicale, partiture e biografie di musicisti, diventata, nel 1952, **Biblioteca Livia Simoni**, in memoria della madre del critico, commediografo e regista Renato Simoni che ha donato i suoi 54.000 volumi e attualmente diretta da Matteo Sartorio.

In seguito alla donazione, nel 1956, di 7.000 volumi di Ruggero Ruggeri, e, nel 1957, di un centinaio di testi appartenuti al commediografo e scrittore Arnaldo Fraccaroli, attual-

mente la raccolta, arricchita di saggi di critica teatrale e letteraria, monografie, studi sul teatro italiano, francese e inglese, supera i 150.000 volumi, tra cui figurano le preziose commedie di Plauto, stampate a Venezia da Lazzaro Soardi nel 1511 e più di 300 cinquecentine. Alla biblioteca è annesso l'archivio storico che comprende 2.255 bozzetti, 6.959 figurini, 3.000 locandine teatrali, 6.000 libretti d'opera, 10.300 lettere autografe di attori, registi, compositori e cantanti, 30 manoscritti musicali di opere complete, 300 fogli sparsi (con pagine autografe di Verdi, Rossini, Donizetti, Puccini, Beethoven), 7.000 fotografie e 10.000 incisioni.

Il nucleo più antico dei fondi d'archivio presenti è la **Raccolta Jules Sambon** che contiene, oltre a preziosi oggetti d'arte, 347 avvisi teatrali e di altro genere, 155 programmi teatrali, 93 litografie di attori, drammaturghi e compositori, 155 figurini, 538 testi drammaturgici dal XVI al XVIII secolo, biografie di artisti e compositori, saggi teatrali in italiano, inglese, francese e spagnolo, editi tra il 1511 e il 1906. Tra gli altri fondi, alcuni sono catalogati con il nome dei drammaturghi a cui appartenevano: **Enrico Annibale Butti** con autografi, testi teatrali a stampa da lui annotati, **Paolo Ferrari** con autografi e prime edizioni del suo teatro, stesure di commedie e scritti di materia giuridica sui diritti d'autore, **Marco Praga** con fotografie, ritratti con dediche autografe di librettisti, scrittori, attori, e impresari teatrali, prime edizioni delle sue commedie, drammi e novelle autografate e volumi sul diritto d'autore relativi alla sua attività di presidente della Siae. Altri fondi sono relativi al teatro d'opera come carteggi di **Pietro Mascagni** e documenti, scritture teatrali, contratti del collezionista **Alfonso Casati**, precedente direttore della Biblioteca o libri e cimeli del barone **Angelo Eisner von Eisenhof**, amico di Giacomo Puccini. Inoltre il **Fondo Anna e Giuseppina Morosini** contiene corrispondenze e documenti autografi di Giuseppe Verdi indirizzati alle due sorelle, mentre il lascito della ballerina **Cia Fornaroli** riguarda la danza e la storia del balletto; infine sono presenti 506 bozzetti di **Carlo Ferrario**. ★



La Biblioteca Livia Simoni di Milano

Torino, uno sguardo sul Novecento con l'impronta di Lucio Ridenti

Il Centro Studi del Teatro Stabile nasce grazie all'acquisizione del Fondo Ridenti, completato negli anni con i materiali proditoriamente nascosti, e si arricchisce del Fondo Febo e Misa Mordeglia Mari, in parte ancora da esplorare.

di Laura Bevione

Il Centro Studi del Teatro Stabile di Torino è «un archivio piuttosto contemporaneo, novecentesco» e la sua fondazione coincide con l'acquisizione, da parte della direzione dell'Ente cittadino, di quello che è il suo fondo più consistente e prezioso, ovvero l'Archivio storico di Lucio Ridenti e della rivista *Il Dramma*. Ad accompagnarci in una vera e propria visita guidata al patrimonio del Centro Studi – che ha sede in via Rossini, nello stesso edificio che ospita gli uffici dello Stabile nel complesso del Teatro Gobetti – è la sua attuale responsabile, Anna Peyron, che ci porta anche nella stanza in cui è stato ricostruito l'ufficio-biblioteca dello stesso Ridenti, dominato dalla scrivania realizzata dall'artista futurista Nicolay Djulgheroff e, soprattutto, dall'imponente ritratto eseguito da Gregorio Sciltian nel 1955. E, d'altronde, l'attore, fotografo, “influencer”, giornalista e intenditore d'arte Ernesto Scialpi – il vero nome di Lucio Ridenti, nato a Taranto nel 1895 – è realmente lo spirito-guida del ricco e accogliente Centro Studi torinese, nato nel 1974 in seguito al fatale convergere di varie circostanze: nel gennaio dell'anno precedente era morto appunto Ridenti che, a partire dal 1968, in seguito a un ictus, era stato costretto ad abbandonare la direzione della rivista *Il Dramma*, da lui stesso fondata nel 1925 insieme a Pitigrilli; alcuni mesi dopo, la Ilte, storica casa editrice del periodico teatrale, decide di sospendere la pubblicazione e di venderne l'archivio storico. D'altra parte, da tempo il direttore artistico del Teatro Stabile, Aldo Trionfo, e, in particolare, quello organizzativo, Nuccio Messina, che «aveva sempre avuto un grande interesse per la conservazione e la diffusione della memoria del teatro», avevano progettato di dotare l'Ente torinese di una biblioteca e di un archivio. Ecco dunque profilarsi l'opportunità, da un lato, di acquistare dalla vedova Ridenti la cospicua biblioteca del marito e, dall'altra, di proporre alla Ilte di acquisire l'archivio. Quest'ultimo, «costituirà la base di quello che definiamo “archivio generale dello spettacolo”, che conserva i materiali relativi alle produzioni non del Teatro Stabile



Lo Studio di Lucio Ridenti a Torino

di Torino, poiché le compagnie mandavano alla rivista foto e documentazione varia relativa ai loro spettacoli, che desideravano così pubblicizzare».

Meno pacifica fu, invece, l'acquisizione dei materiali di Ridenti: negli anni Pietro Crivellaro, a lungo direttore del **Centro Studi dello Stabile**, si rese conto che la biblioteca era stata massicciamente depauperata: rimangono sì 300 libri antichi – edizioni del Cinquecento, Seicento e Settecento, testi del teatro italiano e, in particolare della Commedia dell'Arte – ma ne mancano circa 200, probabilmente venduti prima della morte dello stesso Ridenti per far fronte alle ingenti spese mediche che la sua condizione richiedeva. E se questi volumi sono purtroppo oramai dispersi, le doti, assieme investigative e diplomatiche di Crivellaro, hanno permesso di ritrovare e portare “al sicuro” al Centro Studi la ricca corrispondenza, fotografie, originali delle copertine de *Il Dramma*, proditoriamente sottratti dalla ex segretaria di Ridenti, Lidia Buzzetti Ronco. Nel 2006 quel ricco patrimonio – 2.000 lettere e altrettante fotografie – arriva finalmente a Torino: carteggi con, fra gli altri, Eduardo De Filippo, Vito Pandolfi, Anton Giulio Bragaglia; immagini di Ruggero Ruggeri, Laura Adani, ecc. Nel 2011, l'ultima sorpresa: dopo la morte della Ronco, si scopre che la don-

na aveva nascosto altri carteggi importanti, fra cui quello con Paolo Grassi, che la figlia acconsente di vendere al Centro Studi, così da ultimare la ricostruzione del Fondo Ridenti che comprende, oltre alla collezione completa de *Il Dramma*, centinaia di faldoni nominali contenenti fotografie, quaderni di sala e opuscoli, rassegne stampa straniere e locali, l'epistolario e la biblioteca di Ridenti, opere grafiche e pittoriche di artisti quali Mario Donizetti e Aligi Sassu.

Nel frattempo, il Centro Studi si è arricchito di un altro fondo novecentesco significativo, quello di **Febo e Misa Mordeglia Mari**, che raccoglie più di 300 volumi e materiale eterogeneo – lettere, telegrammi, articoli, copioni, sceneggiature – appartenuti all'attore e regista Alfredo Rodriguez, in arte Febo Mari, e risalenti a un periodo compreso fra l'inizio del Novecento e gli anni Trenta. Un primo nucleo del Fondo è stato donato nel marzo 1992 dall'attore e drammaturgo Pieralberto Marchesini, esecutore testamentario di Misa Mari. Fra il luglio 1992 e il giugno 1998 viene consegnato, in differenti momenti, tutto il materiale del Fondo che, dopo un primo inventario generale compiuto da Davide Gherardi per la sua tesi di dottorato, sarà ora oggetto di un progetto di riordinamento finanziato con assegno di ricerca dall'Università di Torino. ★

La memoria della Laguna, Fondazione Giorgio Cini e Biennale

Venezia custodisce alcuni dei tesori contemporanei più preziosi, presso la Fondazione Giorgio Cini e l'Archivio della Biennale. Dalla Duse, Paolo Poli e Franco Scaldati sull'isola di San Giorgio, alle testimonianze della Storia del prestigioso festival italiano.

di Roberto Canziani e Federico Bellini



L'isola di San Giorgio

«E quelli più curiosi?», domando a bruciapelo. Maria Ida Biggi, che è direttrice dell'Istituto per il Teatro e il Melodramma alla **Fondazione Giorgio Cini** a Venezia, ci pensa un po'. Immagino stia mentalmente passando in rassegna tutti i documenti dell'Archivio. Quindi, per niente turbata dalla domanda, mi racconta che tra le carte donate all'Istituto da Anne, la moglie di Lee Strasberg, ci sono fotografie inedite di Marilyn Monroe, sbarazzina sul letto, in posa davanti a un ritratto di Eleonora Duse. Il passaggio del testimone, penso io. Una di quelle cose che trovi – dice lei – quando arrivano donazioni importanti.

Di donazioni così ne sono arrivate parecchie, in questo ultimo decennio, da quando l'Istituto ha definito la sua autonomia tematica. E uomini e donne di teatro hanno cominciato a pensarci seriamente.

La Fondazione Giorgio Cini («va sempre scritto anche il nome, Giorgio, perché altrimenti si rischiano confusioni»), raccomanda la Biggi) ha archivi che risalgono alla fondazione,

avvenuta nel 1951, quando il conte Vittorio volle ricordare con questo atto il figlio Giorgio, scomparso in un incidente aereo. Ma con il passare degli anni e l'aumento dei materiali, l'Archivio è stato ripartito tra i diversi Istituti della Fondazione che si sono espansi, occupando in maniera un po' casuale gli spazi piccoli e grandi che l'antica abbazia benedettina sull'isola di San Giorgio ancora oggi può offrire.

Dal 2007, da quando Maria Ida Biggi lo dirige, l'Istituto per il Teatro e il Melodramma ha questa specifica vocazione. Fra i tesori, chiaramente spiccano la stanza e l'**Archivio Eleonora Duse** (e meno male: non avevo sbagliato a fare quella domanda). Cospicuo, oggi, è il lavoro di digitalizzazione dei documenti. Ma non mancano fondi e donazioni molto più recenti. Ad esempio: il **Fondo Paolo Poli**, che contiene anche 10.000 spartiti di canzonette popolari. Di alto pregio scientifico è il **Fondo Luigi Squarzina**. «Aveva già deciso di lasciare a noi i 5.000 volumi della sua biblioteca. Poi, nel 2010, quando è scomparso, la moglie ha

voluto donare anche altro. Ricevere un archivio sempre è motivo di felicità, ma è anche impegno. Bisogna gestire quei documenti, metterli in sicurezza e soprattutto valorizzarli, farli conoscere. Perciò è nata l'idea di accompagnare le donazioni con un evento. In quel caso, un importante convegno sul regista, cui hanno dato il proprio contributo molti degli attori che avevano lavorato con lui. Insomma, la voce si è diffusa».

Così Simona Marchini ha deciso di far confluire a Venezia le carte e le opere del suo compagno, lo scenografo **Pierluigi Samaritani**, scomparso nel 1994. Una donazione cospicua: tutta la biblioteca, i bozzetti, ma anche pennelli, tavolozze, matite, il compasso... E altrettanto ha fatto **Maurizio Scaparro** («ma il suo archivio era già bello e ordinato, grazie alla cura attenta che ne ha sempre fatto la sua collaboratrice Maria Bellini»).

L'ultima donazione in ordine di tempo è quella che ha visto trasferire alla Cini le carte di **Franco Scaldati**, su espresso volere degli eredi. Non senza polemiche, dal momento

che dell'artista siciliano sarebbe stato auspicabile che si occupasse la Sicilia e in particolare la sua città, Palermo.

«Un nucleo di donazioni di area siciliana si va costruendo via via – spiega la Biggi –. È nelle fasi finali di allestimento il **Fondo Santuzza Cali**, scenografa e costumista, splendida signora oramai sopra gli ottanta». E che forse non voleva tenersi stretti in casa tutti i lavori che ha realizzato con Gassman, Enriquez, Trionfo, Poli. «Quello della Cali è un archivio meraviglioso, tutti i suoi disegni, 400 cartelle che documentano spettacoli di teatro e danza, e poi maschere, marionette, oggetti di scena. Lo si doveva inaugurare lo scorso anno, ma per forza di Covid, abbiamo posticipato. Lei ci vorrebbe costruire attorno anche una grande festa, si vedrà. Tra i siciliani c'è anche **Michele Canzoneri**, artista figurativo: di lui abbiamo i quaderni di progettazione scenografica per le opere di Sylvano Bussoffi. E sono oggetti d'arte».

Accanto al nucleo isolano, esiste ovviamente il gruppo degli archivi veneti. Quello di **Misha Scadella**, scenografo, quelli di **Giovanni Poli** e **Arnaldo Momo**, registi.

E dunque chi, oltre ai fan della Duse viene a farsi aprire tutti questi scrigni? «Studiosi e studenti, laureandi e dottorandi, collezionisti di libretti d'opera, ma anche persone d'ogni genere. Appassionati che di un artista o di un titolo sanno tutto, gli amatori». E sono proprio quelli – penso – che a volte mettono in difficoltà anche gli studiosi più esperti. *Roberto Canziani*

Quasi nascosto nella zona industriale di Porto Marghera, l'Asac (**Archivio Storico delle Arti Contemporanee**) è di fatto il testimone del percorso artistico della Biennale. Guidato dall'avvocata Debora Rossi, l'Archivio comprende al suo interno tutta la documentazione riguardante le discipline di Arte, Architettura, Cinema, Danza, Musica, Teatro, ovvero le sezioni che caratterizzano l'attività della Fondazione a partire dal 1895, anno in cui ebbe luogo la prima Esposizione Internazionale d'Arte.

Il Festival Internazionale del Teatro fu istituito nel 1934, ed è oggi sorprendente verificare come il luogo del "qui e ora" per eccellenza, il teatro, appunto, possa in qualche modo sedimentarsi in tracce che ne lasciano intuire la storia, o almeno parte di essa, attraverso le testimonianze provenienti da una Fondazione. Parlo di Storia del teatro, o meglio,

della storia di alcuni dei suoi protagonisti più celebri, perché la **Biennale Teatro** ha, fin dalle sue origini, ospitato gran parte dei protagonisti del panorama internazionale, da Reinhardt a Brook, immortalandoli, per così dire, in un preciso momento del loro percorso artistico, coincidente con la presenza a Venezia. Ciò porta a non poter disgiungere l'artista dalla sua esperienza veneziana e dai rapporti con la Biennale, aggirando la pretesa di indagare la sua opera *tout court*; ma i frammenti scritti, gli epistolari, le fotografie e i video dell'Archivio riescono in qualche modo a restituire quel "qui e ora" del quale parlavo, come istantanea di un passato che resta mistero di qualcosa che può essere intuito ma non spiegato.

Mi sono soffermato in questa sorta di premessa perché, riguardo alla mia esperienza all'Asac, che ha avuto inizio con il quadriennio di Direzione Artistica di Antonio Latella e che dura tuttora in qualità di tutor per il bando scrittori in residenza, sono stato sorpreso, più che da ogni altra cosa, dalla testimonianza dei momenti di crisi, artistica, esistenziale o politica, di cui sono stati pro-

tagonisti i grandi nomi della scena nel loro passaggio veneziano. Dagli scambi epistolari tra il Berliner Ensemble e la Fondazione, culminati con il divieto di rappresentazione di *Madre Coraggio* di Brecht da parte del Governo, fino al declino del Living Theatre nel 1975, qui documentato da una rassegna stampa senza sconti, spesso la crisi degli artisti è coincisa con quella del teatro stesso o della politica; può capitare, così, di imbattersi in autentici miracoli di sintesi, un ritratto di Grotowski che guarda malinconico alla finestra, già lontano da qualsiasi desiderio di rappresentare, i video di un teatro che si incontra/scontra con il territorio come nell'esperienza di Scabia, fino al sorriso amaro di Bene nelle conferenze di presentazione di una ricerca teatrale impossibile, e, come tale, mai formalizzata in alcuna Biennale da vedere. Una crisi che è stata infine il tema portante della mostra "Le Muse inquiete", dove i direttori artistici dei vari settori hanno collaborato reperendo materiali per interrogare, attraverso le intersezioni tra le discipline, i momenti più critici della Storia del Novecento. *Federico Bellini*

Le Muse della Biennale di Venezia, inquiete testimoni dei sussulti della Storia

«L'inquietudine è il motore della ricerca che ha bisogno di confronto per verificare ipotesi e ha bisogno della Storia per assorbire conoscenza». Le parole di Roberto Cicutto, presidente della Biennale di Venezia, descrivono un programma che ha costruito la storia e la pratica odierna del più importante appuntamento italiano con la cultura internazionale. Le Muse inquiete a Venezia sono sei (Arte, Architettura, Cinema, Teatro, Musica e Danza). Nei luoghi della Biennale (i Giardini, l'Arsenale, il Palazzo del Cinema, il Lido, i teatri e gli altri spazi cittadini che ospitano gli eventi) sono passati e ogni anno passano artisti il cui lavoro è spesso avanguardia del pensiero futuro, intercettato con preveggenza e spesso visionarietà dai direttori delle diverse sezioni, ma anche governanti, dittatori, sovrani, esponenti della società.

Di questi incontri rende conto la Mostra *Le Muse inquiete. La Biennale di Venezia di fronte alla Storia*, svoltasi nel 2020 durante i festival, di cui l'omonimo volume (edito da La Biennale di Venezia 2020) è più che un catalogo, una mappa per la memoria. Vi sono raccolte alcune delle testimonianze della lunga vita dell'Istituzione (nata nel 1895 per l'Arte), che il prezioso scrigno dell'Asac raccoglie, conserva, lascia depositare, a cui si sono aggiunti contributi da altri Archivi storici nazionali. Il percorso tra immagini, documenti, filmati rari e opere d'arte, ordinati decennio per decennio, attraversa la Storia del Novecento. Le guerre con le loro tragedie (Fascismo e Nazismo *in primis*), gli scontri sociali, generazionali, le variazioni del gusto e del sentire sociale che la Biennale "come un sismografo" ha registrato. Un progetto che ha preso vita grazie alla collaborazione dei direttori uscenti delle sezioni di Biennale (Cecilia Alemani, Hashim Sarkis, Alberto Barbera, Antonio Latella, Ivan Fedele e Marie Chouinard), dell'Istituto Luce e di Rai Teche. **Ilaria Angelone**



Voci e immagini del documento teatrale, il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova

Accedere al museo genovese è entrare nel regno vivo e coinvolgente dello spettacolo, "materiale" e immaginario al contempo, un'occasione di incontro con la memoria del Novecento, grazie ai fondi custoditi e spesso oggetto di mostre ricchissime.

di Gianni Poli



deato dal Teatro Stabile e insediato nel 1966 quale dirimpettaio del Teatro Du-se, in Piazza Marsala, il **Museo Biblioteca dell'Attore di Genova** raccoglieva la documentazione delle produzioni del Teatro Stabile, accanto ad alcuni Fondi già preziosi per natura e provenienza, da lasciti importanti, come quelli di Adelaide Ristori e di Tommaso e Guido Salvini. Frequentato all'inizio dal personale del teatro e da rari studiosi e ricercatori, assunse in breve un ruolo importante nella conservazione e nella divulgazione della cultura dell'arte scenica. Nel 1971 fu costituito Fondazione dai Soci e Sostenitori, Comune, Provincia, Camera di Commercio e Teatro Stabile genovesi. Poi dovette necessariamente trasferirsi in locali più ampi e funzionali, installandosi nella Villetta Serra nel 1982. Colà, tuttavia, non tutte le risorse risultavano agibili, come la mostra permanente di costumi o gli oggetti e suppellettili degli attori. In quella sede, comunque, il Museo conquistò larga fama, grazie anche alla lungimiranza dell'organizzazione e della gestione, che avviò il collegamento in rete con altri Centri europei consimili.

Superato un momento di grave difficoltà negli anni Novanta del Novecento, si dovettero

riaffrontare i limiti architettonici della residenza. L'ultimo trasloco, dal 2013, ha consentito l'installazione degli Archivi, delle risorse materiali e della Biblioteca in locali vasti (2.300 mq su due piani) di un edificio storico, confinante con la maggiore Biblioteca Civica. La collaborazione con altre istituzioni culturali è stata potenziata mediante la convenzione con l'Università nel 2016. Gli obiettivi funzionali (riguardanti Archivio, Biblioteca e Museo), hanno così potuto attuarsi con ampia prospettiva futura, in attività consolidate mediante risorse comuni integrate, quali mostre, convegni, presentazioni di libri ed eventi nell'ambito dello spettacolo. Il loro susseguirsi coerente ha costituito una preziosa, durevole avventura d'informazione e di scoperta, coinvolgendo persone e gruppi, dai ricercatori ai relatori e ai seminari, fino alle visite guidate. Hanno segnato la comunicazione specialistica, un *Bollettino*, *Teatro Archivio* e cataloghi o edizioni di documenti detenuti ed elaborati.

Fra le mostre (spesso itineranti), dalle più lontane, come *Sto. Una storia lunga un milione* (1979), *La cesta di Ruggero Ruggeri* (1980), *Pirandello capocomico* (1985) o *I set di Guido Salvini* (1995), alle più recenti: *Bonaventura. I casi e le fortune d'un eroe gentile* (2007);

Tommaso Salvini e il teatro dell'Ottocento (2009); *Emanuele Luzzati. Fantasie* (2009); *Giornata di studi su A. Fersen; Adelaide Ristori, Giuseppe Garibaldi e la spedizione dei Mille* (2010); *Tommaso Salvini. Un attore patriota nel teatro italiano dell'Ottocento* (2011); *Convegno Nazionale Alessandro Fersen* (2011); *Lo stile italiano nella moda e nel costume tra teatro e cinema* (2011); *Ivo Chiesa* (2014-15); il seminario *La riscoperta della Commedia dell'Arte nel teatro italiano contemporaneo* (2016), mentre si amplia la risonanza internazionale con *Macario una maschera teatrale e Bellissima... Magnani* (2018); *Convegno Guido Salvini protagonista del teatro italiano ed europeo del Novecento* (2019).

Resta molto spazio alla ricerca nei **Fondi** d'archivio di **Silvio d'Amico**, **Cesare V. Lodovici**, **Ermete Zacconi**, **Ruggero Ruggeri**, **Gualtiero Tumiati** e ancora **Rossi**, **Picasso**, **Martoglio**, **Lopez**. Fra gli ultimi, quello di **Alessandro Fersen**, già stimolo a libri e convegni. La frequentazione del Museo genovese si rivela sempre un'occasione di incontro e di scambio, con il suo personale dall'effusione discreta e dalla profonda comprensione delle attese dello studioso, nonché del semplice curioso. La disponibilità alla collaborazione è pari alla competenza amorevole con la quale i documenti sono conservati e resi funzionali alla fruizione. Anche nei condizionamenti recenti, con l'adeguamento dei modi di frequentazione e consultazione, non s'è interrotta né sminuita un'esperienza d'acculturazione e di scoperta, spesso sorprendente, soprattutto per i legami che riesce a stabilire con le necessità, anche latenti, del ricercatore appassionato. Così si misura la potenzialità del luogo, riserva di indizi, oltre che di fatti e oggetti pronti a rivivere, tanto più nelle limitazioni severe dell'ultima attualità. Un accesso vivo e coinvolgente nel regno dello spettacolo, "materiale" e immaginario al contempo; ricco dei tanti suoi echi culturali ed emotivi, suscitati dagli intenti dei fondatori e animatori scomparsi (Luigi Squarzina, Alessandro d'Amico, Ivo Chiesa, Teresa Viazano) e reso durevole e pregnante grazie alla catena dei responsabili successivi. ★

Bologna e dintorni, una mappa per la memoria dello spettacolo

Il capoluogo fa la parte del leone grazie agli archivi custoditi al Dams, ma anche alla Biblioteca dell'Archiginnasio e alla Casa di Riposo "Lyda Borelli". Senza dimenticare i Fondi sparsi in Regione, da Riccione a Bagnacavallo e Reggio Emilia.

di Giuseppe Liotta

Fin dalla seconda metà dell'Ottocento Bologna è stata un punto d'incontro importante, per le compagnie teatrali che qui venivano a scritturare gli attori, a formarne di nuove. Impresari, attori, drammaturghi, costumisti, responsabili delle nascenti agenzie teatrali, giornalisti delle gazette teatrali in questa piazza annualmente si ritrovavano lasciando ai posteri e ai futuri studiosi tracce significative della loro presenza in città: autobiografie, opere poetiche, lettere d'ingaggio, contratti, note spese, manifesti, locandine, programmi di rappresentazioni, inviti, biglietti d'ingresso. Un ricco patrimonio di vita teatrale, documenti preziosi per ricostruire una "memoria dello spettacolo" che sarebbe andata perduta se non fossero stati raccolti nel Fondo Teatri e Spettacoli, custodito all'interno della **Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio**, già sede dell'Università, istituita nel 1801 e che da allora ospita collezioni documentarie di grande interesse teatrale. Come quella del Fondo Antonio Cervi (1834-1923), padre dell'attore Gino, costituito da carteggi, appunti autografi, testi teatrali e biografie d'attori e da 1.642 fotografie di attori e attrici di fine secolo e degli inizi del Novecento; o il Fondo Aurelio Saffi che contiene oltre 600 lettere che l'attrice Giacinta Pezzana aveva indirizzato a Giorgina Saffi, o quello donato da Alessandro Cervellati, celebre storico del circo, ricchissimo di stampe e illustrazioni d'epoca.

La **Casa di Riposo per Artisti Drammatici Italiani "Lyda Borelli"** è sempre stata il luogo "privilegiato" di raccolta e deposito di materiali degli attori e attrici che qui sono stati o sono ospitati. A testimonianza della loro attività artistica si sono accumulati nel tempo una grande quantità di epistolari, libri, copioni, lettere, e fotografie, recentemente ordinati e schedati con criteri di facile consultazione: i fondi archivistici sono circa 50: storicamente importante il fondo Antonio Gandusio (1873-1951), e come la recente donazione dell'intero patrimonio teatrale appartenuto ad Anna Proclemer.

Ma è con la nascita del **Dams** e alla sua Biblioteca specializzata in teatro e spettacolo,

attualmente Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, che ci avviciniamo alla catalogazione di volumi teatrali novecenteschi e contemporanei, sia scientifici che d'autore, arricchitasi in questo inizio di terzo millennio da alcuni Fondi Archivistici di primaria importanza per la cultura teatrale del secolo. Ricordiamo l'**Archivio Leo de Berardinis**, ricevuto in comodato d'uso dalle eredi che comprende oltre a manoscritti autografi, quaderni di regia, copioni teatrali, documenti audiovisivi, e una copiosa rassegna stampa di tutti i suoi spettacoli della sua attività laboratoriale, e di direzione del Festival di Santarcangelo (1994-99). Il preziosissimo **Archivio Kazuo Ohno**, nato da una convenzione fra il Maestro giapponese e l'Università di Bologna nel 2001, raccoglie documenti audiovisivi realizzati dall'artista in tutto il mondo sulla sua arte di danzatore a partire dagli anni Quaranta del Novecento, fondamentali per lo studio della danza *butoh*. A seguito di una convenzione con l'Associazione Carte Blanche è stato destinato al Dipartimento il "Progetto di riordino e valorizzazione dell'**Archivio della Compagnia della Fortezza** (1987-2014)", una raccolta di straordinario interesse che documenta l'esperienza teatrale di Armando Punzo nel carcere di Volterra. In Dipartimento sono inoltre

conservati gli archivi della Fondazione Emilia Romagna Teatro, del Teatro Nuova Edizione e del Teatro delle Moline, che documenta l'attività di Luigi Gozzi, regista, drammaturgo e docente del Dams, dal 1968 al 2000.

Spostandoci in Regione, ricordiamo il **Progetto ER_MeTe** (Emilia Romagna Memoria Teatrale) che ha come suo principale obiettivo la riunificazione nel **Portale "Arti Sceniche"** del patrimonio teatrale dei più importanti teatri e compagnie della Regione, da Santarcangelo dei Teatri al Teatro Festival Parma a Reggio Emilia Danza, e di alcune eminenti compagnie teatrali. Da segnalare, in conclusione, tre archivi conservati presso la sede di Riccione Teatro: il **Fondo del Premio Riccione per il teatro**, l'**Archivio europeo del Living Theatre**, la **Videoteca del Ttv**, e, a Bagnacavallo, il **Fondo Archivistico di Renata Molinari** all'interno della rete teatrale La Bottega dello sguardo che ospita una biblioteca-mediateca dedicata alle discipline dello spettacolo. Senza contare gli archivi dispersi nei tanti teatri della Regione, a cominciare da Reggio Emilia con il **Fondo Maria Melato** presso la Biblioteca Panizzi e quello di **Romolo Valli** custodito nell'omonimo teatro. ★

La Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna.



Andres Neumann e gli altri, i segni tangibili del teatro in Toscana

Tra Pistoia e Firenze sono distribuite le ricchezze della memoria storica dei teatri toscani, una memoria che nel capoluogo della regione è stata ferita dall'alluvione del 1966, e che ha reso ancor più importanti i luoghi in cui la si preserva.

di Francesco Tei

È l'Archivio di Andres Neumann, l'archivio di spettacolo più importante della Toscana anche se custodisce solo 75.000 articoli. Conservato nella Biblioteca del Centro Culturale Il Funaro di Pistoia – luogo di spettacolo e di cultura nato proprio dall'incontro con Neumann di un gruppo di operatrici tra cui Lisa Cantini che tuttora lo guida. Come sottolinea Massimiliano Barbini, responsabile della Biblioteca del Funaro, quello di Neumann ha la caratteristica piuttosto rara tra gli Archivi di non documentare soltanto l'attività e la storia di un unico soggetto (istituzione, teatro, artista o compagnia teatrale) ma di consentire invece uno sguardo "dal di dentro" a decenni di teatro contemporaneo senza confini di nazione o di genere di spettacolo: grazie all'attività, anch'essa senza confini geografici, di Neumann. Nato in Bolivia, dopo gli esordi in Uruguay fu braccio destro di Jack Lang al Festival Mondiale del Teatro di Nancy, poi curatore, a metà anni Settanta, della stagione (finestra aperta sulla nuova produzione mondiale) del Rondò di Bacco di Palazzo Pitti a Firenze, poi organizzatore, distributore e produttore di spettacoli. Con la sua agenzia nata nel 1978 distribuì artisti quali Peter Brook, Pina Bausch, Ingmar Bergman, Tadeusz Kantor, Bob Wilson, Andrzej Wajda, Anatoli Vassil'ev, Théâtre du Soleil,

Lev Dodin, Dario Fo (che portò in Usa attori come Vittorio Gassman) e altri ancora. Ricchissima quindi, nel Fondo donato al Funaro nel 2010, la documentazione relativa a spettacoli storici e di primaria importanza di cui si possono trovare qui vari generi di materiali, oltre a proposte, progetti, contratti, atti contabili e societari.

Il riordino e il primo intervento sull'Archivio è stato curato da Giada Petrone, tuttora responsabile del Fondo Neumann: nel 2013 è stato pubblicato, con una testimonianza di lei e la presentazione di Renzo Guardanti, il libro di Maria Fedi *L'archivio Andres Neumann. Memorie dello spettacolo contemporaneo* (Titivillus, 2013). Il Ministero della Cultura ha riconosciuto l'Archivio Neumann "di interesse storico particolarmente importante". Grazie alla Soprintendenza Archivistica e Bibliografica della Toscana è stato avviato ed è a buon punto il lavoro di digitalizzazione, realizzato un sito web, dal quale si può attingere già a un database online: sono accessibili foto e manifesti, mentre non è possibile per ora consultare i documenti.

Al teatro contemporaneo dal 1967 a oggi è dedicato anche l'Archivio del seicentesco **Teatro della Pergola**. Distrutti dall'alluvione del 1966 tutti i documenti antecedenti (inclusa la storia della gestione dell'Ente Teatrale Italiano dal 1942), del periodo è rimasto solo

un elenco dei titoli degli spettacoli. Grazie, invece al lavoro empirico ma certosino voluto e personalmente avviato da Alfonso Spadoni, direttore della Pergola per trent'anni, esiste un rendiconto preciso dal 1967 a oggi: ogni spettacolo ha il suo fascioletto, con programma di sala, fotografie, rassegna stampa, spesso dati di biglietteria e di incassi. Grazie al sostegno della Soprintendenza Archivistica e Bibliografica della Toscana il materiale fino a metà anni Ottanta è stato digitalizzato ma è ancora molto limitatamente accessibile online. L'Archivio fa parte del **Centro di Documentazione della Pergola** (Gabriele Guagni è il responsabile della valorizzazione e promozione) ed è accessibile su prenotazione tre giorni alla settimana. Mentre è stata completata la catalogazione dei manifesti, restano da ordinare il materiale organizzativo e la corrispondenza (importantissima), e i fondi (libri e documenti) provenienti dalle donazioni di Arnoldo Foà, Orazio Costa Giovangigli (che creò alla Pergola il suo Centro di Avviamento all'Espressione) e Paolo Emilio Poesio, lo storico critico del giornale fiorentino *La Nazione*. Grazie ai fondi di Regione Toscana per il progetto "Archivi dello spettacolo" **l'Archivio del Teatro Metastasio di Prato** lavora alla completa digitalizzazione dei suoi contenuti. Come spiega il responsabile, Francesco Marini, l'obiettivo ultimo – ma ancora ben lontano – è di rendere integralmente accessibili online i materiali audio e video (per ora sono disponibili solo alcuni dei concerti della storica rassegna Metastasio Jazz). Dal sito si accede a un indice per le ricerche. È in corso tuttora il censimento dei materiali per una mappatura completa dell'Archivio, fisicamente diviso in tre spazi del Teatro Metastasio e dell'ex Istituto Magnolfi, ora teatro. Le stagioni teatrali dal 1964 sono documentate puntualmente spettacolo per spettacolo, con programma di sala, rassegna stampa e contratti; cartelle generali sono invece dedicate a presentazioni di stagioni, festival e altre iniziative. Di grande interesse la sezione della corrispondenza, con lettere di grandi nomi del teatro (Ronconi su tutti) che hanno operato a Prato nel passato, ma anche con bozze di accordi e contratti. ★



Roma, nelle *Wunderkammer* della Biblioteca del Burcardo

Fondi librari per 50.000 volumi, un'infinità di ritagli stampa, l'archivio Siae, disegni e bozzetti, fotografie, costumi, gioielli e copioni costituiscono il ricchissimo e affascinante patrimonio della Biblioteca-Museo capitolina, che copre un arco temporale lungo cinque secoli.

di Lucia Medri

Punto di riferimento di studiosi, operatori, artisti e appassionati di teatro, e non solo, è la **Biblioteca e Museo Teatrale del Burcardo** a Roma. Fascino, curiosità e memoria contraddistinguono la collezione teatrale di proprietà della Società Italiana degli Autori ed Editori aperta al pubblico dal 1932. Nell'ambito specialistico della storia del teatro e, più in generale dello spettacolo, le raccolte librarie constano di circa 50.000 volumi, provenienti da donazioni o acquisti e coprono un arco storico che va dalle edizioni del Cinquecento alle pubblicazioni contemporanee.

Tra i fondi librari, Carlo Goldoni è presente in quasi tutte le edizioni, dal Settecento a oggi e cospicuo è anche il *corpus* shakespeariano con annessa una vastissima letteratura critica. Numerose anche le edizioni su Molière e Scribe. All'Archivio romano, è stata inoltre affidata per lascito testamentario la biblioteca di Carlo Emilio Gadda composta da circa 2.500 volumi e da 70 testate di periodici in varie annate. Inesauribile e sempre aggiornata, è la raccolta di oltre 570.000 ritagli di stampa tratti dai quotidiani italiani. Una sezione speciale costituisce l'**Archivio storico-culturale della Siae**, composto di circa 2.600 documenti divisi in cinque sezioni: domande di iscrizione alla Siae di autori ed editori; bollettini di dichiarazione per la tutela di una o più opere teatrali, musicali o letterarie; corrispondenza di autori italiani e stranieri con la Siae; contratti di traduzione e cessione di diritti di rappresentazione di opere teatrali italiane e straniere; verbali delle riunioni di organi sociali della Siae o di conferenze internazionali. Creato negli anni Settanta, questo Archivio ebbe lo scopo non solo di sottrarre all'usura documenti di interesse storico e culturale ma di costruire un indispensabile ponte verso i modelli gestionali contemporanei.

Le sezioni relative all'Archivio delle incisioni e dei disegni sono *Wunderkammer* nelle quali perdersi, comprendenti una vastissima documentazione iconografica sulla Commedia dell'Arte, fra le più ricche al mondo. Numerosi i bozzetti scenografici – fra i quali



l'olio di Adolfo De Carolis raffigurante la scena della grotta per la *Figlia di Iorio* di D'Annunzio – e le effigi celebri degli attori fra Otto e Novecento: Adelaide Ristori, Maddalena Pelzet, Andrea Maggi, Emilio Zago, Tommaso Salvini, Eleonora Duse, Luigi Pirandello, Ettore Petrolini e infine quello di Sergio Tofano nel ruolo del Signor Bonaventura. L'Archivio fotografico (25.000 pezzi) documenta la vita teatrale italiana dalla nascita della fotografia ai giorni nostri. Il **Fondo del Servizio Fotografico dell'Ispettorato del Teatro** è costituito da foto cedute dal Ministero per la Stampa e la Propaganda che illustrano l'attività delle maggiori compagnie teatrali operanti negli anni Trenta, come Tofano-Maltagliati-Cervi, Ruggeri, Gramatica, Ricci-Adani, De Sica-Rissone-Melnati, Teatro delle Arti. Il Fondo costituito da 7.800 fotografie realizzate da Gastone Bosio tra il 1945 e il 1957 consta invece delle immagini di 650 spettacoli messi in scena, tra gli altri, dai fratelli De Filippo, da Checco e Anita Durante, dalla Compagnia Stoppa-Morelli, dalla Compagnia dei Giovani, o realizzati da registi quali Orazio Costa Giovangigli, Luchino Visconti, Giorgio De Lullo, Luigi Squarzina, Giorgio Strehler, solo per citarne alcuni.

Più recente, è il **Fondo Le Pera** con foto a colori realizzate dal fotografo Tommaso Le Pera, di allestimenti teatrali italiani delle stagioni 1990-91 e 1994-95.

E poi la collezione di gioielli e costumi, dal più antico, quello di un Arlecchino settecentesco, Carlin Bertinazzi, celebrato nei *Mémoires* di Goldoni, ammirato da Garrick e amico di D'Alembert, e per decenni protagonista della scena del Théâtre Italien di Parigi, a quelli indossati da Tatiana Pavlova, celebre attrice e regista fra le innovatrici del teatro del secondo Novecento. Fra i copioni autografi, meritano d'essere citati, oltre al celebre *Liolà* di Pirandello nella doppia versione italiana e siciliana, *La nemica* di Dario Niccodemi, *Notte 'e neve* di Roberto Bracco, *Carne bianca* di Luigi Chiarelli, *Carlo Gozzi* di Renato Simoni, la versione francese di *Elektra* di Hugo von Hofmannsthal per Eleonora Duse, *Chill'è pazzo* di Eduardo De Filippo. Come museo, negli ultimi dieci anni il Burcardo ha realizzato e ospitato numerose mostre temporanee dando anche spazio alla produzione di pittori, scultori e autori delle arti visive. ★

La Biblioteca del Burcardo di Roma.

Da Palazzo Reale alle Università, gli archivi teatrali napoletani

Nata nel 1888, la sezione Lucchesi Palli della Biblioteca Nazionale di Napoli è cresciuta nel tempo accogliendo i fondi Viviani, De Filippo, Patroni Griffi. A essa si affiancano le biblioteche della Certosa e della Siae a costruire un ricco patrimonio documentale.

di Stefania Maraucci



A Napoli c'è un luogo di culto per chi studia la Storia del teatro e dello spettacolo: la **sezione Lucchesi Palli della Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III"**. Un segmento un po' appartato all'interno dell'austero e affascinante Palazzo Reale, dove la Nazionale ha sede. Si raggiunge con un piccolo e vecchio ascensore di legno che in qualche modo ne annuncia l'atmosfera: pur occupando dodici sale del Palazzo, la Lucchesi Palli è, infatti, una sezione intima e raccolta, amorevolmente gestita da un personale attento e sempre pronto ad agevolare il lavoro di studiosi e lettori. La sua nascita risale al 1888, anno in cui il conte Febo Edoardo Lucchesi Palli dei principi di Campofranco donò la sua biblioteca drammatica e il suo archivio musicale allo Stato italiano. L'elargizione fu accompagnata dalla precisa indicazione che bibliotecario e sottobibliotecario dovessero essere scelti «fra i più rinomati cultori della letteratura drammatica». Così, il primo direttore della Lucchesiana fu il commediografo Achille Torelli e dopo di lui, nel 1902 e per circa un trentennio, Salvatore Di Giacomo. Il nucleo originario contava circa 30.000 volumi fra libretti d'opera, drammi, giornali, spartiti, ritratti di musicisti, autografi e comprendeva persino una colle-

zione di opere letterarie giapponesi e una sezione legale. Nel corso del tempo, il Fondo s'è allargato grazie a donazioni e acquisti nelle aree di musica, cinema, teatro, televisione, moda, fotografia, nuovi media, nuove tecnologie dell'informazione, periodici e opere straniere.

Tra i documenti più preziosi numerose lettere autografe di Giuseppe Verdi, Gioachino Rossini, Giovanni Paisiello, Saverio Mercadante, Salvatore Di Giacomo, Achille Torelli, copioni manoscritti di Antonio Petito, Pasquale Altavilla, Filippo Cammarano. E poi il ricco **Archivio Viviani**, comprendente corrispondenze, autografi, copioni, spartiti, locandine, manifesti, fotografie e riviste che restituiscono il profilo di un'appassionante vita spesa per il teatro.

Nel 2014, in occasione del trentesimo anniversario della morte, la Biblioteca Nazionale di Napoli ha acquisito l'**Archivio Eduardo De Filippo** e lo ha naturalmente collocato alla Lucchesi Palli. Il Fondo raccoglie copioni teatrali, soggetti e sceneggiature cinematografiche, fotografie, locandine, programmi di sala, lettere, ritagli stampa, bozzetti, documenti amministrativi, libri attraverso i quali è possibile percorrere l'itinerario umano e artistico di Eduardo, a partire dalle origini teatrali e familiari fino alla stagione dei capolavori.

È del 2019, invece, l'acquisizione dell'**Archivio Giuseppe Patroni Griffi** comprendente una grande quantità di materiali ancora inediti: racconti, romanzi, copioni con annotazioni autografe, manoscritti, foto di scena e di vita quotidiana, lettere che delineano un affascinante spaccato della vita personale e professionale dell'artista napoletano che tanto ha inciso sui mutamenti di costume e dei linguaggi della letteratura del cinema e del teatro del secondo Novecento.

Sempre nel capoluogo campano vanno ancora segnalate almeno la **Biblioteca della sezione teatrale della Certosa e Museo di San Martino** dove sono conservati copioni manoscritti, disegni, stampe e fotografie che documentano la scena teatrale napoletana della prima metà dell'Ottocento, da Cammarano a Petito e la **Biblioteca Teatrale della Siae "Gino Capriolo"**, che conserva circa 25.000 testi tra copioni manoscritti e dattiloscritti, giornali contenenti cronache teatrali della fine dell'Ottocento e primi del Novecento, volumi monografici, locandine, periodici e riviste storiche (*Il Dramma, Comœdia, Sipario, Scenario*). Tra le rarità, la prima edizione del teatro completo di Goldoni (Zatta, 1788), opere di Gozzi (Zanardi, 1800), diversi volumi del *Magasin Théâtral* dell'editore Marchant (1834), numerose opere di Scribe ed esemplari del teatro veneziano, siciliano, milanese, toscano. Del teatro dialettale napoletano sette-ottocentesco sono presenti testi rari di Petito, Murolo, Scarpetta, Bovio, Di Giacomo, Raffaele Viviani, Peppino ed Eduardo De Filippo. Di quest'ultimo è presente un'edizione autografa degli anni Trenta della commedia *Sik-Sik l'artefice magico*.

Fondi di teatro e spettacolo sono infine reperibili nelle biblioteche dei diversi atenei campani: **Università degli Studi di Napoli "Federico II"**, **"Suor Orsola Benincasa"**, **"L'Orientale"**, **Università degli Studi di Salerno, del Sannio e della Campania "Luigi Vanvitelli"**. ★

La Biblioteca Nazionale di Napoli.

Sicilia: l'isola "plurale" e le sue tradizioni teatrali

Dalle tragedie antiche, che ogni anno rivivono al Teatro Greco di Siracusa, ai pupi siciliani, passando attraverso l'opera di Pirandello: gli archivi teatrali siciliani hanno tante facce quanto quella, imprevedibile, dell'isola.

di Giuseppe Montemagno

La Sicilia come "isola plurale". Così amava pensarla Gesualdo Bufalino, che ne apprezzava il carattere «cangiante, contraddittorio, come nel più composito dei continenti: perché le Sicilie sono tante, e io non finirò mai di contarle». E proprio la pluralità della Sicilia può diventare la chiave per passare in rassegna le principali realtà archivistiche dedicate al teatro, idealmente diffuse sul territorio regionale in maniera da formare un triangolo nel triangolo, isole nell'isola di stratificazioni culturali multiple. Il viaggio non può che cominciare da Siracusa, dove ha sede l'**Archivio dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico**, Ente morale istituito con regio decreto del 7 agosto 1925 allo scopo di federare i teatri antichi italiani, Ostia e Pompei, Paestum e Taormina, Agrigento e Palazzolo Acreide. Questo spiega perché il materiale documentario custodito a Siracusa risalga in realtà al 1912, quando vennero poste le fondamenta di quel Comitato esecutivo che, due anni più tardi, avrebbe portato al debutto di *Agamennone* di Eschilo, prima pietra di un'istituzione che, con alterne vicende, solo dal 1944 ha trovato sede definitiva nel capoluogo aretuseo. L'eterogeneità del materiale, custodito negli **Archivi dell'Inda**, ha portato a una suddivisione in fondi tematici, che testimoniano l'impegno ormai secolare su più fronti, confluiti nelle riprese della drammaturgia classica. Si comincia dunque dal Fondo audiovisivo, l'archivio multimediale audio-video di tutti gli spettacoli e le attività collaterali programmati a partire dal 1980, per arrivare al Fondo fotografico, che dalle prime quattordici immagini di *Agamennone* arriva fino ai reportage realizzati non solo dai fotografi di scena, ma anche da prestigiose firme internazionali, che hanno donato scatti delle rappresentazioni. Ancora, strategico è il Fondo musicale, che custodisce le musiche di scena – a partire da quelle di Giuseppe Mulè per *Le coefore* del 1921 – composte da illustri musicisti, da Ettore Romagnoli a Pizzetti, Malipiero, Zandonai, Pettrassi, Ghedini, Turchi, Carpi, Vlad, Marinuzzi, Theodorakis, Sollima; con le relativi

registrazioni, contenute su bobine e cd. Il Fondo danza, dedicato alla coreografa russa Jia Ruskaja, e quello sulla comunicazione visiva (con i manifesti di ogni ciclo, creati dai più grandi nomi della pittura e della grafica internazionale) attestano l'ampiezza di orizzonti delle attività che gravitano intorno al Teatro Greco di Siracusa.

Si cambia registro in contrada Caos, a poca distanza da Agrigento, dove la **Biblioteca-Museo regionale Luigi Pirandello** – in una nobile magione tardo-settecentesca a strapiombo sul mare, nel Parco archeologico della Valle dei Templi – ospita un centro multimediale di documentazione sul drammaturgo siciliano. Oltre 5.000 documenti, tra cui autografi, carteggi, copioni teatrali, riprese audiovisive, rassegne stampa e cimeli personali (dal libretto universitario di Bonn del 1889 alla tessera del Partito Fascista del 1936), contribuiscono a ricostruire la parabola umana e artistica dell'autore. Un'ampia sezione è inoltre dedicata alla letteratura teatrale contemporanea, italiana e straniera; meritano una menzione particolare due fondi nel frattempo acquisiti, gli Archivi intitolati a Stefano Pirandello (figlio di Luigi, drammaturgo e romanziere) e a Fabio Battistini (autore, regista e scenografo, interprete dell'opera pirandelliana).

È a Palermo, infine, che si trova l'ultima, importante sede archivistica: il **Museo Internazionale delle Marionette "Antonio Pasqualino"**, non lontano dal porto. Riconosciuta come Patrimonio Culturale Intangibile dall'Unesco, non è soltanto il più importante sito dedicato ai pupi siciliani, ma all'intero teatro di figura e a quelle tradizioni popolari, di cui si propone la salvaguardia e la valorizzazione. Da qui la presenza di un archivio-museo forte di oltre 5.000 pezzi, provenienti da tutta la Sicilia ma anche dal resto del mondo (Giappone e Indonesia, Cambogia e Corea, Turchia e Sri Lanka), con importanti opere d'arte contemporanea realizzate per spettacoli di frontiera: da *Forestaradice-labirinto* (1987) di Italo Calvino, su scene di Renato Guttuso, a *Macchina dell'amore e della morte* (1987) di Tadeusz Kantor, fino a pupazzi e marionette realizzati da Enrico Baj. Intitolata a Giuseppe Leggio, drammaturgo e studioso dell'epopea cavalleresca, la Biblioteca custodisce tra l'altro una collezione unica di copioni manoscritti di storici pupari come Gaspare Canino e Natale Meli, oltre alla *Storia dei paladini di Francia* di Giusto Lodico, insostituibile fonte per gli spettacoli della tradizione siciliana. Cere perse, le avrebbe chiamate Bufalino, o forse ritrovate. ★

La casa natale di Luigi Pirandello ad Agrigento.



Non solo note: quando la lirica diventa storia e memoria

Gli archivi dedicati alla lirica, legati all'attività dei principali enti lirici italiani, sono stati creati e implementati dagli inizi del secolo grazie alla spinta di alcuni programmi ministeriali per dar conto di un fenomeno che investe vari settori, capaci di restituire l'unicità del fenomeno.

di Giuseppe Montemagno

La storia degli archivi in cui si custodiscono i tesori della lirica italiana è un po' come quella dell'araba fenice, l'uccello mitologico che rinasce dalle proprie ceneri: costruiti in legno, la maggior parte dei teatri italiani sono stati oggetto di devastanti incendi, che ne hanno compromesso la struttura e, quasi sempre, i preziosi materiali che custodivano. È solo grazie al certosino lavoro di silenziosi collezionisti che si è custodita gran parte del patrimonio del teatro lirico, al quale dagli inizi di questo secolo è stata rivolta anche un'attenzione istituzionale, con progetti mirati di salvaguardia e valorizzazione – ormai anche in formato digitale – che fruiscono anche di una rinnovata attenzione al fenomeno performativo: non più solo materiale musicale, dunque, ma anche bozzetti e figurini, manifesti e foto di scena, quanto aiuta a ricostruire lo spettacolo nella sua interezza. È appena il caso di ricordare, tuttavia, che sotto questo profilo gli archivi della lirica riservano peculiarità che li rendono un *unicum* sotto il profilo metodologico: differenti essendo le modalità di catalogazione del materiale musicale, di quello iconografico e di quello fotografico, ma sem-

pre con la necessità di salvaguardare il nesso che unisce le diverse componenti e, appunto, l'unicità e l'eccezionalità di questi archivi. Dall'interesse congiunto di due Direzioni generali – quella degli Archivi e quella dello Spettacolo dal vivo – nel 2012 è nato così un progetto di recupero del patrimonio archivistico delle fondazioni lirico-sinfoniche, che per la prima volta ha evidenziato anche l'importanza delle finalità conservative, oltre a quelle produttive. In alcuni casi, peraltro, il lavoro bibliografico è stato indirizzato anche verso scopi museali, a dimostrazione di una circolarità del coinvolgimento del pubblico, che non si limita più alla mera frequentazione teatrale. Al progetto hanno aderito il **Teatro alla Scala di Milano**, il **Teatro Regio di Torino**, il **Teatro La Fenice di Venezia**, il **Teatro del Maggio Musicale Fiorentino**, il **Teatro dell'Opera di Roma**, l'**Accademia di Santa Cecilia di Roma**, il **Teatro di San Carlo di Napoli** e il **Teatro Lirico di Cagliari**.

Per evidenti ragioni storiche, il più cospicuo è oggi **La Scala Dam** (Digital Asset Management), un sistema integrato di gestione del patrimonio scaligero che raccoglie i fondi del Museo, la Biblioteca "Livia Simoni" e vari al-

tri fondi privati, con oltre 300 cinquecentine, 17.000 locandine, 24.000 bozzetti e figurini, l'Archivio Fonico (con oltre 10.000 ore di musica registrata), e perfino 60.000 accessori e 80.000 attrezzi di scena. Per ricchezza di materiale, rivaleggia con questa raccolta l'**Archivio Storico della Fenice**, interamente digitalizzato; mentre una prospettiva diversa sta all'origine di **Memus**, il Museo e Archivio Storico del San Carlo di Napoli, dal 2011 ospitato a Palazzo Reale: uno spazio multimediale in cui, a rotazione, il materiale del più antico teatro lirico italiano viene reso fruibile al pubblico.

Non meno interessante è la situazione di alcune collezioni private. La più importante è senz'altro l'**Archivio Storico Ricordi**, memoria storica della celeberrima stamperia milanese, fondata nel 1808 e oggi ospitato a Brera. L'acquisizione da parte di una multinazionale, nel 1994, si è rivelata per certi versi un'opportunità per questo complesso documentario, finalmente sganciato dalle tradizionali logiche commerciali della casa editrice. Considerato da Luciano Berio come «una cattedrale della musica», l'Archivio costituisce infatti un ineludibile punto di riferimento per la Storia del melodramma tra Otto e Novecento. Custodisce infatti un'impressionante mole di documenti: quasi 8.000 manoscritti, 10.000 libretti, 30.000 lettere, 13.000 bozzetti e figurini, oltre a documenti aziendali, fotografie, manifesti e stampe. Merita una menzione inoltre il complesso archivistico della **Fondazione Giorgio Cini** di Venezia che, attraverso gli Istituti Antonio Vivaldi, per la Musica, per il Teatro e il Melodramma e quello Interculturale di Studi Musicali Comparati, custodisce oggi materiale fondamentale per la studio della storia della lirica e della danza del Novecento: i fondi intitolati ad Alfredo Casella, Gian Francesco Malipiero, Nino Rota, Roman Vlad, Ottorino Respighi, Niccolò Castiglioni, Domenico Guacero, Giacomo Manzoni, Ulderico Rolandi e Aurel Milloss, oltre alle raccolte concernenti l'etnomusicologia, fanno dell'Isola di San Giorgio Maggiore uno dei luoghi privilegiati per le ricerche sull'arte lirica e le sue ramificazioni in ambiti performativi affini. ★





Premio Hystrio 2021

Premio Hystrio alla Vocazione Bando di concorso 2021

Il Premio alla Vocazione per giovani attori, giunto alla trentesima edizione, si svolgerà dal 9 al 12 settembre 2021 a Milano, al Teatro Elfo Puccini. Il Premio è destinato a giovani attori entro i 30 anni (in considerazione della situazione straordinaria verificatasi a seguito della pandemia, anche per l'edizione 2021 l'ultimo anno di nascita considerato valido per l'ammissione è il 1990) che abbiano compiuto i 18 anni alla data dell'iscrizione: sia ad allievi o diplomati presso scuole di teatro, sia ad attori autodidatti, che dovranno affrontare un'audizione di fronte a una giuria altamente qualificata composta da registi e direttori di teatri pubblici e privati.

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

Il concorso sarà in due fasi: **1) una pre-selezione** a giugno e luglio (a Roma e a Milano), a cui dovranno partecipare tutti i candidati iscritti, scegliendo una delle due sedi indicate; **2) una selezione finale** a Milano dal 9 al 12 settembre, a cui hanno accesso coloro che hanno superato la pre-selezione. La scadenza per l'iscrizione, unica per tutti i candidati, è fissata al **28 aprile 2021**.

IL BANDO PER LA PRE-SELEZIONE (nei mesi di giugno-luglio 2021, a Roma e a Milano)

Le pre-selezioni avranno luogo in giugno e luglio a Roma e a Milano (date e modalità di svolgimento saranno comunicate successivamente, in ottemperanza ai protocolli vigenti in materia di sicurezza sanitaria). Le domande di iscrizione dovranno pervenire alla direzione di Hystrio (via Olona 17, 20123 Milano, tel. 02.400.73.256, premio@hystrio.it) entro il **28 aprile 2021**.

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

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

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

Modalità di iscrizione

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

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

INFO:

Hystrio-Associazione per la diffusione della cultura teatrale
via Olona 17, 20123 Milano, tel. 02 40073256
premio@hystrio.it, www.premiohystrio.org

GIOVANI DA TRENT'ANNI

Partecipa al *crowdfunding* per sostenere il Premio Hystrio. La campagna sarà attiva sulla piattaforma DeRev.com da aprile 2021

Cento anni in cerca d'autore, un classico e le sue inquietudini

Nel 1921 Pirandello sconvolse la scena teatrale italiana con la prima dei *Sei personaggi*, spettacolo sommerso da critiche furibonde, ma che in seguito fu allestito dai più grandi registi europei e che ancora oggi interroga gli artisti sulle sue possibili riletture.

di Giuseppe Liotta

Doveva essere «un romanzo da fare» quel *Sei personaggi in cerca d'autore* (1919), di cui quest'anno si celebrano i cento anni dalla prima rappresentazione, e che, senza cambiarne il titolo, Pirandello fa irrompere sulla scena teatrale mondiale facendolo divenire un momento fondante nella storia del teatro e dello spettacolo novecentesco non solo italiano, scoprendo, per dirlo con Corrado Alvaro, «a virtù dell'abbozzo e dell'inespresso». Eppure il 9 maggio del 1921 al Teatro Valle di Roma, alla prima della Compagnia Niccodemi, le contestazioni da parte del pubblico furono impietose. Al grido di «Manicomio! Manicomio!» si stroncava sul nascere un dramma che nel giro di poco tempo sarebbe stato presentato nei palcoscenici più importanti d'Europa e del mondo.

Già qualche mese dopo, il 27 settembre dello stesso anno, al Teatro Manzoni di Milano, l'accoglienza di pubblico e critica fu entusiasmante con Renato Simoni che sul *Corriere della Sera* così la commenta: «Tutto il teatro di Pirandello culmina in questa opera gelida e potente, torbida e luminosa...». Ma è la versione di **Georges Pitoëff** che il 10 aprile del 1923 a Parigi alla Comédie des Champs-Élysées lo consacra come il testo teatrale più importante del Novecento. Il 30 dicembre del 1924 assiste alla "prima" tedesca dei *Sei personaggi* con la regia di **Max Reinhardt** che lo rappresentò per 131 repliche alla Komödie, il nuovo teatro che si era fatto costruire da Oskar Kaufmann, non condividendone la messa in scena fantasmatica ed espressionista. Lo stesso Pirandello che aveva assistito alla "prima parigina" senza molta convinzione

per le scelte registiche effettuate da Pitoëff, comincia a lavorare a una riscrittura della sua opera alla luce delle "varianti" di palcoscenico parigino in tre versioni che culmineranno nell'edizione del 1925, che sarà quella principalmente adottata negli allestimenti successivi. Lo stesso anno in cui Pirandello col Teatro d'Arte esordisce il 18 maggio all'Odescalchi di Roma come regista dei *Sei personaggi* e promuovendo una tournée dello spettacolo all'estero, in Europa ma anche oltreoceano, in Brasile e Argentina, assolutamente consapevole ora del capolavoro che aveva scritto.

Tradizione e riscrittura

Dopo la scomparsa di Pirandello il primo regista a metterlo in scena in due edizioni teatrali successive, quella del 1946 e quella del 1948, fu **Orazio Costa**, che, riprendendo la versio-

Sei personaggi in cerca d'autore, regia di Carlo Cecchi (foto: Bobo Antic)



ne originaria del '21 in entrambe le versioni provò a liberare il testo, oltre che di molte impervie didascalie anche della sua "forma filosofica" di quei "ragionamenti" che ne impedivano di mostrare appieno in scena l'efficacia dolorosa e umana dei personaggi. Riprendendone questa chiave interpretativa, e lo stesso primo testo, **Giorgio Strehler** nel 1953 ne allestisce una versione da realismo anni Cinquanta: «Un dramma della realtà rappresentata dai personaggi contro la finzione, la convenzione, il gioco rappresentati dagli attori» (G. Strehler). È da questo momento in avanti che si pongono le basi delle rappresentazioni che si sono succedute per tutto il Novecento e dopo, con una particolare accelerazione propria di questi ultimi anni. Il segno umano, «una umanità allo stato puro» (Carlo Terron) e razionale dominano la storica regia di **Giorgio De Lullo** per la Compagnia dei Giovani avvenuta il 17 gennaio al Teatro Quirino di Roma, e sulla stessa linea interpretativa tradizionale ricordiamo la versione "intimista" dell'allestimento di **Giuseppe Patroni Griffi** (1983) con Giulio Bosetti nella parte del Padre, mentre nella direzione del "tradimento" era andata la regia che ne fece **Giancarlo Cobelli** nel 1980 in uno spettacolo molto sottovalutato all'epoca e stroncato dalla critica.

Ma è la dimensione metateatrale e visiva del testo che suggerisce gli allestimenti più originali: come quello proposto da **Tino Buazzelli** nel 1971 con le scenografie di Svoboda e ambientato in uno studio televisivo, con telecamere "a vista". O quello fin troppo realistico e sovraeccitato di **Franco Zeffirelli** (1991) che, per rendere il testo "contemporaneo", si affida a una gabbia di tubi Innocenti, una copia del *Manifesto*, cappuccini, telefonini e computer in evidenza, e riscrivendo per intero la parte del capocomico. E niente affatto esteriore fu quello con cui, nel 1987, **Anatolij Vasil'ev** inaugura il suo nuovo teatro nel centro di Mosca, facendo dei *Sei personaggi* il luogo privilegiato di una fantasia e di una materialità funambolica e tragica, spettacolo che porterà a New York e anche in Italia.

Dentro la tradizione pirandelliana più pervicace e invincibile sono gli allestimenti dei *Sei personaggi* offerti dagli inizi del nuovo secolo a oggi da rinomate Compagnie teatrali primarie con nomi illustri in cartellone, come quella diretta da **Maurizio Scaparro** con Carlo Giuffrè, Pino Micòl e Chiara Muti che nel 2001 propongono un allestimento d'una eleganza interpretativa esacerbata del dramma, o quella



Sei personaggi in cerca d'autore, regia di Luca Ronconi (foto: Luigi Laselva)

«paradossalmente» comica nel suo stridore farsesco presentata da **Carlo Cecchi** (2003), o quella "grottesca" di **Gabriele Lavia** (2016), per finire con quella clamorosamente mancata da **Michele Placido** del 2018. Per avere qualcosa di più incisivo e problematico, dobbiamo, alla fine ricordare lo studio di **Luca Ronconi** al Centro Teatrale Santacristina con gli Allievi dell'Accademia Silvio d'Amico (Spoleto, 2012), e lo straordinario ed enigma-

tico *Sei*. E dunque, perché si fa meraviglia di noi? di **Roberto Latini**, mentre se nella versione firmata da **Michele Sinisi** (*I sei personaggi in cerca d'autore* di Luigi Pirandello, 2019) la riscrittura amplifica la dimensione metateatrale con incursioni nella contemporaneità che moltiplicano a dismisura i segni, *Sei* (2019) – l'adattamento della **Compagnia Scimone-Sframeli** del capolavoro pirandelliano – rimane sostanzialmente un'occasione mancata. ★

SEI PERSONAGGI/2

Dietro la maschera, Catone Uticense e Marzia archetipi danteschi del Padre e della Madre

C'è poco da fidarsi dei grandi letterati come Pirandello. Così, anche per i *Sei personaggi in cerca d'autore* è forse lecita qualche innocente illazione: e se non si trattasse, come egli sostiene, di sei figure astratte inventate dalla «servetta Fantasia»? E se dietro la maschera del Padre e della Madre si celassero nomi, identità e dolori veri e propri?

Quale marito, infatti, spinge la propria moglie a lasciare la casa e un figlio, e a unirsi con un altro uomo? Quale moglie dà poi altri tre figli al secondo marito e, morto quello, nel giorno stesso del suo funerale torna con i tre nuovi nati dal primo marito, con ancora indosso gli abiti luttuosi? E chi sarà mai questo primo marito, dalla sobria ma piacevole loquela, incline al moralismo, con «maledette aspirazioni a una solida sanità morale» e con un talento per la *mise en scène* da vero «agonoteta»?

Messa così, esiste solo una risposta: il Padre e la Madre dei *Sei personaggi* scaturiscono dalla metamorfosi di un archetipo piuttosto riconoscibile per i dantisti e gli studiosi di cose classiche, poiché questa è la vicenda toccata a Catone Uticense, «padre» per eccellenza posto da Dante a guardia del *Purgatorio*, e alla sua giovane moglie Marzia: due monumenti della classicità che immaginiamo avvolti in abiti «con pieghe rigide e volume quasi statuario».

Anche l'Uticense, di leggendaria integrità morale, oratore di ferrea fede stoica, quando si suicida a Utica è «sulla cinquantina», ma è il suo «dramma» privato a invadere il primo canto del *Purgatorio*, giunto a Dante attraverso Plutarco e Lucano: il famoso *vir* ha con Marzia un figlio, ma dopo qualche anno gli arriva la richiesta che mette a soqquadro tutta la tradizione occidentale: Quinto Ortensio Ortalo (grammatico e oratore) chiede "in prestito" Marzia a fini procreativi. E clamorosamente, Catone gliela concede sebbene Marzia sia incinta. Anni dopo, alla morte di Ortensio, ancora vestita a lutto Marzia torna da Catone che la riaccoglie con i tre figli nati nella casa del defunto.

L'autore dei *Sei personaggi* mette così in scena una complessa rilettura allegorica della visione dantesca del mondo (oggetto di un nostro saggio in corso di stampa). Ma è verosimilmente questo il *plot* narrativo manipolato dall'umanista e dantista Pirandello: in un laboratorio metamorfico di scrittura, che conferma la sua eminente matrice stilistico-letteraria. **Michela Mastrodonato**

La disperata estetica di Aldo Trionfo, un dilettante severo nel gioco del teatro

Eclettico, curioso, sperimentatore, l'ingegnere e musicista nato nel 1921 non amava annoverarsi nell'avanguardia. Indipendente fino all'insofferenza, non lasciò eredi né eredità, quanto un'impronta nei numerosi artisti che con lui hanno debiti di sensibilità.

di Gianni Poli

Aldo Trionfo in prova con *Nerone è morto*
(foto: Archivio Teatro Stabile di Torino)



Lincontro personale con Aldo Trionfo (Genova, 1921-89), artista di aristocratica personalità e d'altissima ambizione formale, risale al 1980, in occasione della messa in scena dei *Corvi*, di Henry Becque, al Teatro della Tosse, di cui era stato cofondatore nel 1975. Avendo già apprezzato il suo lavoro, a partire da *Peer Gynt* e *Vita e morte di Re Giovanni* (1973), negli anni della sua ultima permanenza a Genova ho potuto recuperare il senso della sua opera intera, con ricerche e riflessioni che hanno integrato la sua figura con quelle dei Maestri del secondo Novecento europeo, fino a riconoscergli affinità con Patrice Chéreau e Peter Brook.

Per gli esordi genovesi, è ormai associata l'importanza della sua presenza fondativa nella Borsa di Arlecchino (1958-60), luogo e momento precoce del rinnovamento del teatro italiano; mediante la sperimentazione ludica d'una scena razionalmente strutturata, eppure dionisiaca (secondo Marisa Fabbri) e affondata nell'intimità quasi gelosa d'un nucleo immaginario irripetibile. Trionfo non amava annoverarsi nell'avanguardia, per l'eclettismo che concepiva come un gioco divertente e serissimo, per il gusto già

formato al tempo del soggiorno svizzero, avendo compagni per sempre inseparabili, Alessandro Fersen ed Emanuele Luzzati. Un impegno amatoriale altissimo fin dall'inizio, il suo, che non contraddice ma conforta i risultati assoluti poi raggiunti presso i teatri da lui diretti (Trieste, Torino) o le altre istituzioni con le quali ha variamente collaborato. La formazione tecnico-scientifica dell'ingegnere, laureato a Losanna, incide sulle tante realizzazioni dal segno riconoscibile, dalla drammaturgia all'adattamento e alla messa in scena, attraverso la quale esercita anche un magistero pedagogico significativo all'Accademia Nazionale Silvio D'Amico. L'amore per gli attori, soprattutto i meno dotati all'origine, lo induceva a sfruttare i loro difetti e a rendersi complice del loro esibizionismo, fomentandolo (Franco Branciaroli). L'inclinazione musicale, favorita dal diploma in pianoforte, si evidenzia nella composizione delle colonne sonore degli spettacoli, nelle quali appaiono consunzionali alla vicenda drammatica; applicabili sia agli amati elisabettiani, sia ai testi elaborati in amichevole scambio inventivo. Una musica come brechtiana citazione, non raccordo o commento (Paolo Terni), s'impone nei ca-

polavori, quali *Titus Andronicus*, *Peer Gynt*, *Vita e morte di Re Giovanni*, *Gesù*, *Faust-Marlowe-Burlesque*, *I corvi*, *Le baccanti*, *Però peccato era una gran puttana*. In autonomia emerge nelle sicure regie liriche: *Il cavaliere della rosa* ed *Elektra*, di Strauss; *Il barbiere di Siviglia*, di Rossini; *Le nozze di Figaro*, di Mozart; *Lulu*, di Berg; *Madama Butterfly*, di Puccini.

Non si coglie oggi facilmente l'eredità raccolta da allievi o collaboratori. Non in Tonino Conte, apprendista alla Borsa e poi animatore fino all'affermazione del Teatro della Tosse (1975). Non nel subentrante Emanuele Conte, figlio d'arte di Tonino, vincolato da esigenze produttive e gestionali. Luzzati alludeva al debito di sensibilità contratto da Luca Ronconi con Trionfo. Daniela Ardinì, sua allieva all'Accademia romana (depositaria del suo Archivio), ne riconosce la preziosa lezione, senza rivendicare un'impronta diretta; se mai, ammirando un talento inarrivabile. Così appaiono "a parte" gli esiti di Carmelo Bene, Paolo Poli e Franco Branciaroli, direttamente implicati, e di altre personalità maturate appunto all'orientamento, o nel *milieu*, del maestro. Poiché, secondo Lorenzo Salvetti, «pochi registi come Trionfo hanno fatto figli. Pochi hanno sentito il dovere e avuto la capacità di fornire ai giovani l'occasione di sperimentarsi veramente». Come scenografo e costumista, ricordo il fedele Giorgio Panni; quali registi, Egisto Marcucci e fors'anche Gabriele Lavia e Massimo Popolizio; come un gusto, autonomo, per l'immagine visionaria, mostra Davide Livermore nell'*opéra* e nella recente *Elena euripidea*. E fra tanti interpreti, poi più cinematografici, indicherei almeno Luca Zingaretti e Sabina Guzzanti.

Tuttora resta incompiuta l'indagine sui moventi e le fonti culturali più remote di un artista tanto radicale nelle scelte estetiche e sprezzante del consenso facile; dal carattere generoso e libero fino all'insofferenza, causa d'incomprensione con il mondo del cinema, dal quale si ritrasse deluso. Ma dall'abbandono di un sogno, il precisarsi di una vocazione definitiva di grande creatore d'avventure, non illusorie e memorabili, per un pubblico largamente colto e popolare, necessarie soprattutto alla coerenza multiforme della sua instancabile opera di ricerca. ★

Nell'arsenale delle apparizioni di Turi Ferro, cent'anni dopo

Un doppio anniversario avvia le celebrazioni in ricordo dell'artista catanese, maschera storica del teatro non solo siciliano, che ha legato il suo nome alle interpretazioni dell'opera di Pirandello, presentate sulle scene internazionali.

di Giuseppe Montemagno

Lo sguardo vivo, mobilissimo, inquieto. Mentre la sala è chiusa, il ridotto del Teatro Stabile di Catania accoglie con una gigantografia di Turi Ferro il pubblico dell'esposizione "Turi Ferro e il Teatro Stabile di Catania-Storia di un amore", la prima delle manifestazioni che la città etnea e il suo teatro dedicano all'attore, nel centenario della nascita (10 gennaio 1921) e nel ventennale della morte (11 maggio 2001). Non una celebrazione d'ordinanza, ma l'occasione – preziosa, in questo periodo di riflessione e di lontananza dalle scene – per fare il punto su una delle figure più significative del teatro del Novecento, e con lui su una stagione felice, quella della fondazione degli Stabili, feconda di ideali e di aspettative. La sua carriera si innesta infatti su un ceppo vigoroso, quello di un teatro capocomicale con cui muove i primi passi a fianco del padre Guglielmo, per ereditare la lezione di Giovanni Grasso, di cui coglie maschera, voce, prossemica, quell'insieme di qualità che ne fanno un grande, autentico mattatore della scena.

Nel 1958, con Mario Giusti e Umberto Spadaro è tra i fondatori dell'Ente Teatro di Sicilia, che quattro anni più tardi sarebbe diventato il Teatro Stabile della Città di Catania: il 3 dicembre è il protagonista di *Malìa* di Luigi Capuana, per la regia di Accursio Di Leo, con scene di Renato Guttuso e musiche di Angelo Musco jr. Dalle pagine della grande letteratura siciliana, peraltro, avrebbe tratto costante linfa vitale, in un rapporto empatico che lo porta a rileggere e adattare per la scena i grandi capolavori di Martoglio, Rosso di San Secondo, Russo Giusti, De Roberto, Tomasi di Lampedusa, Brancati, Patti, fino all'impegno di Sciascia e Fava, alternando il comico al tragico, al grottesco.

Ma su tutti campeggia il nome di Pirandello, al quale Ferro lega il suo nome in maniera indelebile: da *Liolà*, che debutta a Catania nel 1957 e resta in repertorio fino al 1973, a *La cattura* (2001), in cui l'anziano Guarnotta sarà specchio del suo congedo dalle scene e dalla vita, passando attraverso tutti i capolavori, più volte rimontati e maturati nel tempo. Spiccano, in questo percorso di progressiva

identificazione, soprattutto *Il berretto a sonagli* (1963), con cui trionfa all'Odéon di Parigi nel 1986, e *I giganti della montagna* (1966), che interpreta al Piccolo di Milano con Valentina Cortese per la regia di Giorgio Strehler: un'edizione rimasta nella storia, quella realizzata per il centenario della nascita del drammaturgo, che attraverserà l'intera penisola preceduta dai tir della scenografia di una produzione imponente. Nel corso di mezzo secolo, Ferro affina un percorso in cui la teragna, colorita semplicità dei personaggi pirandelliani sfuma nella riflessione e nella poesia, nell'amarezza e nel disincanto, nella disillusione del distacco da una realtà sbilenca, inattuabile, onirica.

L'esposizione temporanea dedicata a Ferro, a cura di Sarah Muscarà ed Enzo Zappulla, sarà aperta fino al 10 maggio nel ridotto del Teatro Stabile di Catania, che prevede un fitto calendario di iniziative, lungo un arco temporale che – a causa della pandemia – si estenderà fino al 2022, quando Guglielmo Ferro presenterà una nuova produzione di *Servo di scena* di Ronald Harwood, memorabile spettacolo interpretato dai genitori (nel cast figurava infatti anche Ida Carara), con Piero Sammataro, nel 1993. Si co-

mincia dunque con un webinar, organizzato dalle cattedre di Discipline dello spettacolo dell'Ateneo catanese, dal titolo *Il gigante e il capocomico: tutte le maschere di Turi Ferro*, per arrivare a un workshop di Guglielmo Ferro (*Il dubbio per una perfezione impossibile*), che presenterà i copioni del padre, per indagarne il metodo di lavoro. Un'altra esposizione autunnale (*La vita, le esperienze teatrali e cinematografiche*), a cura della Fondazione Turi Ferro, e la proiezione di un documentario (*Turi Ferro. L'ultimo Prospero*), realizzato da Daniele Gonciaruk, saranno il preludio al lavoro forse più duraturo, il volume *Turi Ferro. Catania per il palcoscenico*, a cura di Giorgio Romeo, che raccoglie recensioni, interviste e testimonianze. Un percorso a tuttotondo, destinato a restituire la complessa eredità di questo gigantesco Cotroneo e del suo prodigioso arsenale delle meraviglie: per fissare «il ricordo della notte degli incanti trascorsa nella villa, dove tutti i fantasmi della poesia hanno vissuto così agevolmente, e potrebbero seguire a vivere, solo che essi volessero tornarvi e restarvi per sempre.» ★

La mostra "Turi Ferro e il Teatro Stabile di Catania - Storia di un amore" (foto: Antonio Parrinello).



Mappe teatrali europee: la filiera della drammaturgia

Uno studio commissionato da PAV e Fabulamundi Playwriting Europe a Margherita Laera, compara prassi, metodi di finanziamento e di *scouting* di Spagna, Inghilterra, Germania, Austria, Francia, Italia, Polonia, Romania e Repubblica Ceca. Un utile strumento-guida che non dovrebbe mancare sulla scrivania di operatori e decisori politici.

di Riccardo Corcione e Maddalena Giovannelli



«In Italia le cose vanno così, ma all'estero...». Tra addetti ai lavori, nelle tavole rotonde e nei foyer dei teatri non è raro sentire simili dialoghi, che denunciano, tra estero-filia e lamentazioni, le diverse condizioni e opportunità di cui beneficia la drammaturgia d'oltralpe. L'erba del vicino è sempre più verde, o il gap esiste davvero? Una risposta esaustiva viene da uno degli osservatori più importanti della drammaturgia europea, il progetto europeo "Fabulamundi Playwriting Europe: Beyond Borders?" (2017-20). Contestualmente alla sua conclusione, PAV e Fabu-

lamundi Playwriting Europe hanno commissionato a Margherita Laera, ricercatrice presso l'Università del Kent, un report comparativo per mappare prassi, metodi di finanziamento e di selezione attraverso l'Europa (in particolare: Spagna, Inghilterra, Germania, Austria, Francia, Italia, Polonia, Romania e Repubblica Ceca). Il risultato è un atlante capace di restituire, oltre al mutare delle pratiche con le diverse latitudini, anche una galleria di figure professionali spesso invisibili ma fondamentali nella filiera della drammaturgia (lo studio completo è consultabile al sito fabulamundi.eu).

Anche *Hystrio*, mentre le sale continuano a restare chiuse per l'emergenza sanitaria, ha offerto due ricche occasioni per un viaggio (seppure virtuale) nelle sale teatrali d'Europa: due cicli di seminari volti a esplorare – attraverso la voce di esperti traduttori, drammaturghi e mediatori culturali – differenze e analogie della scena drammaturgica internazionale. Entrambe le esperienze, s'intende, non hanno soltanto valore descrittivo: la speranza è che nel raccontare casi felici e difficoltà condivise si possa prendere esempio, far circolare conoscenza, imitare le soluzioni migliori, evitare (per quanto possibile) errori.

Le fucine della drammaturgia

Paese che vai, festival che trovi: dalla calda Andalusia alla fredda Vienna, gli eventi festivalieri svolgono un ruolo fondamentale nell'attirare l'attenzione di pubblico e critica sulle nuove produzioni autoriali. Le piccole e medie sale specializzate, dal canto loro, contribuiscono allo *scouting* e poi al sostegno ai giovani drammaturghi, creando talvolta spazi appositi di confronto, *mentoring* e crescita delle voci più interessanti del panorama.

Dove le cose funzionano, realtà diverse operano in sinergia: i festival fanno emergere i nomi più significativi, e alcune sale teatrali ricettive rilanciano e producono; oppure, al contrario, rilevanti festival nazionali fanno da grancassa alle migliori produzioni locali.

La **Germania**, come è noto, si distingue in questo senso per una particolare sensibilità al tema, e per la continuità nelle azioni di supporto ai nuovi autori. Il Theater-treffen è in questo senso una vera e propria istituzione: da decenni porta in scena le migliori nuove produzioni nell'ambito di un festival vitale, frequentatissimo, e molto amato da pubblico e critica. Anche la grande Schaubühne di Berlino fa la sua parte, e dal 2000 ospita il Find (Festival Internazionale Nuova Drammaturgia), che si propone di intercettare forme di scrittura innovative e nuovi linguaggi.

A **Barcellona**, la Sala Beckett non si limita a ospitare autori emergenti: l'obiettivo è piuttosto quello di promuovere ad ampio raggio la formazione drammaturgica, ospitare progetti internazionali e facilitare gli scambi. Basti citare, a titolo di esempio, la virtuosa piattaforma catalandrama.cat dove è possibile trovare pièce già tradotte in altre lingue in *open access*. I risultati dell'instancabile lavoro di *networking* sono visibili a occhio nudo: trovate un solo autore iberico interessante che non sia passato dalla Sala Beckett!

Anche lontano dalla ricca Catalogna, ad **Alicante** la Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos riunisce una volta all'anno autori da tutta la Spagna mostrando una particolare sensibilità per le diversità linguistiche e culturali, e per le aree del Paese con meno opportunità.

L'**Inghilterra**, da tempo, su questi temi fa scuola: nel report firmato da Margherita Lamera si legge a chiare lettere che si tratta, ancora oggi, della nazione con il più solido sistema di supporto agli autori, un vero e proprio centro propulsivo che espande la sua influenza in tutta Europa. Il Royal Court Theatre e il Bush Theatre sono templi sacri della drammaturgia; ma anche i festival non sono da meno, a cominciare dal celebre Fringe di Edimburgo che mette in contatto i più influenti operatori nazionali e internazionali con le più giovani penne del Paese.

Nell'Est europeo, si distinguono Varsavia e Cracovia, in **Polonia**, dove i principali veicoli della nuova drammaturgia sono istituti e festival (come il Warsaw Theatre Meetings e il New Art).

In **Romania**, sono i teatri privati i più disposti al "rischio" di programmare nuovi autori, abituati a lavorare sul nuovo pubblico. In questo senso, spiccano fuori da Bucarest, luoghi come Piatra Neamț con l'International Theatre Festival, e Craiova, sede del Teatro Nazionale Marin Sorescu, dove si programma il miglior teatro d'autore indipendente.

La notorietà, la rilevanza e la longevità delle esperienze qui menzionate non sono solo un fiore all'occhiello, ma un concreto aiuto nella diffusione attiva di una cultura della drammaturgia: si tratta infatti di eventi o di programmazioni riconoscibili e per questo frequentate da un pubblico ampio, variegato, competente. Non solo. La semplice ospitalità di nuove pièce non basta per rendere fecondo l'*humus* della nuova drammaturgia. A fare la differenza sono le attività di supporto agli autori (economica e formativa), i percorsi di formazione del pubblico, l'attivazione di progetti di scambio internazionale e di cooperazione. Diventare un *hub* di creatività autoriale significa, di fatto, fare lavoro di squadra: la sfida non è "accaparrarsi" le penne più promettenti, ma contribuire a cambiare il paesaggio, creando una fertile cultura della drammaturgia.

Le case editrici e le agenzie letterarie

Che l'editoria teatrale viva una profonda crisi non è una novità, e non è certo un fatto tutto italiano. Ma il libro, oltre a essere il luogo

ideale per la trasmissione e la conservazione del testo drammaturgico, è virtualmente anche un ottimo mezzo di promozione, che permette anche ai lettori lontani nello spazio e nel tempo di conoscere le penne più vivaci della scena internazionale.

È interessante in questa prospettiva il caso della **Germania**, dove le case editrici svolgono anche il ruolo di agenzie, supportando gli autori nei rapporti con i teatri, i festival e con l'estero. Grandi editori come Rowohlt, S. Fischer o Henschel vantano una nutrita sezione teatrale, e contribuiscono attivamente alla diffusione della nuova drammaturgia; la loro attività editoriale non si orienta necessariamente sul "prodotto libro", ma anche su cataloghi pensati *ad hoc* per la promozione e per la spedizione a potenziali interessati.

Anche l'**Inghilterra** si distingue per la creazione di pubblicazioni agili, ben cucite sulle esigenze del lettore: molti testi vengono stampati come programmi di sala, e venduti a prezzo accessibile contestualmente al debutto. A occuparsene sono spesso piccole case indipendenti, o enti specializzati e riconoscibili nel settore (su tutte: Nick Hern Books che svolge, a sua volta, anche il ruolo di agenzia letteraria). Accanto a queste realtà ibride, si muovono tradizionali agenzie – per esempio Casarotto Ramsay, Curtis Brown, United Agents – che si rivolgono anche al mondo della televisione, della radio e del web promuovendo così una efficace intersezione tra i diversi ambiti di comunicazione.

Le agenzie – quasi del tutto assenti sulla scena italiana – non sono attive solo nelle realtà territoriali più avanzate nella cultura della drammaturgia: notevole, per esempio, il caso della **Repubblica Ceca**, dove Aura-Pont e Dilia si dividono il monopolio, contribuendo a dettare una politica dei prezzi, a creare *networking* e facendosi promotrici persino di curati *magazine* di informazione. Quanto alla dialettica tra grandi case editrici non specializzate e piccoli editori che si rivolgono a un pubblico di nicchia, è viva a qualsiasi latitudine.

Se altrove le piccole realtà di settore rischiano costantemente la sopravvivenza, con pochi supporti economici ed enormi sforzi,



la **Francia** e la **Spagna** si distinguono per progetti editoriali di ampio respiro e con buona distribuzione (L'Arche; Actes Sud Papiers, Les Solitaires Intempestifs, Éditions Théâtrales per la Francia; Arola Editors, La Ñña Rota, Editorial Aflera per la Spagna). Per tutti, naturalmente la sfida è stare al passo con un mondo in costante cambiamento, dove il *self-publishing* fa da padrone, e dove il rapporto tra digitale e carta stampata continua a mutare.

Dramaturg, lettori, comitati

Nei sistemi più virtuosi e nelle culture drammaturgiche più sviluppate, nonostante le grandi differenze in termini politici, economici e socio-culturali fra i vari Paesi, una figura professionale chiave garantisce linfa vitale e fa da collante dell'intera filiera: il dramaturg. Questa parola tedesca, ormai sempre più presente nel lessico teatrale internazionale, risale a Gotthold Ephraim Lessing ed è legata tradizionalmente al **panorama tedesco, austriaco, ceco e polacco** – per citare solo i casi presi in esame da Laera. Se da un lato non è un caso che in questi Paesi sorgano e vengano rappresentate tante novità testuali, dall'altro notiamo che figure simili a quella del dramaturg siano ben presenti e attive negli altri "Paesi della drammaturgia" europei. La prima funzione del dramaturg, lo insegnava Lessing, è quella di leggere. Nei Paesi con una scarsa cultura drammaturgica, anzitutto, si legge poco o niente: non leg-

gono i pubblici che non vanno a teatro per vedere (fra le altre cose) un bel testo, non leggono i registi, che preferiscono mettere in scena classici o testi novecenteschi già canonici, non leggono, soprattutto, i direttori artistici e gli staff dei teatri statali o privati. Negli anni, per evitare questo impoverimento culturale "a catena", ha preso vita (soprattutto in **Inghilterra**) una figura speculare a quella del dramaturg tedesco: il lettore. Se l'Inghilterra – lo abbiamo visto – è il Paese dove la drammaturgia ha il più diffuso potere culturale e artistico in ambito teatrale, questo avviene anche grazie a un preciso sistema di *scouting*, attivato non solo a partire dalle agenzie letterarie ma anche dai dipartimenti letterari (o singoli operatori letterari) presenti nella maggior parte dei teatri. Queste figure professionali hanno la funzione di leggere, valutare e selezionare i testi proposti dalle agenzie letterarie o dagli stessi drammaturghi, nonché di avviare i rapporti fra questi ultimi e i registi. I dipartimenti, insomma, hanno un ruolo e una posizione ben precisa all'interno dei teatri, e lavorano al fianco dei direttori artistici. Non solo: questi operatori sono sempre in contatto con i loro colleghi degli altri teatri inglesi, cooperando per segnalare, promuovere, confrontarsi sui testi, e dunque per affinare il processo di selezione. I lettori non sono personaggi da salotto, o dei semplici appassionati, ma un elemento professionale essenziale per la vita e per lo sviluppo

del sistema teatrale inglese.

Nei Paesi con una buona cultura drammaturgica dove però queste figure intermedie fra autori (o agenti) e teatri non sono sistematicamente professionalizzate, si possono trovare dei comitati di lettura. È il caso della **Spagna** e della **Francia**. In entrambi i Paesi vi è un vasto panorama di sovvenzioni, premi e fondi, per lo più statali, pensati in un'ottica di forte autorità e indipendenza dei drammaturghi. Agendo da *freelance*, questi devono in genere essere conosciuti e selezionati dai direttori artistici. Da un lato questo *gap* rispetto ai sistemi inglese e tedesco è compensato dal fatto che in Francia (e in secondo piano anche in Spagna) la drammaturgia è un fatto letterario (e librario), oltre che teatrale; dall'altro una serie di comitati di lettura (interni o esterni) fungono da consiglieri per le stagioni dei teatri più grandi, per determinati festival e appunto per collane editoriali. Questa modalità di intervento è utile anche alle traduzioni nelle principali lingue europee: il *network* di agenti Eurodram, fondato in Francia, funziona proprio come un comitato di lettura.

E l'**Italia**? Purtroppo di comitati di lettura non c'è traccia, i centri di produzione drammaturgica sono pochi e i dramaturg inquadri negli Stabili praticamente inesistenti. Questa figura professionale, se intesa "alla maniera tedesca", ha una serie di mansioni precise e molto differenziate: oltre a stabilire contatti fissi con gli agenti, a scovare nuove voci e a metterle in contatto con direttori, registi e compagnie, ne cura l'inserimento all'interno di stagioni ben ponderate, in dialogo con la contemporaneità e con gli interessi socio-culturali dei territori intorno al teatro. E non solo: i dramaturg si fanno carico di adattare i testi ai diversi linguaggi registici, attoriali, scenografici, sonori, affinché il risultato finale sia sempre di alto livello. Partecipano quindi alle prove e si preoccupano delle istanze tematiche e stilistiche delle voci autoriali. Il teatro tedesco non fa della drammaturgia il fulcro principale della propria arte (come in Inghilterra) ma piuttosto una parte integrante e fondamentale della messa in scena e della stagione. Basti pensare all'operato del Leone d'Oro della Biennale 2019, Jens Hillje, *chief dramaturg* del Gorki Theater di Berlino, il quale ha dichiarato: «In Germania diciamo che il dra-

maturg è il "pensatore", il "cervello del teatro", il che significa che è colui o colei che vede, ascolta, riflette e restituisce alle altre persone: gli attori, il regista, il pubblico». Calate in questo contesto, le drammaturgie danno linfa vitale al pensiero dei teatri, al loro abitare il mondo e lo spazio contemporanei. I dramaturg svolgono un grande lavoro di cura artistico-culturale verso una macchina produttiva e artistica molto delicata, verso ciascuna delle sue leve e dei suoi ingranaggi, che proprio per questo non deve essere semplificata – né dai politici, né dagli economisti, né dai direttori. Un teatro più intelligente è un teatro più in dialogo con il mondo che lo circonda, meno chiuso in se stesso, nei propri salotti polverosi. E per dare vita a un teatro più intelligente c'è bisogno anche di dramaturg, o quantomeno di lettori professionisti: c'è bisogno di qualcuno che alimenti, anche a partire dal teatro, la filiera della drammaturgia. Chi più chi meno, tutti i Paesi con una buona cultura teatrale e drammaturgica lo hanno capito e ne stanno raccogliendo i frutti. Gli altri seguiranno l'esempio?

Madamina, il catalogo è questo

Accade raramente, nei tanti convegni e meeting sulla nuova drammaturgia, che si parli di quali sono le reali condizioni economiche e contrattuali dei drammaturghi. Eppure, la questione è fondamentale: scrivere per il teatro è una professione? È possibile mantenersi esclusivamente con il lavoro drammaturgico? Quanto viene pagato un nuovo testo?

Il report di Margherita Laera fornisce dati puntuali su questo tema, distinguendo fra compensi per nuove commissioni, compensi fissi, percentuali degli incassi, oltre a una serie di altre entrate (dalle sovvenzioni ai diritti d'autore, dai premi, fino ad altri lavori). È naturalmente in Paesi come Gran Bretagna, Germania, ma anche Spagna e Francia, che i drammaturghi hanno un maggiore potere contrattuale. In **Inghilterra** può accadere persino che vengano commissionati testi senza ancora una produzione o una rappresentazione in vista, con un compenso che varia, a seconda dei teatri, dai 5.000 ai 20.000 pound (mentre per una drammaturgia non commissionata si paga dai 6.000 agli 8.000). In **Germania** solo i drammaturghi più rappresentati possono autosostenersi scrivendo per il teatro: le nuove commissioni sono

pagate tra i 3.000 e i 20.000 euro, a cui si aggiunge una percentuale sulle vendite tra il 10 e il 14%. In **Francia** la forbice va da 2.000 ai 5.000 euro per una commissione e il 10% degli incassi, ma non sono previste entrate fisse per i testi già scritti. I drammaturghi francesi *freelance*, tuttavia, possono contare su corposi supporti pubblici, che si aggiungono ai diritti d'autore. In **Spagna** sono più generose le commissioni (5.000-7.000 euro) e c'è un fisso per testi non commissionati (2.000-3.000 euro), più il 10% dei ricavi.

Il quadro – già non idilliaco – cambia radicalmente quando si sposta lo sguardo verso altri Paesi: in **Italia** le commissioni sono molto rare e mal pagate (si parte dai 1.000 fino a un massimo di 5.000 euro, più i diritti d'autore); in **Polonia** dai 1.000 ai 2.000 euro; in **Romania** dai 1.000 ai 1.500 euro; in **Repubblica Ceca** dai 750 ai 2.000 euro. Risulta ben evidente, dalla lettura del report, che un dramaturgo deve essere creativo non solo nella scrittura, ma anche nel costruire una costellazione di altre attività remunerative. La soluzione più naturale – ma non praticabile per tutti – è la messa in gioco su altri linguaggi: la scrittura per radio, televisione, cinema è ben altrimenti retribuita; oppure non è raro che gli autori occupino anche altri ruoli nell'ambito teatrale (registi, dramaturg, formatori, curatori). La scrivania del dramaturgo, dunque, si trova a essere necessariamente ingombra di materiali vari ed eterogenei.

Buoni consigli per l'uso

Il report di Margherita Laera, dettagliato e denso di dati numerici, si chiude con una sezione più scanzonata, che appunta per ogni Paese qualche consiglio, tra il serio e il faceto, per un autore che abbia intenzione di tentare la fortuna in terra straniera. Molte delle raccomandazioni, raccolte attraverso interviste, riguardano l'opportunità di procurarsi un'ottima traduzione in lingua: la circolazione di una versione "da lavoro" – prassi frequente, e dettata da necessità di tempi e di economie – può pregiudicare irreparabilmente le possibilità di essere selezionati. Per la Spagna e l'Inghilterra, dove i luoghi recettivi sono ben identificabili, i consigli sono semplici: «Send your plays to Sala Beckett» e «Send your script to the Royal Court». Più in generale, le note mettono in luce l'importanza del networking, e dei contatti diretti con teatri e attori: in campo drammaturgico, come in ogni altro, la relazione personale può fare la differenza. E per chi voglia essere rappresentato in Italia? Qual è il consiglio migliore per i volenterosi autori stranieri? «Hope for God's intervention». ★

In apertura, *Verräter. Die Letzten Tage*, di Falk Richter al Gorki Theater di Berlino (foto: Ute Langkafel); nella pagina precedente, *The Ferryman*, di Jez Butterworth al Royal Court di Londra (foto: Johan Persson); in questa pagina, *Els subornat* di Lluïsa Cunillé alla Sala Beckett di Barcellona (foto: David Ruano).



La ex Jugoslavia e la terza via al teatro, scrivere alla ricerca della propria voce

A distanza di trent'anni dalla dissoluzione dello Stato unitario, nei Paesi balcanici gli autori e le autrici teatrali sono sempre in prima linea, grazie alle loro opere, nella riflessione sul presente e nel fare i conti con un passato difficile da dimenticare.

di Franco Ungaro

Nella sezione Panorama della Berlinale 2021 è stato presentato nelle settimane scorse il film *Celts* diretto da **Milica Tomović**. Racconta di come una festa in maschera organizzata in casa di Marjiana e Stefan, nella periferia di Belgrado, per il compleanno della loro figlia, diventa un focolaio di vecchi rancori, incomprensioni, conflitti e diversità di vedute politiche e sociali. Siamo nel 1993 e la Jugoslavia come unità geografica e politica si è sfaldata. La Serbia è già in guerra, nelle mani di Milošević e delle sue bande criminali, vuole diventare la Grande Serbia egemone su tutti gli Stati slavi del Sud. Si è chiusa anche la cosiddetta "terza via" al socialismo che per la Jugoslavia significava una terza via al teatro, senza teatri privati ma con uno Stato che governava, controllava e gestiva spazi, istituzioni, personale dei teatri, come succedeva in Urss, solo con qualche autonomia in più, con la possibilità per il popolo, gli artisti, i maestri delle Accademie e delle Università di viaggiare fuori dai confini nazionali e di incontrare altri artisti, grazie al possesso di due passaporti.

I drammaturghi jugoslavi non si confrontavano solo con Čechov, Bulgakov, Gogol' e Gorki ma pure con Shakespeare, Ionesco e Beckett. Le Università accoglievano ovunque insegnamenti di drammaturgia, da Belgrado a Skopje, da Pristina a Sarajevo. Era tutto un rifiorire di vita teatrale, ogni capitale con il suo Teatro Nazionale e ogni città con i suoi centri culturali, con il vantaggio per i drammaturghi di far parte in maniera stabile degli organici del teatro e qualche volta di dirigerli, con un salario garantito e l'obbligo di educare il pubblico secondo i principi e i valori del sistema. Nacquero allora quei festival e quei teatri che ora sono il fiore all'occhiello della drammaturgia contemporanea balcanica, a Belgrado il Jdp-Jugoslav Drama Theatre che vide Jovan Ćirilov come direttore prima di approdare al Bitef fondato da Mira Trailović, il Fiat Festival a Podgorica, il Mess Festival a Sarajevo, il Mot a Skopje. A Novi Sad nel 1956 venne fondato Sterjino Pozorie, l'ente che gestisce il Festival del Teatro Jugoslavo dedicato alla drammaturgia serba e balcanica con annes-



so concorso e con la rivista *Scena*. Lì i nuovi testi venivano pubblicati e portati in scena e quel Festival rimane ancora oggi imprescindibile punto di riferimento e vetrina drammaturgica dei Balcani.

A Belgrado oltre al Bitef Festival che si disloca in più spazi teatrali della città, c'era e c'è ancora in una vecchia chiesa, il Bitef Teatro e non poco distante l'Atelje 212 con la *mission* di promuovere testi e autori balcanici così come a Skopje il Drama Theater. Tra gli anni Sessanta e Novanta, il vento dell'innovazione e del cambiamento soffia forte, si lascia alle spalle la tradizione prebellica di **Branislav Nušić** (1864), il Gogol' dei Balcani, che dava voce agli umori e ai sentimenti più popolari e quella post-bellica di **Dusan Kovačević** (1947), che metteva in ridicolo difetti, errori, bassezze e sciocchezze della propria gente con tanto *humour* e tanta satira. Nei festival della ex Jugoslavia quel vento di innovazione porta con sé il meglio del teatro contemporaneo internazionale. E tuttavia saranno gli orrori e i traumi della guerra degli anni Novanta a far germinare nuovi autori e nuove scritture, a liberare le acque di un parto travagliato ma drammaturgicamente fertile. Sono i cambiamenti politici, sociali e culturali che quella guerra ha prodotto a dare slancio e materia alla creazione di testi che raccontano i Balcani contemporanei.

Scrittura in presa diretta

Dagli anni Novanta si afferma una generazione di autori il cui denominatore comune è la costruzione e decostruzione di un linguaggio drammaturgico che cerca maggiore adesione alla realtà tragica della guerra, dei conflitti identitari e della dissoluzione dei legami sociali e culturali che tenevano insieme la Jugoslavia. Una drammaturgia fatta di parole secche e taglienti, di testi che scavano l'inconscio e lo portano in superficie, visibile e percepibile nelle sue dirompenti forme aggressive, le parole dell'assurdo e del pessimismo che non lasciano spazio a speranze e resurrezioni, le parole dell'odio e della violenza insensata e ingiustificata, gli echi e i miti del teatro classico, la tragedia, la commedia e la farsa insieme a comporre una drammaturgia quasi in presa diretta.

Come ha fatto il macedone **Goran Stefanovski** (1952) deceduto nel novembre 2018, che, dopo aver creato l'insegnamento di drammaturgia nella Facoltà di Arti Drammatiche di Skopje, scelse l'esilio volontario a Canterbury. Racconterà dapprima in *Sarajevo* e poi

in *Hotel Europa* l'assedio della città e l'emigrazione post-bellica, due testi scritti per le Capitali Europee della Cultura di Anversa 1993 e Bologna 2000 con la complicità di Dragan Klaić e Chris Torch.

L'uno, *Sarajevo*, dedicato alla lotta eroica di quella gente e a Haris Pašović impossibilitato a uscire dalla città assediata, è il viaggio di Sara alla ricerca dei segreti della città in cui popoli diversi convivono armoniosamente; incontri, a volte iperrealisti, a volte surreali, con figure del passato e del presente della città: clown, eroi, dee, mercenari, autori, atleti, assassini. L'altro, *Hotel Europa*, è costruito per quadri, un percorso itinerante tra le stanze di un albergo abbandonato, un'opera sul ricordo e l'oblio, sulla lotta per mantenere la propria identità e sulla sua perdita, personaggi sradicati e disadattati che vivono la condizione dell'esilio e della "apolitudine" come conseguenza della guerra, incapaci di adattarsi ai nuovi contesti e con il desiderio irrefrenabile di "ritornare a casa". Nei suoi testi più importanti (*The Black Hole*, *Shades of Babel*, *Sarajevo*, *Odysseus*, *Figurae Veneris Historiae*) emerge il profilo di un drammaturgo che non ha mai tagliato i suoi legami con le radici e Debarmaalo, il quartiere di Skopje dov'era nato, e che nello stesso tempo, viveva serenamente e con ironia l'epoca della postmodernità. Amava, sopra ogni altra cosa, i Beatles e Franz Kafka.

Balkan's not dead

Allievo di Stefanovski è **Dejan Dukovski** (1969), che nel 1993 scrisse *La polveriera*, da cui Goran Paskaljević trasse l'omonimo film e di cui Davide Livermore ha curato l'unica regia teatrale in Italia. Parla della guerra senza mai nominarla, esplorando la zona invisibile dei disorientamenti e dei naufragi, delle ossessioni e delle devastazioni interiori. «Ma è davvero finita?», si chiede un personaggio di *The Other Side*, come tanti sopravvissuto alla catastrofe, impegnato tra alcool, droga e prostituzione a sperimentare una impossibile seconda *chance*, ma sempre prigioniero dell'eterno ritorno.

L'identità balcanica e i malesseri dell'Europa, lo scontro fra culture, l'anarchia degli istinti, la violenza, la sindrome post-traumatica, la violenza sessuale, l'abuso di potere, il razzismo e la crisi dei rifugiati entrano nelle due opere scritte con tanto *black humour* nel vivo della guerra, *Balkan's not Dead* (1992) e *Chi è il figlio di puttana che ha iniziato per primo?* (1996) andato in scena per Trame d'autore nel 2016 al Piccolo Teatro di Milano.



«Cerco un'idea che penso sia importante e che possa fornire drammaticità – ha dichiarato Dejan Dukovski –. In secondo luogo, cerco tutte le possibili situazioni di conflitto in cui si possono trovare i personaggi. Lo spettacolo si basa su conflitto, disarmonia, caos, non ordine. Nessuno vuole guardare un film o giocare con personaggi in completa armonia, senza problemi e conflitti, senza drammi. Lascio che i miei personaggi (o le loro repliche) sviluppino l'azione da soli. Cerco sempre di non dimenticare che l'emozione e l'umorismo sono gli ingredienti base di un'opera».

Mentre in un rifugio antiaereo della Sarajevo assediata, **Haris Pašović** faceva arrivare *Aspettando Godot* di Susan Sontag, con *Se questo fosse uno spettacolo* il drammaturgo bosniaco **Almir Imširević** (1971) raccontava l'assassinio di un giovane in jeans e maglietta sul tram n. 3 da parte di un cecchino durante l'assedio, vicino all'hotel Holiday Inn. L'episodio viene raccontato in diversi modi da personaggi diversi e con diverse verità, seguendo gli "esercizi di stile" di Raymon Quenau. Anche in *Shame, the Balkan Devil* (1999), dodici quadri con due attrici e dieci attori, il tempo presente viene raccontato secondo un modello che si ripete per variazioni con lievi deviazioni. «L'ho scritta per il mio ultimo esame all'Accademia, ispirata dalla vita di due autori militanti, molto amati, il croato Miroslav Krleža e lo sloveno Vitomil Zupan, il Charles Bukowski dei Balcani. Vissero nello stesso periodo durante la Seconda Guerra Mondiale. Krleža era molto famoso ma con un passato ambiguo, aiutato da Tito in tutti i modi. Dall'altro lato c'era il partigiano Vitomil che scriveva molti libri sul sesso, spesso criticati e censurati, faceva battute divertenti sui politici e finì in prigione, in un campo di concentramento. Da un lato c'è un bravo artista ma non molto etico che ha scelto di stare con Tito dalla parte del potere e dall'altro lato c'è Vitomil che ha scelto la coerenza tra la vita e gli ideali, i valori».

Circus Inferno (2001) ha una struttura classica e post-moderna insieme, ricco di citazioni e tanta parodia, con un clown che ci conduce in nove cerchi danteschi attraverso le opere di Shakespeare e il pubblico che può interrompere lo spettacolo in qualsiasi momento.

Drammaturgie della transizione

Nel 1389 nella piana dei Merli in Kosovo l'ultimo principe serbo Lazan Hrebeljanovic combattè le truppe turche del sultano Murad I, uscendone sconfitto e consegnando al popolo serbo la memoria del Kosovo come simbolo della propria identità. Da allora il richiamo a questo evento è stato alla base delle rivendicazioni nazionalistiche, politiche e territoriali della Serbia e dell'innesco dell'ultima guerra dei Balcani.

Il drammaturgo kosovaro **Jeton Neziraj** (1977), la cui ricca produzione drammaturgica sta trovando sempre più attenzione in Europa e oltreoceano, ha affrontato i temi della guerra e dell'emigrazione (*Peer Gynt dal Kosovo*, *Bordello Balkan*) ma continua a esplorare il Kosovo postbellico attraverso la corruzione, le perversioni morali, le violenze sui corpi, la censura sugli artisti, il miraggio di un'Europa che spesso si rivela autoritaria e saccheggiatrice e soprattutto i pregiudizi razziali e religiosi, i conflitti interiori, i sensi di colpa, le devastazioni psichiche (*Il volo sopra il teatro dal Kosovo*, *Guerra ai tempi dell'amore*, *La distruzione della Torre Eiffel*, *Humana Vergogna* scritto per Matera 2019 Capitale Europea della Cultura). Un linguaggio sempre graffiante, ricco di sfumature che vanno dal tragico all'umoristico, dall'epico all'introspeztivo.

Ma è soprattutto **Biljana Srbljanović** (1970), la giovane ribelle studentessa dell'Accademia di Belgrado che manifestava per le strade contro Milošević e la guerra da lui scatenata, quella che porta dentro il suo ricco vocabolario drammaturgico e verso un nuovo approdo l'intreccio tra scrittura e vita, tra teatro e guerra. Due fasi che coincidono con la fine di un secolo e l'inizio dell'altro, l'una focalizzata sulla drammaturgia della guerra, l'altra sulla drammaturgia della transizione. Da un lato *Trilogia di Belgrado* (1996), *Giochi di famiglia* (1998) e *La Chute* (1999) ai quali si potrebbe aggiungere *Cette tombe m'est trop petite* (2013) testo scritto su commissione per celebrare il centenario della Prima Guerra Mondiale e dedicato ai giovani che si ribellano allo status quo e sposano le cause della rivoluzione e del cambiamento, dall'altra *Supermarché* (2001), *Amerika*, suite (2003), *Sauterelles* (2006), *Barbelo*, à propos de chiens et d'enfants (2008) testi che raccontano l'approdo del suo Paese dentro la società neocapitalistica dei simulacri, delle illusioni ma anche delle delusioni, del liberalismo autoritario, dei danni e degli inganni che porta con sé. Un linguaggio e un orizzonte che, seppure nella comicità e nella parodia delle situazioni, diventa sempre più amaro, disperato, apocalittico.

Nichilismo e poesia

«Dentro di me esiste costantemente una sorta di nichilismo sociale – dirà **Biljana Srbljanović** –. Sono le caratteristiche della mia personalità, ma anche della nostra mentalità. In questi posti si mette in discussione continuamente tutto e io personalmente metto sempre tutto in discussione; me stessa, le persone che mi stanno attorno, le leggi, lo stato, la lingua... Noi mettiamo in discussione la legge della gravità perché non crediamo in nulla. I miei drammi sono su ciò che io ho perso e sulla depressione che provo per tutto ciò». Anche la scrittura di **Milena Marković** (1974), poetessa e drammaturga serba, viaggia sui binari e sui sentimenti del cambio di secolo. Emblematico è il suo *Puisse dieu poser sur nous son regard-Rails* (2000-04) dove al racconto crudo e diretto del prima, durante e dopo la guerra nell'ex Jugoslavia unisce poesia e fantasia in un mix di purezza e sordido, normalità e orrore. Protagonisti sono giovani, quasi bambini, coinvolti nella violenza di una società nel mezzo del crollo, dove ancora esiste l'amore.

Traiettorie poetiche e politiche si intrecciano splendidamente nel suo percorso con *Un bateau pour les poupes* del 2006 arrivato anche al Festival di Avignone. Qui costruisce con Cenerentola, Biancaneve e Cappuccetto Rosso un percorso di fiaba amara dove i rospi non si trasformano nel Principe Azzurro quando li baci. In *La foret qui scintille* (2008) riprende il suo piano di andare a mettere in scena l'opera di Brecht con i minatori della città isolata di Bor, nella Serbia orientale, costruisce personaggi ai confini del mondo che si incontrano, si scontrano, si ignorano per una notte. Una cantante, Maca, una bellezza in declino con una voce roca; un allenatore depresso trasformato in buttafuori; Srecko, un ex tossicodipendente; un gruppo di ragazzine in movimento, che forse finiranno su un marciapiede, da qualche parte in Europa.

Che cosa abbiamo imparato?

C'è quindi, come si vede, un preminente e comune segno femminile e di genere sulla nuova onda della drammaturgia balcanica, con una generazione meno condizionata dal bagaglio pesante della Storia come auspicava Biljana Srbljanović ma non meno consapevole delle complesse sfide culturali che il nuovo secolo pone. Sulle manipolazioni mediatiche e politiche della realtà lavora in Montenegro **Dragana Tripković** (1984), la cui opera prima *Capitoli 23 e 24* è stata rappresentata nel 2013 nel letto secco del fiume Ribnica a Podgorica, agendo sullo spazio metaforicamente vuoto di emozioni e socialità. Con **Vasko Raičević** ha fondato Atac-Alternative Theatre Active Company. Le serbe **Maja Pelević** (1981), **Olga Dimitrijević** (1984) e la bosniaca **Tanja Šljivar** (1988) lavorano spesso insieme, sfiorando il teatro postdrammatico o il *documen-*

tary theater. Si trovano insieme su progetti di spettacolo che indagano ingiustizie e lotte sociali, nazionalismo, rottura di norme, regole e confini sociali e culturali come pure storie di *drag queen*, genere e sessualità. Spesso coinvolte da **Vladimir Aleksić**, attore protagonista in molti spettacoli della compagnia italiana Motus, Maja Pelević, Olga Dimitrijević e Tanja Šljivar sono al lavoro in questi mesi per due spettacoli che raccontano la vita della famiglia Prada con *Someday I'll be Prada* in un'esplorazione dell'industria della moda e del capitalismo contemporaneo che hanno conquistato i Balcani e quella di Lepa Brena, la più grande *folk star* della musica degli anni Ottanta che tiene ancora vivi i sentimenti jugo-nostalgici. Gli stessi sentimenti che nutrono la sceneggiatura di *Celts*, scritta proprio da Tanja Šljivar per conto di una generazione che a quasi trent'anni dall'inizio della guerra si ritrova in una Serbia ancora governata dalle stesse persone e strutture che hanno distrutto paesi e ucciso migliaia di persone. «Abbiamo imparato qualcosa?», ci chiede Tanja Šljivar.

Il suo *All Adventurous Women Do* racconta la storia vera di sette ragazze adolescenti bosniache rimaste incinte tutte insieme durante una breve gita scolastica. Sette scene e sette monologhi che ci immergono nell'ambiente patriarcale di una piccola città e ci trascinano in un altrove dove ciascuno può realizzare la propria sessualità e decidere del proprio corpo e della propria vita. Nella versione italiana, tradotto con *Come tutte le ragazze libere*, il testo, molto apprezzato dal pubblico, è stato presentato con la regia di Paola Rota nel programma di radiodrammi *Scienza e fantascienza dal Valle* a cura di Giorgio Barberio Corsetti. ★

In apertura, *Lepa Brena*, di Vladimir Aleksić (foto: Jelena Jancović); nella pagina precedente, *Humana Vergogna*, di Jeton Neziraj; in questa pagina, *All Adventurous Women Do*, di Tanja Šljivar (foto: Arno Declair).



Quella Classe morta piena di vita con cui l'Italia conobbe Kantor

Milano, gennaio 1978: in una città piena di nebbia il grande artista polacco, sconosciuto ai più, sbarca al Crt Salone, avamposto del teatro di ricerca in una periferia allora quasi irraggiungibile. Ed è amore a prima vista.

di Fabrizio Sebastian Caleffi

Con questa serie di "racconti" inauguriamo una nuova rubrica di Hystrio, "Gli spettacoli della nostra vita", in cui i collaboratori della rivista, mescolando generi e generazioni, vanno a ripescare nella memoria gli spettacoli che hanno avuto un ruolo fondamentale nella loro formazione teatrale.

A quei tempi, a Milano c'era ancora la scighera: un bel nebiùn da tagliare, a differenza del pesce, col coltello. Di questi tempi, suoniamo brevi colpi di sirena navigando nelle fitte brume della memoria, tra gli iceberg vaganti nel Tempo. Allora, premevo ripetutamente il clacson della 124, la mia coupé blu dipinta di blues, cercando di seguire i binari del tram alla luce dei fendinebbia puntati sulla strada. Incurante, dall'altro sedile anteriore, la Nanda sciorinava aneddoti hemingwayani, mentre alle sue spalle, protesa in avanti e un po' tesa per la scarsissima visibilità, mia moglie cercava di reggere la conversazione. Traversato alla cieca piazzale Abbiategrasso, al Gratosoglio, approdammo in via Dini. Laura porse il braccio alla signora Pivano in Sottsass, mentre io le precedevo entrambe all'ufficio stampa

del Crt Salone, per ritirare i biglietti della prima italiana di *La classe morta* di Tadeusz Kantor. Non sappiamo molto di lui e ancor meno della pièce, se sarà poi una pièce, solo che ha debuttato cinque anni prima a Cracovia con il Teatr Cricot 2. Ai nostri posti di combattimento: nemica è la noia e uno spettacolo in polacco minaccia scarsa resistenza al calar di palpebre pesanti ben prima del calar finale del sipario. Non che ci sia sipario in questo Salone che ha tutta l'aria di un'aula magna. Vecchi banchi di scuola di una scuola di bambole arrugginite tosto raggiunte da una torma di vecchi *freak* in frac o altre gabbane lise, diretti a gesti perentori da un arcigno Geppetto posizionatosi a latere dell'azione. Cori sgangherati sono accompagnati da caroselli circensi (cricot è anagramma di circo) al suono di un valzer kletzmer-danubiano e contrappuntati da uno strillo stentoreo che sa di Ubu di Jarry: «Pataculo!». Gli attori non sono attori: sono bidelle e bidelli del nulla. E il maestro, il Maestro Kantor, è elementare e geniale nell'irretirci senza irritarci in una *totentanz* ultravitale. Autore e attori non sono attori e regista: son tutti pittori. Stavamo assistendo, quella notte, a un'eruzione di cenere dal cratere di un tea-

tro vulcanico, all'esibizione di creature e creazioni messi in moto da una macchina celibe (non ci saranno eredi, nessun erede, neppure illegittimo) sessant'anni dopo l'allevamento di polvere di Man Ray sul Grande Vetro di Duchamp. Ce lo terremo dentro per quarant'anni e oltre, questo spettacolo.

Uscimmo da teatro a riveder le stelle artificiali della notte milanese mia moglie e Fernanda Pivano e io, ripetendoci l'un l'altro, ammalati e già ammalati di kantorite, che era stato come partecipare alla fragorosa prima della *Sagra della Primavera*: una primavera dei teatri fiorita in mille fiori.

Teatro rivoluzionario è questo *slapstick* da *schüle* dello *shtetl*, danzante sull'orlo dell'abisso, sotto la direzione una e trina di Mastro Geppetto Mastro Ciliegia Mastro don Gesualdo: Mastro Tadeusz, Mister K di una saga kafkiana restituita al suo originale *witz*, Dottor Coppelius Spalanzani di un balletto biomeccanico dove Coppélia è una rossa longilinea. Niente sarà più come prima: ci sarà un prima della prima di Kantor e un dopo la prima della *Classe morta*. Alba magica: *le jour se lève*, caduto è il nebbioso velo di Maia. Sì, l'abbiamo riaccompagnata a casa la Nandissima (così titolerò la sua biografia), aiutandola a spingere il pesante portone di via Manzoni, un varco temporale, che Pivano, abbandonata da Ettore, non saprà più aprire. E rincasammo, rincasammo noi pure a quel 28 di via Pier Lombardo che pure è una dogana della vita, a due passi da un altro Salone, ora intitolato a Franco Parenti, del quale, magari, vi racconterò in una prossima puntata qui così spoilerata, un evento teatrale epocale. Ripassandoci davanti adesso, nella silenziosa prigionia pandemica, sento l'eco ululante dei miei lupi – Potemkin, Bacio, Rolex, Tiffany... – cantare un canto kantoriano. Più forte, com'è il Teatro degli Indimenticabili, della morte. E a chi volesse riassaporare o saggiare per la prima volta lo «spettacolo geniale» (Sandra Petrigiani), che ho cercato di evocare, consiglio di leggere il pezzo sul *Foglio* del 12 dicembre scorso di Gaia Manzini, che ha visto per la prima volta *La classe morta* in video, prima di trovare su YouTube l'edizione integrale registrata da Rai5. ★



La classe morta (foto: Wojciech Kryński)

Tutti insieme appassionatamente nel mondo glitterato di *Priscilla*

Al Palace di Londra, un vero e proprio *happening* del pubblico e i ritmi travolgenti del musical di Elliott e Scott travolgono l'*aplomb* del critico in missione in un caleidoscopio di colori, scandito dalle *hits* della disco music anni '70-'90 e da una gran voglia di libertà.

di Sandro Avanzo

A Londra c'ero già stato più volte soprattutto per i miei adorati musical, ma mai al Palace. L'immenso edificio in mattoni rossi, tanto simile a un eccentrico possente castello con le sue quattro torri angolari, aveva da sempre esercitato su di me un fascino del tutto speciale per la sua storia, avendo annoverato tra i suoi ospiti leggende come Fred Astaire e i Fratelli Marx, Maurice Chevalier e Danny La Rue, regina delle *drag queen*, per non dire di Laurence Olivier, di Anna Pavlova... Sul suo palcoscenico avevano avuto il debutto europeo titoli come *The Sound of Music*, *Cabaret*, *Jesus Christ Superstar* e *Les Misérables*. Insomma, per me un tempio sacro a cui accedere con rispetto e devozione. Riesco a varcarne quasi timoroso la soglia in una sera della primavera del 2010, quando il direttore dei Pomeriggi Musicali e del Teatro Arcimboldi di Milano mi chiede di accompagnarlo a vedere *Priscilla, la regina del deserto* fresco di debutto, per consigliarlo nella decisione di ospitarne sotto la Madonnina la versione italiana. La venerazione e la deferenza spariscono di colpo all'arrivo sullo slargo davanti al Palace. Fasci mobili di luce sventagliano su una monumentale scarpa femminile da gran sera fuori dall'ingresso, lunghezza cinque metri, tutta glitterata in argento, e attorno si accalca l'allegro *happening* di una folla di spettatori truccati e con sgargianti abiti, tanti i boa di struzzo e i tacchi 12, perfettamente in sintonia con quanto stanno per vedere sul palco. Voglia di divertirsi e di divertire.

Ovviamente conoscevo già il lavoro di Stephan Elliott e Allan Scott a partire dalle recensioni lette in rete, sapevo che è un *jukebox musical* che utilizza come colonna sonora le canzoni più iconiche e trascinanti della disco music Settanta-Novanta, e avevo visto – più volte – il film *cult* del 1994 alla base dell'adattamento teatrale, in più avevo già visto anche lo spettacolo grazie a un *dvd bootleg*. Non dovevo dunque impegnarmi troppo a seguire le vicende della traversata di metà Australia da parte di tre *drag queen* (una è una trans MtF) su un bus fucsia ribattezzato *Priscilla* fino a un resort in mezzo



al nulla dove esibirsi nel loro spettacolo di dive che cantano in *autoplay*.

Più che in una "prima visione" mi ero calato in una verifica di sensazioni e aspettative, ma dopo poche scene mi son ritrovato spiazzato, coinvolto in un caleidoscopio di colori, shakerato nei ritmi trascinanti imposti dalla regia e incalzati dalla colonna sonora, esaltato dall'assurdità e dalla fantasia dei costumi... in breve abbandono i parametri della critica e mi ritrovo spettatore comune, da subito fan tra i fans e non più un professionista. Non posso non apprezzare l'idea drammaturgica, del tutto originale rispetto alla pellicola, di aprire lo show con la discesa dall'empireo delle tre Divas, dee sospese nel vuoto, a proteggere le *drag queen* sulla terra e a offrire le proprie voci live nei *song* su cui le loro favorite sincronizzano le labbra. Oggi so che alcuni momenti resteranno per sempre nella mia memoria, lo scatenarsi della platea alla battuta: «Ehi tu, brutta manza, appiccica il fuoco al cordino del tuo tampax e fatti esplodere la caverna! È l'unica botta che potrai mai avere in vita tua!»; o il verdiano *Sempre libera degg'io* cantato fuori dal palco, al di sopra delle teste degli spettatori in sala, a cavallo di una colossale scarpa con zeppa tra lo sventolio di drappi argentati, o la delirante chiusura del primo atto sulle note di *I Will Survive* tra folli canguri, koala, cactus, iguane,

finti aborigeni e turisti quasi caduti da Marte, un po' Village People un po' Tim Burton. Di certo non si poteva non rimanere senza fiato, abbagliati da una produzione così colossale da portare in scena oltre trecento costumi e un vero autobus tutto luminoso interamente costellato da migliaia di led.

Devo qui fare una confessione: la mia mente continuava ad apprezzare l'intelligenza della trasposizione dallo schermo al palcoscenico e valutava positivamente come fosse quantomeno strano che famiglie *mainstream* potessero entusiasinarsi e tifare smodatamente per personaggi Lgbt (più qui in teatro che al cinema), ma i miei piedi e le mie mani andavano da tutt'altra parte, battendo il ritmo della musica in un sentire che mi univa collettivamente all'intera sala, tutti esaltati dall'umorismo volgare del copione e dal virtuosismo esibito dagli interpreti. La riprova di quanto dico? Nella scena dello show trivialissimo della giapponese nel saloon che spara palline da ping pong dalle proprie "vergogne", alcune di queste palline finivano in platea e chi fosse stato presente quella sera al Palace avrebbe visto il sottoscritto lanciarsi nel corridoio tra le poltrone e afferrarne una. Ancor oggi quella pallina rosa con impresso il logo *Priscilla*, fa bella mostra sullo scaffale dei memorabilia dei miei musical. ★

Mito e rito di uno spettacolo-mondo, *Hamletas* di Eimuntas Nekrošius

Ghiaccio e fuoco, la poesia degli oggetti e la loro potenza simbolica, gli attori come officianti di un rito. Sono i "segni caratteristici", al tempo stesso antichi e contemporanei, del lavoro del regista lituano, grande rivelazione di fine millennio.

di Nicola Arrigoni



«**M**ichy stasera si va a Parma a vedere *Hamletas* di Eimuntas Nekrošius. Ti passo a prendere davanti a Telecolor». È autunno, anno 1997, Michela fa i palinsesti in una tv locale di Cremona. Si parte per il Teatro Due, per il Festival Parma, Meeting dell'Attore, in scena *Amleto* per la regia di Nekrošius, un regista lituano. Michela è preoccupata: «In lituano?», mi dice salendo in macchina. Di Nekrošius non so nulla, ma da quell'incontro il regista lituano è stato il mio demone, il punto di riferimento di ciò che per me è teatro: un rito di presenza urticante, uno specchio ustorio in cui il qui e ora confina con l'eterno, un rischio perenne che vivifica e trasforma. Ho netta – ancora oggi – la sensazione di un rapimento estatico (non ridete!), ma so per certo che a un certo punto ero in un altro mondo, a ricordarmelo è spesso Michela che mi dice: «Non mi hai più considerato... cagata zero. A un certo momento ti ho perso. Ero stanchissima e tu nulla». E infatti dopo il prima parte, Michela si è addormentata, accasciata su di me e io nulla, anzi ho tentato di svegliarla per dirle: «Guarda, guarda... che capolavoro!». I soliti uomini egocentrici. Eppure ho ancora impressa nella memoria quella serata. Ho davanti a me il blocco

di ghiaccio che lacrima, la pelliccia di un giovane Amleto, Andrius Mamontovas, pop star lituana, ho potente l'emozione di quel mondo che si apre davanti agli occhi e racconta di una follia che è sfida di verità. Ho rivisto *Hamletas* nel 2017 al teatro Grande di Brescia e – con grande stupore – ho trovato la medesima forza, la stessa potenza di uno spettacolo che sa essere mondo. *Hamletas* è mito, è rito, è l'eternarsi di un mondo che Nekrošius concentra feroce e pure dolcissimo, mostra e scava con poesia di oggetti e dolore di affetti traditi, di vedetta da compiere perché un uomo è stato ucciso dal fratello di cui ha sposato la moglie. Ciò che accade in scena accade per la prima volta eppure è eterno e non solo perché la tragedia del principe di Danimarca è archetipo come lo sono i testi dei tragici greci, ma perché gli attori di Nekrošius la vivono, la gestiscono con intensità, senza mai perdere in concentrazione, officianti di un rito, più che interpreti di una parte o di una narrazione. La ruota dentata sospesa al centro della scena è lì, segno che perdura, bagnata da una pioggia persistente che cade leggera e rende tutto madido, lacrime di un mondo, contributo a un marcescente degenerare delle relazioni tra fratelli, tra nipote e zio, tra madre e figlio. Sulla ruota la pelliccia è segno

di animale squartato, è macelleria dell'anima, è sangue che scorre, lo stesso sangue che richiama il fazzoletto rosso con cui Ofelia saluta Laerte, lo stesso segno sanguigno che i comici si passano con la corte riunita per lo spettacolo, un segno per l'angelo sterminatore: perché, dal racconto di Gonzalo, re Claudio mostrerà – almeno agli occhi di Amleto – la colpa del suo regicidio e darà il via alla vendetta del principe. E ciò accade nel luogo chiuso di una pressa, e ciò è accompagnato da un rumore metallico che sa di tortura della mente e del corpo. E poi che dire della morte di Polonio, rinchiuso in una scatola, presenza occultata, ma svelata da un flauto che soffia nell'acqua di un bicchiere... Nekrošius inventa quel lampadario di ghiaccio che porta in scena lo spettro del re ucciso in un ingresso da Dio in pellegrinaggio che toglie il fiato e unisce fuoco e ghiaccio, luce di candela e splendore d'alabastro che raggela l'anima e incoraggia la vendetta. Inventa Nekrošius la condanna a morte di Ofelia in un leggero giocare a mosca cieca che ne decreta l'immergersi nel nulla, inventa Nekrošius quei teschi che rotolano rumorosamente nella scena dei becchini, e quell'ultimo duello avvelenato – voluto per vendetta da Claudio – in cui è il sibillare delle spade a dire di un epilogo sanguinolento. E che dire della goccia che cade sul tamburo, bloccata dalla testa del re/spettro in un silenzio angoscante, rotto dal lamento del padre di Amleto, dal dolore e dall'angoscia che ogni vendetta porta con sé nel suo compiersi, nel suo lasciare a terra morti vincitori e vinti, tutti ugualmente sconfitti.

Tutto questo è il teatro, almeno per me, lo è intensamente e quando vado a vedere uno spettacolo vado in cerca di questo: di gesti antichi eppure contemporanei, di uno spazio che mi proietti nell'abisso del tempo, che abbia il respiro dell'eterno e la bellezza dell'attimo che fugge. A proposito, poi Michela è diventata mia moglie, ancora le rimprovero quella serata, l'essersi addormentata all'*Hamletas*, e lei mi rimprovera di non aver capito la sua stanchezza e non averla considerata punto. ★

Carmina Burana, al San Carlo l'opera d'arte totale di Shen Wei

A Napoli, nel luglio 2013, l'artista sino-americano affronta, in un'alchimia sublime e terrifica, la cantata scenica di Carl Orff in chiave coreografica, occupandosi di tutti gli aspetti, dalle scene ai costumi, dalla regia alle videoproiezioni.

di Carmelo Antonio Zapparrata

Napoli, luglio 2013. Percorro a passo spedito Via Chiaia. Faccio slalom tra chi passeggia e guarda le vetrine, godendosi l'aria estiva. Lancio sguardi veloci attorno a me, a destra Piazza del Plebiscito dove c'è chi gioca a pallone e di fronte Palazzo Reale. Lo supero ed entro finalmente al Teatro San Carlo. La sala è gremita e lo stemma delle Due Sicilie, in bella vista sull'arco di proscenio, suscita una dolce nostalgia borbonica. Sotto la direzione di Alessandra Panzavolta il ballo sancarlino sta vivendo un momento di slancio internazionale. Stasera tocca al coreografo Shen Wei, a cui hanno dato in mano tutti i complessi artistici (Orchestra, Coro, Coro di Voci Bianche e Corpo di Ballo) per un'imponente prima assoluta. Sono i *Carmina Burana* di Carl Orff, produzione che l'artista sino-americano cura qui in ogni aspetto: dalla regia alla coreografia, dalle luci alle scene e ai costumi, con videoproiezioni incluse. La sua raffinatezza e il suo tocco calligrafico sono stati già applauditi in diversi festival della Penisola, così come le sue coreografie per i ballabili del *Moïse et Pharaon* di Rossini date all'Opera di Roma nel 2010. Ora, però, per Shen Wei la posta in gioco si è fatta alta: un'opera d'arte totale dai toni mistici e seducenti.

Progetto sorto nella mente dell'eccentrico coreografo già nel lontano 2004 e concretizzatosi grazie all'invito del Teatro San Carlo, i *Carmina Burana* plasmati da Shen Wei restituiscono la leggerezza e *elan vital* di cui si nutre la musica orffiana. Si apre il sipario e mi colpisce subito la forza di un'immagine: una donna nuda dalla lunga chioma che si erge sospesa a mezz'aria. È la Fortuna, variabile come la luna, padrona della sorte e dei fenomeni atmosferici che come le carte dei Tarocchi chiama a raccolta intorno a sé. Una raffinata alchimia, sublime e terrifica al contempo, tra la morbidezza della carne e le marcate videoproiezioni che schiude le porte all'universo dei *clerici vagantes*, simboli della condizione umana nella sua totalità. Sui fondali le sagome dipinte, colte nell'atto di danzare, si riverberano poi nelle posture

degli stessi danzatori, i quali liberatisi dalle lunghe cappe e mantelli neri sfoggiano impressionanti costumi color pastello. Messo in scena per l'intera durata dello spettacolo, il dialogo tra i membri della Shen Wei Dance Arts e il Corpo di Ballo del San Carlo mostra con equilibrio l'interessante scambio fisico tra l'ensemble di base a New York e la più antica compagnia di ballo italiana, fondata nel 1737.

Il mio sguardo diventa frenetico tentando di cogliere tutti i particolari, dagli accostamenti cromatici sino ai costumi, disposti in scena come su una grande tavolozza. Il verde e le bicromie in rosso e bianco per i danzatori contrastano, infatti, col nero vestito dal Coro. Quest'ultimo poi, disposto tra la linea della ribalta e il praticabile su cui si danza, ricorda la regia di Luca Ronconi per *Europa Riconosciuta* di Salieri che nel 2004 riaprì il Teatro alla Scala dopo i restauri.

In questi *Carmina Burana* si condensano vari elementi della poetica di Shen Wei, richiamati presto dalla mente come vivi ricordi delle sue passate produzioni. Con ampie gonne, fluttuanti in movimenti circolari e a spirale, i danzatori evocano infatti le eleganti e raffinate figure di *Folding* (2000) e *Ne-*

ar the Terrace (2000), mentre il loro armonico dinamismo senza quiete vivifica lo spazio scenico, emanando un'avvolgente energia. Specchi inclinati e scomposti riflettono poi segni d'inchiostro lasciati dagli stessi interpreti, come i sublimi calligrafismi di *Connect Transfer* (2004). Sculture possenti ma morbide come nuvole rivestono i cantanti solisti, accompagnati però da "ombre" quali figure tubolari e aliene alla Alwin Nikolais. Un delicato origami a forma d'uccello, rosso come la passione, viene portato in processione da un sacerdote mentre tutti i cori, disposti anche sui palchi di barcaccia, inneggiano alle bellezze della Corte d'Amore attendendo che la Fortuna termini di percorrere una scala infuocata. Piombano le tenebre sulla scena e la dea quintuplicatasi si offre nuda allo sguardo. Un fremito mi coglie, penso all'ironia della sorte, e solo la chiusura del sipario mi rasserena.

Produzione *made in Italy*, i *Carmina Burana* sono andati in tournée poco dopo al Teatro Mariinskij di San Pietroburgo, esportando così per la prima volta in Russia la poetica di Shen Wei, grande artista del corpo e del colore purtroppo assente dalle nostre scene ormai da diversi anni. ★



Carmina Burana (foto: Luciano Romano)

G(L)OSSIP

(Terz') atto di presenza

di Fabrizio Sebastian Caleffi



La vulgata in vero un po' *vulgaris* di molti colleghi rintocca a campana a martello il dogma secondo il quale "il teatro si fa solo dal vivo". Si tratta di un *misunderstanding* ("frintendimento" per chi non legga Shakespeare in originale): la verità è che il teatro si fa solo da vivi. Dunque, la prudenza non è mai troppa: il teatro sta meglio in *streaming* che in rianimazione. Per dirla con una formula adatta allo *Zeitgeist* in corso (*spirito dei tempi* per chi non leggesse Goethe in originale): meglio Tad che Tod, ci siamo capiti, no? Il Teatro A Distanza non ammazza il teatro in presenza. Ma in presenza di chi, di che? Dipende dal punto di vista: *côté court* o *côté jardin* ("lato destro" e "lato sinistro" per chi non frequentasse Racine e Molière in originale). E dipende dal *duende* ("fascino" per quanti non frequentino Calderón e García Lorca in originale).

Fin che la barcaccia (palco di proscenio) va, lasciala andare e non remare contro; ma quando fa acqua più dell'omonima fontana in travertino del duo Bernini, i Garinei e Giovannini dell'architettura barocca (e Gian Lorenzo fu altresì scenografo e commediografo), per non affogare devi imparare a nuotare nella corrente del golfo mistico, il *gulf streaming*, appunto. Non ce n'è, ragazzi, non ce n'è più per nessuno. L'illusione è un veleno e la delusione non è l'antidoto. Emblematico l'atteggiamento populista nei confronti del pop festival di Sanremo che va in scena senza pubblico all'Ariston: invidiare e detestare il suo direttore/conducente Amadeus è un comportamento da Salieri, cioè da cantori (a cappella) del coro delle prefiche del rancore.

Nel presente clima da guerra mondiale pandemica, varrà la pena di ricordare il 1944: nella Parigi occupata,

va in scena nello studio di un artista *malagueño* francesizzato la farsa tragica in sei atti da lui scritta in quattro giorni tre anni prima, *Le désir attrappé per la queue* (*Il desiderio preso per la coda*, per i monoglotti). Don Pablo Picasso, *el duende*, dà vita a una ilarotragica *mise en espace* con un cast composto da gente come Sartre e Simone de Beauvoir, i due Leris, Raymond Queneau. Una serata memorabile, un esempio inimitabile e tuttavia emulabile. Prendiamolo per la coda il nostro Desiderio di Teatro! Non si riduca la *drôle de guerre* alle rave-aperimerende. Datevi una mossa, invece di darvi alla *movida*. Scrivete, leggete, disegnate, provate, immaginate e rappresentate un teatro che riapra la mente e dia ristoro senza ricorrere ai (e rincorrere i) ristori. Non cercate riparo sotto a un ombrello chiuso. Il palco non è un parapigioggia. La straordinarietà dell'atto rappresentativo prescinde da ogni normativa: il teatro è essenziale in sé. Non ha bisogno di niente. Neppure del teatro.

Pensate che il *lockdown theatre*, il teatro chiuso in un teatro chiuso, fu inventato in tempi non sospetti, a Venezia, da Carmelo Bene. Prove per un *Tamerlano* negato agli spettatori. Provocatoria, potente affermazione di autonomia creativa. «Il teatro dev'essere falso e affascinante - diceva Ennio Flaiano, ebbro dell'insuccesso che gli dava alla testa. Nel teatro si ritrovano i simboli delle cose perdute di vista». E se ne son perse di vista di cose in questa stagione ad alto rischio! Non si perda l'occasione di render profittevole ITsArt. Senza discutere di sesso degli angeli: *angels* a Broadway indica i finanziatori di un *big show*. E gli angeli promotori non hanno sesso. Lo stesso vale per Mister Mic, Dario Franceschini.



DOSSIER

Teatro online

a cura di Claudia Cannella, Ilaria Angelone e Arianna Lomolino

Costretto dalla pandemia a rinunciare alla pratica dal vivo, il teatro (ma anche la danza, la lirica, la formazione, le residenze) si è dovuto reinventare online, sperimentando, tra luci e ombre, nuovi linguaggi e processi creativi. In Italia e all'estero. Ma sono solo temporanee strategie di sopravvivenza o il mezzo digitale sarà uno strumento imprescindibile anche in futuro?

La quinta dimensione del teatro: gli artisti di fronte alla sfida digitale

La pandemia ha imposto alla produzione culturale un'accelerazione dei processi di assimilazione del mezzo digitale generando nuove forme teatrali, occasioni di incontro e di condivisione delle evoluzioni creative. Proviamo qui a darne una panoramica, ponendo sul tavolo anche questioni e spunti da riprendere e approfondire.

di Ilaria Angelone e Arianna Lomolino



Febbraio 2020, inizia il *lockdown*. I primi a chiudere sono stati, come si sa, i luoghi di spettacolo. Per qualche settimana, si disse. Quando il silenzio imposto si prolungò oltre, fu chiaro che l'alternativa alle sale vuote era inventarsi spazi possibili dove incontrare gli spettatori. Il digitale si presentava come l'unico (o quasi) mezzo per raggiungerli e continuare a tenere vivi i teatri e il lavoro degli artisti "a distanza". Con tutti i limiti, i distinguo, le diffidenze, le polemiche del caso, che tuttora ne accompagnano l'uso. Per primi i teatri più piccoli e le compagnie, hanno iniziato a condividere contenuti sui propri canali social: video di spettacoli registrati in tempi antecedenti alla pandemia trasmessi per intero e ad accesso libero (un caso per tutti Atir, Milano), mentre sui social i più attivi tentavano anche di tenere vivo

il senso della comunità (un caso fra tutti, Teatro dell'Argine).

Ma davvero il dialogo con il digitale rappresenta una novità della pandemia? Teatri come **Piccolo Teatro, Franco Parenti di Milano, Teatro Bellini di Napoli, Emilia Romagna Teatro** – per citarne solo alcuni fra i più "smart" – lavorano da tempo su un sistema di comunicazione integrato che affianca la normale programmazione, che è l'attività specifica dello spettacolo "dal vivo", all'uso del sito e dei social con un doppio obiettivo: rafforzare la propria *community* attraverso l'interazione che i social consentono e fornire allo spettatore contenuti supplementari, in una sorta di esperienza aumentata che rafforza la fruizione degli spettacoli. **Piccoloteatro.tv** è la sezione del sito del teatro che da alcuni anni raccoglie e condivide contenuti realizzati

ad hoc: interviste, racconti, esperienze dietro le quinte, conferenze stampa, incontri. Ed è su *piccoloteatro.tv* che va "in scena" il racconto dello spettacolo mancato e delle prove di *Edificio 3*, nuova produzione ideata e diretta da Claudio Tolcachir, che attende di poter proseguire *live*.

Una prima distinzione fondamentale, chiaritasi durante la pandemia, riguarda la natura degli "oggetti" che caratterizzano la produzione dei teatri attraverso i canali digitali in questo periodo: accanto a spettacoli ripresi in video e condivisi interamente, e racconti nati intorno al fare teatro, si aggiunge una terza tipologia di "oggetti", che comprende gli eventi e gli spettacoli nati dall'interazione creativa con il medium digitale.

Nelle pagine che seguono affronteremo dunque le diverse declinazioni del dialogo

tra teatro e mezzo digitale, cercando di sottolinearne le potenzialità creative e di relazione che esso sprigiona. Articoli specifici all'interno del Dossier approfondiscono quanto il mondo della lirica, della danza, delle residenze e del teatro ragazzi hanno saputo produrre, oltre ad alcune singole esperienze rilevanti dei teatri italiani e stranieri. Una panoramica senza pretesa di esaustività, ma sufficiente a immaginare possibili proficui sviluppi.

Gli eventi in streaming

Riprendere uno spettacolo teatrale con videocamere e confezionare un prodotto di alta qualità da trasmettere fuori dai teatri non è cosa nuova (si veda l'articolo su teatro e tv a pag. 54). La novità dell'anno pandemico è stata l'utilizzo esclusivo da parte dei teatri dei canali video per condividere produzioni registrate o in diretta, dando vita a veri e propri palinsesti. Ne sono un esempio **Aprestoin-sala** del Teatro Franco Parenti che ha reso disponibile una fra le produzioni più acclamate del teatro (*Gli innamorati*, diretto da Andrée Ruth Shammah) ospitando, come in una vera sala teatrale, una hit del repertorio del Teatro dell'Elfo, *Alice underground* diretto da Francesco Frongia e Ferdinando Bruni. Similmente il **Tpe** debuttando online con *I due gemelli veneziani* diretto da Valter Malosti, il **Nazionale di Genova** condividendo una selezione di spettacoli sul proprio canale YouTube (*L'angelo di Kobane*, *Spoon River*, *Papa Gallo* e *Quietly* di Owen McCafferty, con la regia di Roberto Alinghieri) o **AMATO Teatro a casa tua!** proposta di Amat Marche in streaming dai diversi teatri del circuito (da *La storia di Re Lear* con Vanessa Scalera, a *Tutto quello che le donne (non) dicono*, con Francesca Reggiani), o del **Teatro Vascello** di Roma, che online ha trasmesso regolarmente (*Dal corpo libero alla contumacia*, di Rezza/Mastrella, ma anche molte letture e *mise en espace*).

Rai Cultura su **Rai 5**, da vero servizio pubblico, ha trasmesso in streaming le "prime" di alcune produzioni dai teatri chiusi (*Le metamorfosi* di Kafka, diretto da Corsetti per il **Teatro di Roma**, *Piazza degli eroi*, di Bernhard diretto da Andò per il **Nazionale di Napoli**), oltre a una vera serie di spettacoli ripresi ad hoc (come *La scuola delle mogli* diretto da Cirillo, dal Teatro delle Muse di **Marcheatro** o *Romeo e Giulietta. Una storia d'amore* di **Babilonia Teatri**). Senza dimenticare **RaiPlay**, piattaforma streaming

dove i video sono disponibili per periodi limitati, su cui abbiamo potuto rivedere *L'istruttoria* di Peter Weiss, spettacolo culto del **Teatro Due** di Parma, nella regia di Gigi Dall'Aglio.

Intorno allo spettacolo

Siti e canali YouTube dei teatri si sono poi popolati di video-racconti, costruiti intorno agli spettacoli, alle prove, ai retroscena. Alcuni degli esiti più interessanti sono i **docufilm** di Lucio Fiorentino, il cui punto di vista ha la capacità di tenere insieme ragione e sentimento, il lavoro e il suo senso. Ne sono un esempio **Lo spacciatore**, del Nazionale di Napoli e **Una terribile repetición** sullo spettacolo *La casa di Bernarda Alba* del Nazionale di Torino, l'epopea di una famiglia di donne che si intreccia all'esperienza del cast e delle sorti stesse dello spettacolo nell'anno pandemico, un format che successivamente ha dato vita al progetto di *storytelling Camere nascoste*, una narrazione sulla costruzione dello spettacolo, dei suoi personaggi ma anche sugli artisti e sul teatro in relazione al contesto dello stop delle attività dal vivo. Simile è il *pathos* di un racconto come **Cantiere Mobly Dick**, dove si narra da vicino l'allestimento dello spettacolo dell'Elfo che ancora non ha visto le scene. Alla documentazione sorta dalla necessità di accorciare una distanza con il pubblico si è unito l'arricchimento delle piattaforme digitali, così viene riproposto **Theatron**, di Giulio Boato, che ripercorre la complessa personalità e la poetica di Romeo Castellucci attraverso le sue opere.

Il luogo delle narrazioni

I canali digitali hanno fornito, quindi, al teatro strumenti per documentare il proprio mestiere oltre lo spettacolo: per condividere con gli spettatori quanto sta intorno alla creazione artistica, ma anche – in questo periodo – una finestra per mettere a fuoco lo sguardo stesso degli artisti capace di una riflessione metateatrale in grado di sconfinare nella realtà e intervenire nella società, mostrando tutta la forza intellettuale del teatro.

Il **Progetto Argo. Materiali per un'ipotesi di futuro**, orchestrato dal Teatro Nazionale di Torino, coinvolge sessantatré artisti delle realtà teatrali cittadine in un percorso di elaborazione, che non ha uno spettacolo come obiettivo finale «ma la creazione di sette oggetti digitali politici da testare con gruppi di cittadini e da mettere poi a disposizione della comunità». Il materiale prodotto comprende testi, video, podcast sonori. Si ragiona di teatro e di sociologia urbana, con un marcato taglio politico.

Sempre sul confine tra riflessioni sul teatro e sul ruolo "politico" degli artisti, il ciclo di incontri online **Reality?** di Zona K, coordinati da Sara Chiappori e Renata Viola, che ha messo in dialogo artisti e intellettuali su alcune parole chiave della riflessione contemporanea: sguardo (Jens Hillje), paesaggio (Vittorio Lingiardi e Dom), crisi (Agrupación Señor Serrano e Salvatore Natoli), politica (Valters Sīlis e Giuseppe Genna), partecipazione (Roger Bernat e Stefano Bartezzaghi). Incontri e momenti di riflessione sono stati proposti da molte





delle realtà produttive più attente alla contemporaneità come Centrale Fies (Perform!), Teatro India di Roma (Radio India), alcuni festival.

Un esempio di attività volta a rafforzare il legame con la propria comunità rendendola parte attiva dei processi creativi è l'iniziativa **Theatre Sharing-Per una cultura condivisa** promossa dalla Fondazione Luzzati-Teatro della Tosse. Spettatori e artisti riflettono insieme sul ruolo del teatro e delle istituzioni culturali oggi, in un'ottica di partecipazione che vede come esito la ridefinizione dell'identità del Teatro della Tosse, che a questo gruppo di lavoro affida la sala del Teatro di Ponente in un progetto di co-gestione condivisa con i cittadini.

La riduzione della distanza fisica è spesso l'elemento chiave del mezzo digitale. In alcuni casi l'uscita dall'isolamento è questione vitale, come in carcere. È uno sguardo "dietro le quinte" di un laboratorio creativo **Odissea Web**, il percorso teatrale di Teatro dei Venti all'interno dei carceri di Castelfranco Emilia e Modena. Grazie al mezzo digitale, gli operatori hanno raggiunto i detenuti protagonisti del laboratorio sull'*Odissea*, condividendo parte del lavoro online con il "fuori".

Molto forte la portata di **Zona Rossa**, un progetto-installazione ideato da Daniele Russo e Davide Sacco per il Teatro Bellini di Napoli, che ha popolato per quasi ottanta giorni il teatro vuoto con un gruppo di artisti che, negli spazi del Bellini, hanno trascorso il lockdown vivendo e sperimentando, come in un racconto continuo, realizzando due spettacoli

che saranno presentati al pubblico quando i teatri riapriranno. Momenti di condivisione in *streaming* delle fasi della vita e del lavoro del gruppo si sono alternati ad appuntamenti *live* con il pubblico (*Aiuti da casa*, a cura di Alessandro Toppi).

Un formato ibrido, a metà fra uno *storytelling* della pandemia e una "sala prove" online lo hanno fornito, già dal primo lockdown, **Michele Sinisi** con il suo *Decretoquotidiano*, riflessioni teatrali in pillole, prodotte dall'isolamento di casa propria, oppure *Veni Vidi #ncese crede*, un format di **Andrea Cosentino**, tra ironia e satira sui problemi dei Dpcm, sulle difficoltà degli artisti e sull'inefficienza dei governanti. Di satira si occupa anche **Rita Pelusio** con *I quesiti di Alfonsino* che, con la semplicità di un bambino, denunciano lo stato di precarietà e incertezza in cui è abbandonato il comparto.

Nuovi spazi di produzione

Se appare chiaro che il teatro dal vivo è un'esperienza troppo potente per correre il rischio di essere soppiantata da altre forme "a distanza", è innegabile che le nuove modalità di relazione attraverso i canali digitali hanno fornito agli artisti limiti entro cui sperimentare in varie direzioni.

Così da un artista non nuovo alla sperimentazione tecnologica, ma anche al teatro partecipativo, come **Roger Bernat** è venuto **Ena**, proposto nella stagione autunnale di Zona K, un dispositivo di *home theatre*, in cui lo spettatore interagisce *one-to-one* con un'intelligenza artificiale programmata per risponde-

re, producendo inattese drammaturgie verbali. Mentre **Teodoro Bonci Del Bene** predispone un viaggio per immagini e parole fruibile tramite la piattaforma Zoom, in cui allo spettatore è chiesto di entrare nella drammaturgia sonora muovendosi nel proprio spazio privato, disegnando sotto la suggestione del racconto (***Astronave Italia***, proposto da Residenza Idra per Wonderland Festival). Sempre su Zoom è stato possibile partecipare a **Mi vedi?** di Guillermo Pisani proposto dal **Css-Teatro stabile di innovazione del Fvg**; il progetto ad altissimo coinvolgimento del pubblico (accolto in un foyer virtuale e invitato a non spegnere mai *webcam* e microfono) si serve del sistema delle stanze virtuali per costruire una drammaturgia che si sviluppa in simultanea, seguendo tre filoni narrativi diversi destinati a incontrarsi per il finale insieme agli spettatori.

Giorni felici di **Teatrino Giullare** è una serie di microazioni sceniche di teatro d'animazione in cui le figure della pièce beckettiana si sovrappongono al malessere vissuto dalla situazione di reclusione e di paura che accompagna la quotidianità in tempo di pandemia. Laddove allo spettatore è chiesto solo di guardare, la distanza ravvicinata consentita dall'uso della videocamera ha costruito nuove raffigurazioni dello spazio scenico. Pensiamo alla diversificata offerta sulla piattaforma **Backstage** del **Teatro Stabile del Veneto**, dove trovare dietro le quinte degli spettacoli e interessanti sperimentazioni come le serie teatrali. Ma anche alle stagioni ideate in ottica *digital* come la ricca proposta sperimentale della **Rete Teatrale Aretina** con **Net-Nuove Esperienze Teatrali**, ospitata su **Sonar**, piattaforma nata prima della pandemia che ha dimostrato di saper diventare un mezzo efficace per contenuti di qualità; al multiforme programma **OnLife** del **Teatro della Tosse**, fatto di teatro in *streaming*, laboratori e incontri; e ancora al progetto speciale di Fondazione Toscana Spettacolo **Così remoti, così vicini - Nuove idee per un teatro a distanza**. Sempre in Toscana, il **Teatro Metastasio di Prato** ha ideato una stagione ricchissima, forte della presenza del Gla, attivando una serie di sinergie confluite nella produzione di una variegata offerta culturale che, partendo dal teatro, va dal radiodramma alla produzione della rivista *La Falena*.

Di tutt'altro tono esperimenti come

HomeShakespeare, di Zoe Pernici e Francesco Scarel, **Generazione Amleto**, prodotto dagli allievi della Paolo Grassi di Milano, o **Memorie dalla quarantena** di Ippogrifo Produzioni decostruiscono Shakespeare mettendo testi e situazioni a conflitto con la condizione di reclusione domestica di ciascuno, trasformando le proprie case in scenografia attiva. Mentre Carrozzeria Orfeo con **Prove generali di solitudine** ha lanciato un bando di drammaturgie ispirate alle parole chiave della pandemia: i testi migliori sono stati pubblicati online e proposti al pubblico dagli autori sulla pagina fb della Compagnia. Serialità e gioco emergono come componenti frequenti e significative della produzione a distanza. **Cinquina**, un progetto di Tommy Grieco, Rosita Vallefuoco, Chiarastella Sorrentino, Napoleone Zavatto e Ilena Ambrosio, applica alla produzione le regole di un gioco combinatorio basato sul numero cinque, che ha come esito la produzione di oggetti artistici da condividere tramite Spotify, YouTube e SoundCloud. **SIE7E** è invece uno dei progetti di Instabili Vaganti, con Cross Border Project e Teatro de La Abadia di Madrid, una web serie dedicata alle sette arti, in cui i racconti procedono a distanza, intrecciando i linguaggi del teatro, delle arti visuali e audiovisive. Una nuova prospettiva è fornita dall'allestimento dello spazio scenico grazie alla digitalizzazione degli sfondi usando anche le tecniche del *green screen*, largamente conosciuto negli studi tv. L'Elfo di Milano ha costruito un **Racconto di Natale**, in cui Brunì racconta alternandosi sullo schermo ai disegni da lui stesso realizzati, che assumono nel montaggio una dinamica da animazione, mentre con **È tanto che non bevo champagne** i personaggi agiscono su una scenografia virtuale creata con il *chroma key*.

Digital dilemma

È dunque evidente come il teatro a distanza susciti un gran numero di questioni. La relazione con lo strumento digitale (video, audio, piattaforme per lo *streaming* e la condivisione) ha comportato per tutti una **messa in discussione del proprio fare teatrale**, della scrittura drammaturgica/prosemica, ma anche delle relazioni con il pubblico, distante fisicamente, ma più attivo e reattivo. Lo strumento digitale rende sì la relazione "virtuale", ma si apre a un pubblico potenzialmente

più ampio, azzerando le distanze geografiche. Un evento come *Il quotidiano innamoramento*, di Mariangela Gualtieri in *streaming* dal Teatro della Fortuna di Fano, dall'1 al 3 gennaio, ha raccolto 1.100 spettatori paganti da Italia, Regno Unito, Francia, Germania, Belgio, Svizzera, Usa e Argentina. Ma basta gettare uno sguardo all'estero per farsi un'idea più precisa delle potenzialità. Due esempi su tutti, la Comédie Française, che con il progetto *Teatro da tavola* ha collezionato numeri di tutto riguardo (72.024 visualizzazioni per *Just la fin du monde*, di Lagarce, 43.824 per *Le fausses confience*, regia di Clement Gaubert), mentre il National Theatre, solo con la serie *What we do* oscilla tra le 15.000 e le 113.000 visualizzazioni per video postato su YouTube. **I numeri** delle visualizzazioni, delle presenze nelle stanze virtuali, delle connessioni alle piattaforme audio, video e *streaming* sono tutti da valutare e sarà assai utile, al termine della pande-

mia poter raccogliere e analizzare questi dati. Tema che ne porta con sé un altro, per nulla trascurabile. In questo anno di *streaming* e condivisioni, le proposte sono state offerte alla **fruizione gratuita o con il pagamento di un biglietto**. Nell'ottica di proteggere il lavoro dei professionisti coinvolti, sarà necessario definire criteri e regole di remunerazione. Ma non deve neanche sfuggire che l'ampiezza del pubblico possibile offre opportunità di incasso e monetizzazione delle visualizzazioni tutte da valutare e forse da valorizzare, che potrebbero fare dei canali digitali degli alleati da porre al proprio fianco. ★

In apertura, *In arte son Chisciotte*, nell'ambito di Net della Rete Teatrale Aretina (foto: Ilaria Costanzo); a pagina 43, un momento del progetto Zona Rossa (foto: Guido Mencari); nella pagina precedente, *Giorni felici*, di Teatrino Giullare; nel box, una scena di *Trace of Antigone*, di Elli Papakostantinou al Romaeuropa Festival.

Festival virtuali, smaterializzarsi per (r)esistere

Anche i festival teatrali programmati in autunno si sono trovati a fare i conti con il covid-19: fin dall'inizio dell'emergenza, infatti, la pandemia ha significato per molti l'annullamento delle attività, per altri la necessità di ripensarsi in ottica digitale per continuare a esserci. La lunga programmazione di **Romaeuropa Festival 2020**, dall'essere in presenza si è tradotta online, come anche quella di **Torinodanza 2020** (ai due festival sono dedicate due puntate del programma "Visioni" di Rai5). La 20ma edizione **Danae Festival** è stata sospesa a un giorno dall'inizio per poi tornare in formato *digital* a dicembre, con una versione rimodulata dal titolo **Danae In_onda**. Anche **Residenza Idra** ha proposto una versione alternativa dell'edizione programmata di **Wonderland Festival**, nell'ottica di ragionare insieme al pubblico su quanto stesse accadendo. **Teatri di Vetro. Oscillazioni** è stato trasferito sul canale YouTube con un programma misto di spettacoli ripresi dal vivo, video e incontri di approfondimento.

Testimonianze ricerca azioni di **Teatro Akropolis** è stato riorganizzato per essere interamente online, senza spettacoli in *streaming* ma con un calendario di incontri, seminari e proiezioni di film e documentari. Simile scelta è stata fatta dal **Teatro della Tosse** con il festival di danza **Corpi Elettrici**, trasformato in uno spazio di riflessione sul futuro della scena digitale. Tutto online invece, a marzo, il palinsesto 2021 di **In Altre Parole** la rassegna di drammaturgia internazionale contemporanea ideata da Pino Tierno in collaborazione con **Argot Sudio** di Roma. **Arianna Lomolino**



Anche la danza va in streaming aspettando la ri-materializzazione dei corpi

Con la seconda ondata pandemica si è intensificata l'offerta di danza online. In Italia utilizzando come "contenitori" soprattutto festival, circuiti e il progetto Residenze Digitali, mentre dall'estero interessanti sono le proposte di alcune grandi istituzioni teatrali.

di Lorenzo Conti

Nel 2009 Jean Braudillard scriveva che le immagini e i messaggi sono diventati talmente proliferanti e indifferenziati da aver reso impossibile ogni scambio. A più di un anno dall'inizio della pandemia, queste parole, riproposte di recente anche da Nicolas Bourriard nel suo *Estetica del Capitalocene*, sembrano ben descrivere il nostro presente congestionato di pixel in cui, aggiunge l'autore, «essere significa registrarsi». Con i teatri ancora chiusi, anche lo spettacolo dal vivo ha dovuto fare presto i conti con questo nuovo "assioma" e così, "dal vivo" al "da casa", l'iper-produzione di contenuti si è trasferita nel *mare magnum* digitale smaterializzando i corpi dell'artista e dello spettatore sullo schermo di un qualunque *device* elettronico. Soprattutto il mondo della danza si è interrogato con urgenza su quali nuovi spazi occupare costruendo, nella seconda ondata pandemica, palinsesti di attività online capaci di attrarre una platea sempre più ampia e di livello internazionale. È così che, con una buona connessione, si è potuto assistere, tra gli altri, al *live stream* della prima di *The Lover* di **Marco Goecke** dallo Staatsoper di Hannover o al nuovo progetto di **Sasha Waltz**, *In C*, dal *radialsystem* di Berlino; al balletto *La Bayadere* nell'ambito

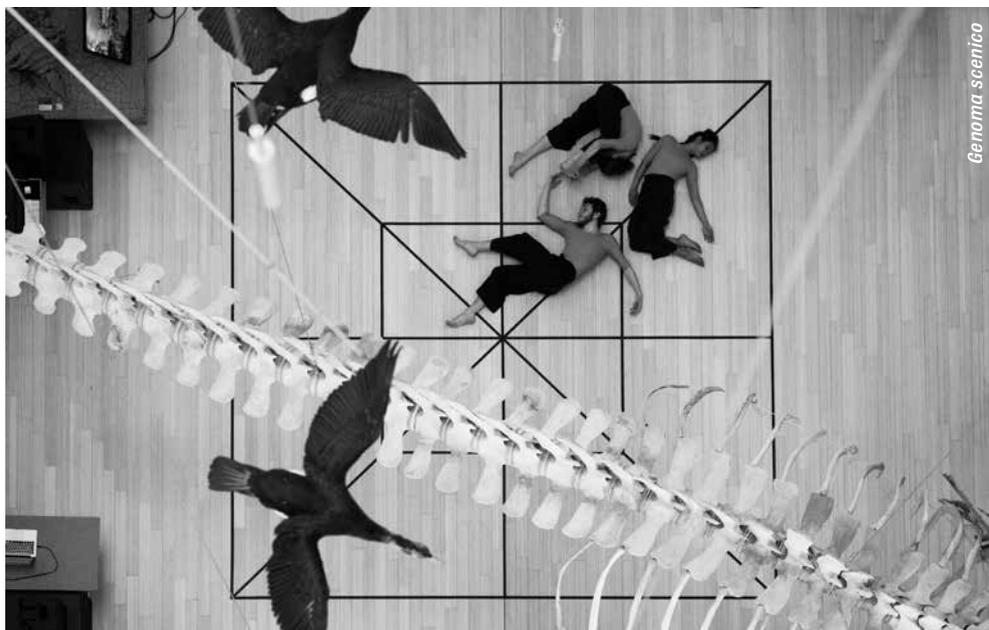
del programma *L'Opéra chez soi* del Palais Garnier di Parigi o allo spettacolo *Dare to Say* del **Nederlands Dans Theater**, con oltre seimila biglietti venduti. E ancora: accedere all'ampia offerta del **Sadler's Well Digital Stage** con **Matthew Bourne**, **Akram Khan** e la **Candoco Dance Company**, esplorare collezioni multimediali, di pregio quella del **Barbican Centre** dedicata al coreografo **Michael Clark**, e infine, ascoltare le *Audiodanze* di **Lorena Dozio** per il palinsesto del teatro di Lugano **#LACdacasa**.

Anche in Italia, nell'ultimo semestre, le iniziative si sono intensificate grazie alla stretta collaborazione tra compagnie artistica e operatori del settore che, oltre agli spettacoli andati online nei contesti festivalieri (uno su tutti il **Festival Interplay Diffuso 2020**), hanno immaginato nuovi formati di creatività e di relazione con il pubblico evidenziando l'imporsi di un nuovo paradigma: non più l'opera "per" lo spettatore, ma "assieme". È il caso di **Silvia Gribaudo**, protagonista del nuovo programma *A casa nostra* del **Teatro Comunale di Vicenza** con un doppio progetto: la produzione del nuovo lavoro *Memorie di intime relazioni* con **Chiara Frigo**, e l'offerta di un percorso di pratiche fisiche su Zoom rivolte agli spettatori da casa, ai quali è stato chie-

sto di inviare quindici secondi di materiale audio "mentre danzano" che confluiranno nella partitura sonora dello spettacolo. Dalla **Compagnia Zerogrammi** arriva invece *#titoloda-definire* creato per *Onlive*, il cartellone della **Fondazione Piemonte dal Vivo**. Nell'autunno del 2020 la compagnia torinese aveva lanciato una campagna social in cui invitava il pubblico a rispondere a cinque domande le cui risposte hanno fornito il materiale drammaturgico a cinque soli coreografici. Sempre in Piemonte, la **Lavanderia a Vapore** con il suo progetto *Media Dance*, curato da **Mara Loro** e rivolto a studenti e docenti delle scuole superiori, si è interrogata assieme agli artisti in residenza (e tra questi **Daniele Ninarello**) su come il linguaggio performativo possa rappresentare un valore per la scuola in un tempo così delicato, attivando percorsi di formazione, sia online che in presenza.

La danza si fa "gioco-performance" nelle esperienze del coreografo **Nicola Galli** e di **Collettivo Cinetico**. Il primo, nell'ambito del progetto di Residenze Digitali, ha convertito il suo *Genoma scenico*, ideato nel 2018 per il Muse di Trento, in una piattaforma online che permette a gruppi di spettatori collegati da remoto di decidere quale partitura eseguiranno i danzatori in diretta a partire dalla combinazione di trentatré tessere rappresentanti i vari elementi compositivi di una performance (suono, luce, area di azione, durata, movimenti, numero di danzatori). Dispositivo interattivo è anche *Cinetico Voodoo* della compagnia ferrarese che ha coinvolto vari artisti in diretta sui social nella sfida di creare una performance senza prima conoscerne gli elementi, mentre gli spettatori da casa possono votare per esprimere le loro preferenze.

Minimo comune denominatore di queste esperienze: tener viva la preziosa e già delicata relazione con lo spettatore rilanciando il suo ruolo nei processi di co-creazione dell'opera. Fatto certo è che la danza, proprio per la sua natura corporea, sembra destinata nel breve termine a "resistere" al formato digitale. Molti artisti e artiste dalla sala prove stanno infatti preparando il terreno per una nuova ri-materializzazione dei corpi. ★



Genoma scenico

Ad alta voce dopo il silenzio, la nuova vita dell'opera online

Il variegato mondo della lirica, nel corso degli ultimi mesi, non si è limitato alla ripresa degli spettacoli bloccati dalla pandemia, ma ha anche varato creazioni appositamente concepite per lo *streaming*, per creare un nuovo, diverso coinvolgimento del pubblico.

di Giuseppe Montemagno

Que reste-t-il dell'opera lirica? A un anno dall'inizio della pandemia, sembra ormai tragicamente lontano il ricordo non soltanto delle serate trascorse nei teatri lirici, ma finanche l'uso che di questi per secoli se n'è fatto, moderne agorà costruite per la socializzazione culturale, sede privilegiata di incontri e dibattiti. Eppure non sono stati in pochi a non volersi arrendersi, dapprima organizzando i primi concerti, quindi riavviando la programmazione di opere liriche (magari con il recupero di spettacoli pronti ad andare in scena al momento del primo lockdown), infine immaginando veri e propri nuovi "prodotti", appositamente concepiti per lo *streaming*.

Ed è proprio da questi ultimi che è opportuno cominciare, perché progettati in assenza di pubblico e per le riprese video: particolari di non poco conto, per un genere concepito per ricevere la pronta reazione degli spettatori. Merita una menzione particolare **Gli alienati**, un'opera *smart-working* promossa dal Teatro Coccia di Novara, che ha federato musicisti e librettisti su un soggetto di Stefano Valanzuolo, per la regia di Roberto Recchia. Sulla scena virtuale il destino di artisti confinati in casa e pronti a riversare le loro paturnie al telefono di uno psicanalista, che ne ingarbuglia le sorti. A deciderle erano tuttavia gli spettatori, che a ogni "bivio" potevano imboccare due soluzioni contrastanti, e ripercorrere l'intera vicenda, a piacimento, dando ogni volta una svolta all'azione. Sempre Novara ha presentato la creazione di **Cassandra, in te dormiva un sogno**, opera virtuale multimediale di Marco Podda, per la regia di Daniele Salvo, anche librettista: un potente affresco sul destino di Troia e, per estensione, di tutte le città devastate dalla guerra, che scorrono innanzi agli occhi della figlia di Priamo, a immagine dell'ineluttabilità della violenza nel mondo. Poco distante, il Festival Scatola sonora di Alessandria ha promosso invece **Houdini the Great, street opera** di Andy Pape dedicata al doppio binario (le origini napoletane e il sogno americano) della parabola artistica del celebre illusionista. Sempre sul fronte dei festi-



Il barbiere di Siviglia (foto: Yasuko Kageyama)

val di fine autunno, il **Donizetti Opera 2020** è stato l'unico a traghettare interamente sul web le nuove produzioni di **Marino Faliero**, affidato al team ricci/forte, e **Le nozze in villa**, nella spiritosa, ironica impaginazione registica di Davide Marranchelli. Anche il Teatro Massimo di Palermo ha coraggiosamente "inaugurato" la stagione con **Il crepuscolo dei sogni**, un progetto artistico curato da Johannes Erath, in cui il passato e il presente dell'opera rivivono nella dimensione del ricordo, scintille di storia del teatro che brillano di luce propria, quasi lucciole pasoliniane di un tempo irripetibile e lontano.

Il repertorio barocco e del Settecento, come le opere in un atto di primo Novecento, hanno beneficiato di rinnovata attenzione, anche in virtù dell'organico ridotto, che ne ha facilitato la ripresa. Da qui il proliferare di **Così fan tutte** (tra l'altro alla Scala e al Regio di Torino, per il ritorno di Riccardo Muti con la figlia Chiara alla regia) e di **Gianni Schicchi** (Sassari e Piacenza), ma anche di proposte più rare e interessanti: come nel caso di **Aci, Galatea e Polifemo** di Händel, firmato da Gianmaria Aliverta per il Municipale di Piacenza, o dell'inedito dittico del Filarmonico di Verona, che ha associato il pucciniano

Tabarro al rarissimo **Parlatore eterno**, scherzo comico di Ponchielli e Ghislanzoni con la sapida regia di Stefano Trespidi. Tra i titoli del grande repertorio, infine, si segnala il **Werther** di OperaLombardia, che Stefano Vizio- li ha ambientato tra le pagine bianche di un libro scritto dallo scenografo Emanuele Sini- si in sintonia con Massenet; ma soprattutto il trionfale **Barbiere di Siviglia**, che Mario Martone ha calibrato per l'intera sala dell'**Opera di Roma** (e dintorni, con spiritosi arrivi in scooter in odore di *Vacanze romane*), trasformata in un fitto intrico di lacci e laccioli, a immagine della gabbia dorata in cui è reclusa l'astuta Rosina.

Tra recuperi e nuove produzioni, infine, hanno suscitato ampi dibattiti due nuove produzioni di Damiano Michieletto, la **Salomè** psicanalitica – con ampi richiami alle arti figurative – per la Scala e una **Jenůfa** tra i ghiacci alla Staatsoper unter den Linden di Berlino; e l'**Aida** politicamente corretta di Lotte de Beer per l'**Opéra Bastille** di Parigi, in cui si condanna l'arroganza colonialista di una drammaturgia d'impianto razzista. Quasi a voler dimostrare che, anche in *streaming*, l'opera può continuare a far discutere e, come in questo caso, riscaldare gli animi. ★

Teatro ragazzi, quando il digitale apre nuovi orizzonti e prospettive

Allargamento del pubblico, nuove forme di relazione e interazione, sviluppo di formati innovativi, contaminazioni con la video-arte, la *computer graphic* e la musica elettronica: come fare “buon uso” della pandemia.

di Mario Bianchi



Anche, e soprattutto, il teatro ragazzi, in questi mesi di obbligato distanziamento, si è ingegnato per raggiungere con altri multiformi mezzi il suo pubblico di riferimento. Un pubblico del tutto particolare, fragile per il suo estremo bisogno di movimento, di calore e di immediato divertimento, ma forte di estrema fantasia e anche spesso di pratica quotidiana con i mezzi digitali. E se, nel primo *lockdown*, a trionfare erano stati i balconi, le fiabe proposte in tutte le salse, successivamente, nella triste realtà di una pandemia non ancora sconfitta, anche le armi del teatro ragazzi si sono affilate e organizzate in modo più vario e incisivo, facendo del digitale una scelta artistica e non più solo un mezzo di inevitabile utilizzo. Così, sia proponendo contributi ai ragazzi direttamente nella loro casa attraverso il computer, sia intervenendo direttamente nelle scuole, sia convertendo le proposte dal vivo in nuovi contenuti artistici pensati apposta per la fruizione a distanza attraverso la rete, sono riusciti non solo a mantenere vive le loro programmazioni, ma addirittura, in alcuni meritevoli casi, anche ad ampliare la proposta, a contenere i costi di produzione e allargare il pubblico, aumen-

tando, a volte anche considerevolmente, il bacino geografico di riferimento. Il tutto in un anno che ha messo a dura prova la loro stessa esistenza.

Tutto ciò ha permesso, a chi proponeva e a chi fruiva, di scoprire, da un lato modalità creative innovative e nel contempo di avvicinare migliaia di persone a un mondo a loro ignoto, se non addirittura ostico, con la possibilità di sviluppare nuove competenze tecniche che lasceranno senz'altro dei risvolti positivi anche dopo la pandemia. Un universo, quello del digitale, in continua evoluzione che costringe a un aggiornamento costante e a sviluppare modelli di comunicazione e di trasferimento delle conoscenze (pensiamo agli insegnanti) innovativi e dinamici, più coerenti con i linguaggi e le esperienze che sempre di più caratterizzano la vita e la formazione delle nuove generazioni.

Da questo evidente disagio sono nate dunque nuove forme di relazione e categorizzazione dello “stare con l'altro” e di vivere il “fare condiviso” che hanno ampliato le possibilità di arrivare a nuove realtà e a nuove famiglie su tutto il territorio nazionale e anche oltre i confini, di proseguire la relazione con i teatri che avrebbero dovuto ospitare gli spettacoli in stagione, tenendo in vita quindi

almeno una piccola parte del lavoro. Ma c'è di più, la cosa più incredibile, e a primo impatto impensabile, è stata che l'interazione tra artista e fruitore si è trasformata spesso (fermo restando la forza del teatro che per sua natura deve essere proposto dal vivo), proprio grazie al mezzo digitale, in un maggiore senso di intimità e di libertà.

Nelle scuole, in molti casi, lo spettacolo è stato proposto attraverso la Lim, che ha permesso alle compagnie di interagire in diretta con bambini, ragazzi e adolescenti in orario scolastico all'interno del contesto classe, affrontando temi, condividendo racconti ed emozioni. Lo *streaming* ha permesso a tutti di essere presenti a festival e di realizzare nuove creazioni pensate appositamente per lo strumento digitale, non utilizzando più solo la camera fissa, ma reinventando il gioco degli sguardi attraverso dimensioni e angolazioni inedite. Come inediti e inventivi sono risultati altri approcci: la creazione di web serie, podcast originali, radio con programmi *ad hoc*, è stato utilizzato il telefono – omaggio a Rodari – per raggiungere uno a uno i bambini raccontando loro favole, le finestre delle classi sono diventate degli schermi dove gli attori riportavano i loro racconti davanti ai nasi schiacciati dei bambini e ai loro occhi sgranati.

Insomma, questo nuovo modo di agire ha permesso, alla fine, l'inserimento di modalità partecipative e interattive da parte dei ragazzi, rompendo definitivamente la quarta parete e l'idea stessa di teatro solo come spazio frontale. Ha permesso infine di aprire nuove contaminazioni con la video-arte, la *computer graphic* e la musica elettronica (da aprile si potranno approfondire molte delle sperimentazioni raccontate in un apposito dossier su eolo-ragazzi.it).

E tutto ciò ci auguriamo che non verrà abbandonato a fine emergenza ma, anzi, che possa essere usato per continuare a sperimentare anche dal vivo percorsi inediti e ricchi di nuove suggestioni, e quella contaminazione di linguaggi che da sempre caratterizza il teatro come forma d'arte complessa e articolata nelle sue molteplici dimensioni artistiche. ★

Una scena di *Sibylla Tales*, di Zaches Teatro (foto: Francesco Givone).

Ogni luogo è palcoscenico e le residenze vanno online

Il lockdown le ha costrette a traslocare in ambiente digitale, aprendo nuove e interessanti modalità di studio e lavoro. Come dimostra il successo di Residenze Digitali con 178 progetti partecipanti al bando 2021.

di Laura Santini

Prima, sono nate le residenze artistiche, a tutt'oggi in crescita. Ora, è il tempo delle residenze digitali. Evoluzione? O altra faccenda? Tutt'e due le cose. Nelle prime, all'ospitalità sono associati altri addendi: il fattore luogo ameno, la variabile tempo combinata a finanziamenti o borse di studio, e l'elemento socialità per cui l'ospitalità prevede incontri, confronti e potenziali sinergie. Nate in piena pandemia, le seconde hanno altri elementi portanti tra cui spicca un tutoraggio da parte di esperte/i in *digital performance*.

I tratti prominenti delle residenze artistiche non sono monolitici, puntano a colmare "mancanze" o immobilismi vari. Il progetto "Residenza Idra", per esempio, è centrato sulla nuova scrittura teatrale italiana. "Eretici. Le strade dei teatri" è pensato per gli under 28 da parte del Centro di Residenza Emilia Romagna (L'Arboreto-Teatro Dimora di Mondaino e La Corte Ospitale di Rubiera). A scardinare una mentalità chiusa, c'è "Cura" con cinque coppie di "attraversamenti in residenza", un programma di ospitalità creativa interregionale a favore di un dialogo strutturato tra artista e critici, operatori e spettatori esperti e non. Dall'esperienza pugliese dei "Teatri Abitati", ripensamento della gestione degli spazi pubblici per lo spettacolo dal vivo, con l'offerta di una "casa" a chi non ce l'ha, sono emerse altre forme di coabitazione a vantaggio del territorio e delle comunità. In molti casi, infatti, a conclusione dei percorsi residenziali si aprono vetrine o festival per incontrare il pubblico, per esempio in Liguria, "Testimonianze Ricerca Azioni" (Teatro Akropolis).

Questo affrontare carenze che rimette in gioco il chi e il dove, in un mix di geografie, menti, volti e abilità, si declina altrimenti per le residenze digitali germogliate dalla chiusura dei teatri causa Covid-19 (febbraio 2020) e votate all'elaborazione espressiva in ambiente digitale. Non che teatro e letteratura elettronica siano una novità, beninteso. La creazione artistica *born-digital* è qualcosa che ci porta indietro nel tempo, a metà degli anni Settanta, con i primi esempi di poesia elettronica, sperimentazioni audio-visive e *text games* (*Adventure* di Crowther e *Zork*

dal Mit) fino alla nascita, negli anni Ottanta, di piattaforme dedicate alla scrittura digitale (per esempio Storyspace), onde lunghe spinte in molte direzioni a monte dell'ibridazione tra le arti degli anni Cinquanta e Sessanta, con Fluxus, Dick Higgins, John Cage.

Tornando all'oggi, se il *lockdown* è presupposto altro, tuttavia l'iniziativa delle residenze digitali è cresciuta proprio in seno ai centri di residenze teatrali già attivi, tra cui Armunia e CapoTrave/Kilowatt, ma anche altre realtà tra Emilia Romagna, Toscana, Marche, Lazio, Puglia e Liguria. Forte di una risposta nazionale e internazionale registrata nella prima edizione 2020 (oltre quattrocento progetti), la seconda edizione di **Residenze Digitali** ha chiuso la *call* l'8 marzo 2021 con 178 progetti partecipanti e nuovi enti che si aggiungono a sostenerla: Centro di Residenza Emilia Romagna (L'Arboreto-Teatro Dimora di Mondaino, La Corte Ospitale), Fondazione Luzzati Teatro della Tosse (Genova), Associazione Zona K (Milano). L'entusiasmo nel 2020 ha portato da quattro a sei le opere selezionate, grazie ad altri partner entrati in corso d'opera (Amat, Anghiari Dance Hub, Atcl per Spazio Rossellini), finendo poi per segnalare ulteriori cinque progetti meritevoli di attenzione. Diversissimi per tema, strutture e piattaforme, hanno convinto la giuria, tra le altre, *Prometheus*, serie video-teatrale *tout public* di Agrupación Señor Serrano; la performance interattiva

di danza di Nicola Galli, *Genoma scenico I Dispositivo digitale*, e ancora, *Isadora-The TikTok Dance Project* di Simone Pacini e Giselda Ranieri. Immane, una variazione sul Bardo per il video gioco *Shakespeare Showdown/Romeo & Juliet* di Enchiridion e, in un dialogo tra spettacolo e intelligenza artificiale, *Umanesimo artificiale*, performance audiovisiva su piattaforma digitale di Joana Chicau e Jonathan Reus.

Nel marzo 2021 si concluderà anche la residenza digitale tutta pugliese aperta nel dicembre 2020 per i cinque progetti selezionati sui quaranta presentati da realtà locali, tramite il bando **Trac_Centro di Residenza Pugliese**, promosso da Bottega degli Apocrifi, "Tra il dire e il fare/La luna nel letto", Cooperativa teatrale Crest, Factory Compagnia Transadriatica e Principio Attivo Teatro. Il percorso virtuoso è dunque tracciato e previsto persino nel Fus che, con l'art. 45 (Residenze) e l'art. 46 (Azioni di Sistema), finanzia programmi e fa circuitare competenze scuotendo un sistema che poggia ancora su vecchi ingranaggi. Senza contare che **Movin'Up Spettacolo-Performing Arts** è alla 22a edizione, una collaborazione tra ministero, Gai, Ga/Er e Tpp che favorisce la mobilità verso l'estero su invito per chi ha tra i diciotto e i trentacinque anni. Benvenute allora le nuove residenze digitali, perché ogni altrove sia palcoscenico. ★



Da audience a Zoom: guida rapida per la sopravvivenza in Rete

Connessioni eterne, dispositivi come coperte di Linus, piattaforme su cui ormai si bivacca: l'anno di pandemia ci ha costretto a fare i conti e a metabolizzare parole di cui prima neanche conoscevamo l'esistenza e che ora fanno parte del nostro vocabolario quotidiano. Eccone alcune, un po' per fare chiarezza, un po' per (s)drammatizzare.

di Nicola Arrigoni, Matteo Brighenti, Marco Menini, Laura Santini, Diego Vincenti e Giusi Zippo



Audience È il Sacro Graal del sistema televisivo, al pari del tanto agognato *share*, e ha in *follower* la sua espressione giovane nel mondo dei *social network*. Viene dal latino *audientia*, da cui anche il nostro "udienza". Indica perciò "l'uditorio", ossia il pubblico raggiunto o raggiungibile dai mass media o in un determinato momento. Ma si sa, la quantità è la vera "anima" della comunicazione, e quindi misura l'apprezzamento di un folto numero persone nei confronti di qualcuno o qualcosa. *M.B.*

Binge watching Una grande abbuffata. Di serie tv. Consumate in maniera compulsiva. Come fossero patatine al formaggio. Questo il significato. In pratica una maratona televisiva, anche se *binge* contiene una sfumatura

più negativa, tossica, di chi gozzoviglia. Insomma, se passate la notte a vedere un'intera stagione di *Californication* state facendo *binge watching*. Il successo è recente. Ma le origini risalgono agli anni Novanta. Coi dvd. Quando almeno ogni tanto si era costretti ad abbandonare il divano per cambiare disco. *D.V.*

Call Tutto il mondo è in *call*, letteralmente «in chiamata». È il termine che si usa per dire che si è videoconnessi e impegnati a parlare con qualcuno da remoto. C'è una *call* per tutto: per il lavoro, per la scuola, per i convegni, ma anche per l'aperitivo con le amiche. Si può essere in *call* tramite le piattaforme più comuni Zoom, Meet, Teams ma anche semplicemente con Whatsapp, l'importante

è essere visibili – o avere la possibilità di farlo – ed essere connessi. E allora oggi, invece di «Sono occupato», ci si sente dire: «Scusa non posso, sono in *call*». *N.A.*

Digital stage Nel 1991 Brenda Laurel scriveva *Computer as Theatre*. Un pionieristico parallelo tra mondi distanti a partire da una base condivisa: l'interattività drammaturgica. Ora come allora? Macché. Una bella capriola e la rotta si è invertita. Trent'anni dopo precisi, siamo pubblico di piattaforme digitali. Pillole o interi spettacoli, performance e persino creazioni da palco tradizionale. Il concetto in sé è cresciuto e, sia per chi produce che per chi fruisce, hanno cambiato "faccia" i corpi, i luoghi e le comunità. *L.S.*

Engagement Letteralmente è il coinvolgimento, la partecipazione attiva nei confronti di un prodotto o di una marca. Nel mondo delle arti performative il termine *engagement* sta divenendo sinonimo di pubblico/spettatore. Ma attenzione, non il caro vecchio passivo spettatore, ma un pubblico attivo, che chiede di partecipare anche non richiesto. *Engagement* è la parola magica, la chiave che può dare *appeal* a qualsiasi tipo di progetto. *Engagement* è diventato sinonimo *chic* di partecipazione... ma a Giorgio Gaber sicuramente non sarebbe piaciuto. N.A.

Follower È talmente importante averne, oggi, che c'è chi è disposto a pagare. Alla lettera è "chi segue", un "seguace". Ossia, un utente che, tramite *social media*, interagisce con ciò che pubblica o condivide un altro. Il *following* è unidirezionale – nasce per Twitter – ben diverso dalla reciprocità dell'amicizia su Facebook. Comunemente serve a quantificare l'approvazione e la considerazione online: tifoserie, diciamo, che non seguono un pallone, ma un post. M.B.

Gaming Fare *gaming*, vuol dire giocare e, mentre si gioca, spiegare quello che si fa, commentare le azioni e magari svelare qualche trucco per aumentare di livello o superare un ostacolo. *Youtuber*, con centinaia di *follower*, o semplici ragazzini dalle loro camerette fanno *gaming*... Ovvero giocano, costruiscono una drammaturgia *live* sul mondo che si dischiude in ogni videogioco. I video in *gaming* sono racconti, videocronache di un mondo ludico. N.A.

Hotspot Letteralmente "luogo caldo", conta numerose e metaforiche accezioni. Dall'irritazione cutanea, a un luogo in cui è in corso un incendio a un territorio investito da un conflitto internazionale, o di interesse strategico. Usato prevalentemente per le configurazioni che collegano a Internet più dispositivi utilizzando il wi-fi. Il termine in Italia è stato associato anche ai teatri, come possibili sedi per la campagna vaccinale, caricandosi di nuovo senso nell'immaginario collettivo. G.Z.

Hype Letteralmente "gonfiatura", nella promozione commerciale indica una precisa strategia. Designa un lancio pubblicitario sensazionalistico, una strategia mirata

a creare *suspense*: l'uscita di un videogame o di una serie tv. Utile alla promozione teatrale, l'*hype* è uno strumento di marketing che rende iconico un prodotto. Ma l'*hype* non si usa solo per comunicare il teatro, è intrinseco del teatro. Basti pensare al genio di Beckett che con Godot ha saputo creare il più grande *hype* della storia. G.Z.

Insights Guardare in profondità. Avere un'intuizione. Studiare i propri clienti. Le opzioni per spacchettare la complessità sono due: rapidità di pensiero o approfondimento. Narrazioni più lucide, dati in chiaro e soluzioni a colpo d'occhio. Nel marketing equivale a rapinare desideri e bisogni del proprio pubblico. Sui *social network*, specie Instagram e Facebook, è scoprire come vanno i nostri post: quanti utenti hanno visto, cliccato, commentato, condiviso. Attenzione, può provocare euforia, delusione o rabbia. L.S.

Job-sharing C'è chi lo legge come una riscrittura del "due piccioni con una fava". Chi come un adattamento de "le nozze coi fichi secchi". In sintesi, un lavoro *full-time* nelle mani di due (o più) persone. Lo stipendio però è smezzo. Anche detto "lavoro ripartito" (sarà!), ognuna/o fa la sua parte in *part-time* o a tempo ridotto, ma le rogne sono condivise. Vantaggi? Per chi lavora: orari flessibili e miglior equilibrio vita/lavoro. Per chi assume (sulla carta): continuità progettuale, maggiori competenze e creatività. L.S.

Keyword La parola chiave. Che detta così ha quasi risvolti esistenziali. In realtà è un puro strumento di marketing. Materia che il teatro bazzica ben poco. Nel bene e nel male. Qualsiasi termine o frase inseriate in un motore di ricerca viene considerata una *keyword*. Permette di far emergere o meno i risultati desiderati. Per chi invece crea contenuti, scegliere le migliori *keyword* diventa fondamentale per indicizzare le proprie pagine e non scomparire fra le onde del web. O almeno così dicono. D.V.

Live Letteralmente "vivo". Usato sia per uno spettacolo dal vivo che per la messa in onda di uno spettacolo in diretta da una radio o una tv. Nell'ultimo anno il termine *live* si è accompagnato a quello di *streaming* per indicare qualcosa di sempre più evanescente e ossimorico. Sfruttando le potenzialità

del web si è ampliata la platea raggiungendo gli spettatori a casa e non sempre in diretta. L'*hic et nunc* del teatro si polverizza per lasciare spazio a una realtà in differita riproducibile all'infinito. E all'orizzonte si materializza un coro di prefiche. G.Z.

Modem Caro vecchio, modem... lo scatolino a fianco al computer che – un tempo lontano – emetteva strani gorgoglii, accompagnati dal lampeggiare di lucette rosse e verdi, modulando e demodulando le frequenze telefoniche. Quel suono era una sicurezza, era il segnale d'accesso al mondo della rete. Ora quei rumori sono un ricordo, il modem è silenzioso e sempre acceso, un monito alla connessione perenne. Ma poi può fungere da router (un quasi sinonimo di modem) anche lo smartphone, e allora l'accesso al mondo della rete ce lo abbiamo addosso, silenzioso ma onnipresente. N.A.

Network È un'altra parolina magica che seduce, rende à *la page* ogni progetto. Si veda anche *engagement*. Network è lavorare in rete, ma network è anche una rete di lavoro, ovvero una serie di soggetti che partecipano a un medesimo obiettivo. Un network è un circuito teatrale, è un contesto che sviluppa una particolare azione sui territori. Fare network è un invito a lavorare insieme e poi – è un puro accidente – se fondi regionali o comunali vanno preferibilmente alle realtà che sanno fare network... La magia delle parole! N.A.

On Letteralmente "su", indica l'essere "acceso" in contrapposizione a *off*, "spento". Con un click uno spettacolo può essere disponibile perché è *on air* (in onda), oppure *on demand* (su richiesta). Per il teatro si sono moltiplicate sul web mediateche dello spettacolo, che formano un ecosistema digitale *on air*, fruibile *on demand*, solo se si è online, per un teatro sempre più *on life*. Essenziale essere online e per scegliere basta un click, pigramente dal divano. G.Z.

Piattaforma Per prima cosa lasciamo perdere Rousseau. Poi tralasciamo le piattaforme petrolifere, quelle di cemento e compagnia bella. Ecco, ora siamo pronti per parlare di piattaforme televisive digitali, Rai, satellitari, Sky e di *streaming*, Netflix: sistemi organizzati per la distribuzione di contenuti da offrire

a un pubblico, attraverso canali o cataloghi. In genere a pagamento. Se invece parliamo di informatica, una piattaforma è la struttura di base rappresentata dall'*hardware* e dal sistema operativo di un computer. *M.M.*

Podcast Diciamolo subito, giusto per confondervi le idee: *pod* vuol dire baccello e *cast*, invece, "spargere, diffondere". E se davanti al baccello mettete una "i", si materializzerà l'aggeggio che per un decennio ha scandito le colonne sonore delle vostre giornate, l'iPod Apple. E se vogliamo una definizione più o meno chiara possiamo dire che con *podcast* ci riferiamo a contenuti audio originali, solitamente di natura seriale a episodi, che sono resi disponibili *on demand* su Internet. Ascoltabili anche dopo essere stati scaricati, offline, quando se ne abbia voglia. *M.M.*

QR Code Metti un quadrato bianco. Riempi "a piacere" con quadratini neri e *voilà* il Quick Response Code, quasi come il gioco dei chiodini anni Cinquanta. Meglio noto nell'abbreviazione QR Code, il codice a barre 2D è facile da leggere, rapido e capiente.

Emerso in Giappone dalle fila della catena di montaggio che sforna auto, oggi il QR Code è ovunque, lo legge chiunque, da un cellulare qualunque e dice tutto o quasi: a che ora arriva il bus, qual è il menù in un ristorante, come visitare una città. Racconta persino storie e ti porta a teatro. *L.S.*

Remote In italiano "remoto". Lo troviamo abbinato a molte parole: *remote access*, *remote working* (*smart* per noi), connessione remota, eccetera. "Remoto", o "a distanza", è un aggettivo con cui si descrivono tutte quelle operazioni effettuate su una macchina diversa da quella su cui si agisce. Ad esempio, lavorare in remoto, in ambito informatico, è la possibilità di lavorare collegandosi in rete con un elaboratore sito fisicamente in un luogo distante. Così, mentre il vostro capo sbraita, non noterà il vostro negroni stagliarsi davanti al tramonto caraibico delle vostre fantasie domestiche. *M.M.*

Social Sociale è il web della compartecipazione, dello scambio, della condivisione di esperienze e di qualsiasi altra cosa sia menzionabile nella propria bio. "Essere *social*",

creare relazioni con altri utenti, è il "mantra" per restare al passo con le cose che accadono. C'è posto anche per i timidi: possono sempre nascondersi dietro l'anonimato. Le chiacchiere da *social* sono la base del *social engagement*, la dimensione online dei famigerati ascolti tv. *M.B.*

Share È il sogno proibito di ogni presentatore. Insieme all'*audience* è l'unità di misura dell'Auditel, che dà i dati sull'ascolto televisivo in Italia. Si tratta della percentuale di telespettatori o radioascoltatori che seguono un determinato programma, calcolata su chi ha la tv o la radio accese durante la sua trasmissione. Nel linguaggio *social* indica il gradimento di un contenuto: ti piace? Condividilo, *share it*, diffondilo come fosse tuo. Aumenterà i miei *like*. *M.B.*

Streaming Chissà quante sere, pomeriggi (anche mattine?) avrete trascorso davanti a uno schermo, incollati a vedere serie tv di quelle che tutti guardano ma nessuno dice? Ah... saperlo. La piattaforma *on demand* Netflix potrebbe risponderci. Intanto, però, niente ci vieta di ammettere che lo abbiamo fatto grazie allo *streaming*, questo nuovo modo – oramai a noi così familiare – di fruire di contenuti audiovisivi senza doverli scaricare o salvare. E adesso potete dirlo, dai: Casa di carta o *Stranger Things*? *M.M.*

Trailer e Teaser Il primo indica, nel linguaggio cinematografico, la presentazione video di brevi sequenze di un film di imminente programmazione. Per *teaser* si intende una versione ridotta di un *trailer*, in cui il montaggio rapido di brevissimi spezzoni ha l'obiettivo di catturare la curiosità dello spettatore. Negli ultimi anni anche il teatro ha fatto uso di *trailer* e di *teaser*. Pillole di spettacolo che offrono allo spettatore la possibilità di farsi un'idea in venti minuti di ben tre titoli, sostituendo all'emozione, alla riflessione o al puro divertimento, l'informazione voyeuristica. *G.Z.*

User friendly Facile da usare. Nel senso: anche se non sapete da che parte girarvi, lo strano oggetto che avete davanti è programmato per venire incontro ai vostri limiti. Il concetto è informatico. Ma in realtà è utilizzato in vari settori. I siti e i software *user friendly* sono intuitivi, semplici, abbattano



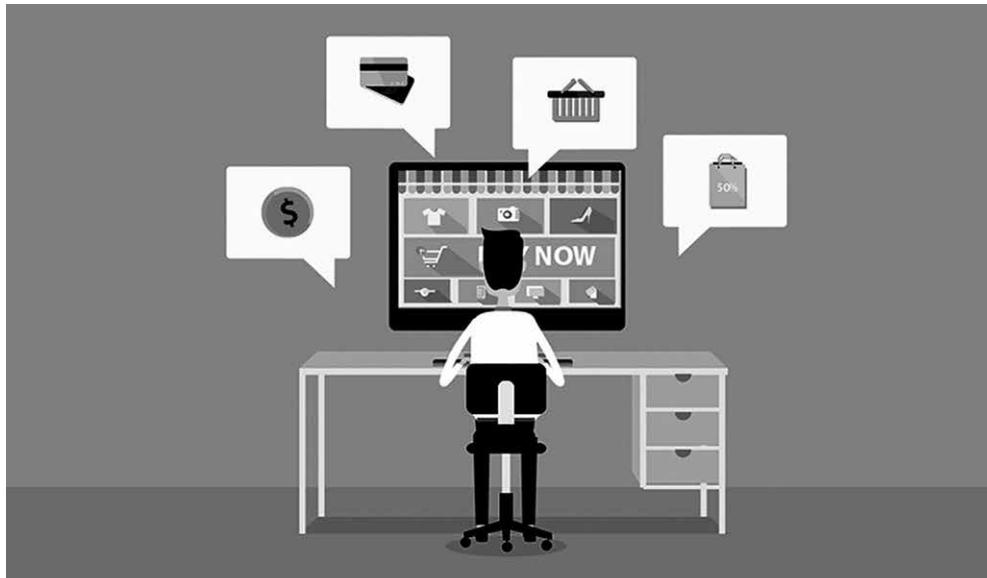
l'ansia e il senso di inadeguatezza. O almeno ci provano. Poi al limite dopo dieci minuti potete sempre chiamare quel vostro amico che ci sa fare coi computer. *D.V.*

Virale Si dice di ciò che è causato da un virus, anche informatico. All'inizio degli anni Duemila viene usato in un senso nuovo: un'informazione, ma anche una *fake news*, che si propaga velocemente e capillarmente, soprattutto tramite i nuovi media. L'infezione che rende virale un contenuto è la sua capacità di "attecchire" velocemente in una o più comunità virtuali. Si va dai video alle foto, dai messaggi pubblicati sui *social* alle pubblicità e ai giochi online. Non si infetta il corpo, ma la mente, e qualche volta pure il computer. *M.B.*

Webinar Seminario online. *Web + Seminar*. Una delle tante forme assunte della didattica a distanza. Ormai si è abbastanza esperti: ci si collega da remoto, ognuno con il proprio computer, senza dimenticare cuffie e microfono. Anche perché uno degli aspetti che caratterizza il *webinar* è la sua interattività, la possibilità di interagire dal vivo con colleghi e insegnanti. Aspetto imprescindibile per chi fa della creazione il proprio terreno d'indagine. *D.V.*

X Factor Il "fattore X" è una qualità che non si riesce a definire nello specifico, ma che ti rende speciale. Il talento, per esempio, che ti fa vincere il programma *X Factor*, anche se poi dopo può capitare che nessuno si ricordi più di te. L'espressione arriva in Italia insieme alla *franchise* di concorsi di musica televisiva creato da Simon Cowell per il Regno Unito. In matematica la X è l'incognita, il valore appunto sconosciuto. Il primo a ricorrere all'espressione *X Factor*, comunque, è un insospettabile Lev Tolstoj in *Guerra e pace*. *M.B.*

YouTube Tu sei la televisione. I famosi quindici minuti di Andy Warhol sono replicabili all'infinito grazie al principale strumento di condivisione di video della Rete: su YouTube ogni utente può mettere i filmati online e visionare quelli degli altri. Chi carica un video è un *creator*, un creatore di contenuti. Se diventa popolare, viene definito uno *youtuber*: c'è chi lo fa di lavoro. *Tube*, letteralmente "tubo", rimanda al tubo catodico dei vecchi televisori. Il pubblico, però, è di tutte le età: è il secondo sito più visitato al mondo. *M.B.*



Zoom È diventata una delle schermate più comuni. Con quei faccini che ci guardano, come tanti piccoli insetti. E questo la dice lunga sul movimento d'affari che ormai gira intorno alla società di San Jose, in California. Lo usiamo un po' tutti Zoom, quinta app più scaricata al mondo, programma

di videoconferenza che si presta alla lezione, al seminario, all'aperitivo. La versione base è gratuita ma si scollega dopo quaranta minuti. Limite che in alcuni casi può risultare piuttosto utile. In alternativa ci sono i piani di utilizzo in abbonamento. E a San Jose gongolano. *D.V.*

Le ambizioni di Alexa, tra Beckett e Goldoni

Se non la conoscete ancora, la conoscerete presto. Alexa è uno dei prodotti a marchio Amazon più venduti nello scorso anno, e qualcuno sicuramente ve la presenterà. Proprio come Siri (che abita dentro il Mac e gli iPhone) e come il collega maschio Google Assistant, anche Alexa è un "assistente vocale". Ma non solo questo. A lei non basta darvi le previsioni del tempo, oppure la sveglia. O farvi sorridere con qualche barzelletta (perlopiù moscia, non sono per niente spiritosi questi assistenti). Non le basta accendere le luci in salotto, regolare il termostato dei caloriferi, tirare su e giù le tapparelle. Alexa ha ambizioni alte.

Io le ho esplorate. E vi assicuro che Alexa ambisce a fare l'attrice. Le ho detto per esempio: «Alexa, recita la scena di Giulietta al balcone». «Scusa, credo di non aver capito», ha risposto. Dovevo essere più chiaro: «Alexa, puoi leggermi *Romeo & Juliet*, atto secondo, scena seconda?». Alexa è poliglotta. Ha *switchato* lingua e con impeccabile accento inglese ha cominciato a dire le famose battute «O Romeo, Romeo! Wherefore art thou Romeo?». Potete provare anche voi. Però non prima di aver caricato, nel vostro *cloud* Amazon, le opere complete di Shakespeare. Gratuite quelle in inglese, a pagamento la traduzione. Nessuno fa niente gratis, e qualche soldino lo dovete spendere, sul vostro Amazon Prime, se volete sentire Alexa innamorata.

Poi, l'ho voluta sfidare. «Alexa, puoi leggermi *La bottega dell'antiquario* di Carlo Goldoni, atto secondo, scena decima?». Quella commedia mi piace molto e la sfida era difficile. Il protagonista, il conte Anselmo, parla italiano. Ma l'anziano Pantalone e Brighella si esprimono in veneziano. Non ci crederete: Alexa ci è riuscita. Non è stata impeccabile, certo. Interpreta lei tutti i personaggi. Qualche volta sbaglia un accento. È un tantino monotona. Ma siamo agli inizi: mettiamole accanto un buon regista, facciamole apprendere la "lettura espressiva" e in breve tempo vedrete quanti passi in avanti farà!

Per ora se la cava bene con Beckett. Quei testi asciutti, spesso recitati con tono uniforme sono la sua passione. Provate con *L'ultimo nastro di Krapp*, che tra l'altro è un esercizio beckettiano sulle innovazioni tecnologiche della fine degli anni Cinquanta (i magnetofoni a nastro cominciarono allora a diventare popolari). Concludendo: amici attori, amiche attrici, siete già messi male con questa pandemia. Ci mancavano gli assistenti vocali, a farvi concorrenza. Correte ai ripari, attrezzatevi e soprattutto, come recita l'antico motto: «Attori di tutto il mondo, unitevi!». **Roberto Canziani**



Teatro in tv: da padre nobile a nicchia per pochi nostalgici?

Nel 1954 tenne a battesimo la televisione e, fino agli anni Settanta, fu punto di riferimento dei palinsesti. Poi una parabola discendente, fino a essere relegato a scarse apparizioni in orari spesso impossibili. Ma è davvero superato il teatro in tv? Di sicuro, quel che ancora manca è un linguaggio adeguato ai tempi.

di Paola Abenavoli

In principio fu il teatro. La televisione nasce con il teatro, le è strettamente legato e non solo perché protagonista del *prime time* d'esordio, il 3 gennaio del 1954, fu uno spettacolo di prosa (per la precisione, *L'osteria della posta* di Goldoni). Il teatro in tv, con la ripresa televisiva e poi con lo spettacolo ricreato in studio, è stato per anni un genere tv, uno strumento di conoscenza culturale, alla base di quel concetto di televisione pedagogica, didattica, che connotava gli inizi della programmazione. Ma anche alla base di un concetto di divulgazione – essenziale, ad esempio, per raggiungere le periferie prive di un contatto con il mondo del teatro, senza voler esserne un surrogato – che ha continuato a essere basilare, almeno fino all'arrivo delle tv commerciali e all'adeguamento a criteri di mercato di quella pubblica. Televisione che, comunque, non ha completamente perso di vista la sua *mission* di servizio, ma che ha certamente dato meno spazio al caposaldo della televisione culturale. Sepur nel tempo si è cibata di chi è nato in teatro: attori, registi, tecnici, che dal palcosceni-

co hanno trasferito il loro talento sul piccolo schermo, modulando i linguaggi.

Linguaggio, la parola magica

Linguaggio: parola fondamentale per comprendere il rapporto tra teatro e tv, la sua evoluzione, e arrivare a oggi. Fino al periodo che stiamo vivendo, in cui si è riscoperto il ruolo che la televisione può avere sia nella documentazione che nella conoscenza del mondo teatrale e non, chiaramente, nella sostituzione della relazione tra teatro e pubblico, essenziale nella realizzazione e fruizione dello spettacolo dal vivo. Dagli esordi del teatro in tv, infatti, il dibattito si è sempre incentrato sul linguaggio: se si trattasse di riprendere "pedissequamente" uno spettacolo o di trovare un percorso nuovo; se le scelte snaturassero la messinscena o se, in ogni caso, fosse impossibile non creare qualcosa che fosse "altro"; se fosse più fedele filmare in teatro o ricreare uno spettacolo in studio. Insomma, il tema del linguaggio è stato sempre presente: più forte, naturalmente, nel periodo in cui questo "genere" veniva realiz-

zato dai grandi registi che davano vita agli stessi spettacoli, maestri che, anche in questo caso, furono degli apripista.

Se, all'inizio, la ripresa in teatro fu quella maggiormente utilizzata, si cercò comunque, fin d'allora, di limitare una staticità nella riproduzione. Con l'avvio delle riprese in studio, il dibattito divenne più corposo: era davvero uno specifico televisivo? Si poteva parlare di teatro televisivo? Diretta vs registrazione e, dunque, il montaggio a creare un ulteriore linguaggio? Temi da sempre in campo, visioni che si sono evolute, in molti casi tentando di restituire determinate sensazioni, in particolare le intenzioni del regista teatrale, pur adattando la messinscena a spazi, recitazione e soprattutto linguaggi diversi.

Sì, perché il linguaggio televisivo è innegabilmente legato ad aspetti differenti: la telecamera che diviene l'occhio dello spettatore e inevitabilmente ne indirizza la visione; la recitazione che deve modularsi allo sguardo "indagatore" della telecamera stessa; le scene che possono mutare per definire spazi e drammaturgie; il ritmo che le immagini

che, magari insieme ad adattamenti del testo, possono rendere più aderente uno spettacolo a una fruizione televisiva, anche se a volte c'è più la tendenza ad adeguarsi all'abitudine dello spettatore che a cercare di costruire una consuetudine con i tempi teatrali.

La lezione dei Maestri

Tanti gli esempi di una capacità di costruire qualcosa di nuovo, spesso creando altro: formati che si avvicinano più a un film (*La locandiera* con Carla Gravina, del 1986, regia di **Giancarlo Cobelli**), o che adattano, appunto, lo spettacolo in studio. E qui le lezioni dei grandi restano fondamentali: da **Giorgio Strehler**, che mostra la sinergia tra regista teatrale e regista televisivo, recependo l'importanza dello strumento tv, ad esempio nell'entrare "dentro" lo spettacolo con l'uso di "fuori scena", piani sequenza, camera a mano; a **Luca Ronconi**, autore in prima persona, che con *L'Orlando furioso* (1975) realizza qualcosa che non è teatro, non è tv, non è cinema, ma è tutto questo insieme... e di più. E anche quando la regia televisiva sarà curata da altri, come in *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1996) firmata da **Giuseppe Bertolucci**, si noteranno comunque i tocchi originali, le dissolvenze, le angolazioni inconsuete.

Quanto è rimasto di queste lezioni? Nel tempo, quel desiderio di ricercare, di interrogarsi sulle possibilità, è sembrato scemare. Se **Eduardo De Filippo**, pur non amando la tv, riesce a utilizzarla, a farne propri gli strumenti, a rappresentare e rompere la quarta parete nello stesso tempo; se **Carmelo Bene** destruttura totalmente i vari mezzi e rende un *unicum* la sua idea di teatro, anche attraverso la tv, gli anni seguenti sembrano, invece, non guardare più a questa visione artistica, né alla funzione del piccolo schermo di cui si parlava all'inizio. Il teatro televisivo, ovvero la riproduzione per la tv, diventa un ricordo lontano (a volte, tuttavia, si scoprono luoghi inediti in cui ambientare la scena, ovvero beni culturali o storici); in gran parte, ci si ferma alla ripresa, senza particolari innovazioni.

Al di là della forma stessa, poi, tutto pare sempre più ricondurre a un evento, ma senza più l'appuntamento dedicato e strutturato (uniche eccezioni *Palcoscenico* e *Palco e retropalco*).

Eventi singoli, dunque: *Vajont* (1998) di **Marco Paolini**, o di altri protagonisti del teatro di narrazione, come **Ascanio Celestini** e **Marco Baliani**; le rappresentazioni al Teatro Gre-

co di Siracusa (con qualche esempio in cui – vedi *Elena* (2019), regia di **Davide Livermore** – si riesce a rendere la complessità della scena). Così come evento diventano le produzioni riprese/adattate per la tv o in diretta. È il caso del duo **Paolo Sorrentino-Toni Servillo**, con gli eduardiani *Sabato, domenica e lunedì* (2004) e *Le voci di dentro* (2014), in cui non mancano modalità innovative – e con Sorrentino non potrebbe essere altrimenti! – tra controcampi, camera a mano, edificio teatrale presente come ulteriore personaggio.

Nobili, ma isolati tentativi

Ma la sensazione è che, in generale, nonostante i tentativi, poco si sia puntato in maniera organica, specie negli ultimi due decenni, a una costruzione più articolata delle versioni tv, delle immagini, solitamente molto classiche, spesso con poche variazioni (camera fissa centrale, stacchi su due camere laterali e poco altro). Nonostante i video siano ormai diventati strumento scenico, sembra però che manchi la stessa attenzione allo sviluppo di un linguaggio, espressivo o documentale, nella riproduzione dello spettacolo.

In periodi recenti, comunque, non sono mancate le riprese di produzioni e il *lockdown* ha sicuramente dato spazio alla loro diffusione, anche attraverso RaiPlay. Negli ultimi mesi, poi, Rai5 ha proposto spettacoli in prima nazionale, rinviati causa Covid-19. E se *Piazza degli eroi* di Thomas Bernhard, diretto da **Roberto Andò** per il Teatro di Napoli (con il Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia e la Fondazione Tea-

tro della Toscana, 2021), mostra una certa attenzione allo specifico televisivo, la sensazione è che però ancora tanto, su questo versante, si possa e si debba fare.

Altro discorso riguarda, chiaramente, la versione di *Natale in casa Cupiello* (2020) firmata da **Edoardo De Angelis**: rientra, infatti, nella creazione di qualcosa di diverso, essendo un prodotto cinematografico e, pertanto, dichiaratamente "altro" rispetto allo spettacolo teatrale e allo specifico tv. Una linea, quella filmica, molto seguita negli ultimi anni, ad esempio dalla lirica (per il rapporto tra opera e tv, si rimanda all'approfondimento di Giuseppe Montemagno a pag. 47), dall'esperimento de *Il barbiere di Siviglia* (2020) con la regia di **Mario Martone**, che realizza un incontro tra generi e che avrà un seguito con *La Traviata* (2021), al tocco di Livermore, da sempre molto legato al cinema, per la prima della Scala il 7 dicembre 2020. Una linea che mostra versatilità e sviluppo di linguaggi autonomi (come dimostra *Quasi Natale*, pièce della compagnia **Teatrodilina** diventata film e poi radiodramma, 2021). Idee, mix, prodotti che, a volte, pur non essendo nati per lo specifico televisivo, potrebbero offrire spunti interessanti per la tv. Un esempio per tutti: *È tanto che non bevo champagne...* (2021), progetto visivo di **Francesco Frongia** per il Teatro dell'Elfo, che vede un racconto epistolare – l'amore tra Cechov e la moglie Olga – narrato attraverso un'opera video che unisce elementi del recital alla tecnica del *green screen*. Non nasce come teatro allo stato puro, crea "altro" dal teatro, ma ne racconta l'essenza, facendone sentire la nostalgia.





Documentare e divulgare

Passando alla linea più strettamente documentaristica, il rapporto tra tv e teatro si fa più stretto (grazie al supporto di RaiPlay), anche se più in funzione documentale che di ricerca di nuovi linguaggi. Negli ultimi anni, in ogni caso, si sono registrate numerose interessanti produzioni: da **Macbettu-Il racconto** di Alessandro Serra (2020) a **In scena-Lindsay Dances** (2020), al documentario di Felice Cappa **Laboratorio Ronconi: in cerca d'autore** (2015), dedicato al progetto triennale sui *Sei personaggi* pirandelliani. Fino ad arrivare a **Il nostro Eduardo** (2021), perla narrativa Rai non adeguatamente valorizzata dal palinsesto televisivo.

Esempi interessanti, dunque. Il limite, in qualche caso, è restare avulsi dal contesto, come piccole isole non inserite in un percorso, in un'idea progettuale. Come potrebbe essere una più ampia documentazione del reale, di raccordo con i territori, sulla scia di inchieste come **Spettacolo di provincia**, in cui Sergio Zavoli, nel 1956, raccontava di gruppi teatrali che si spostano nelle periferie per portare il teatro nei piccoli centri. Forse oggi uno dei pochissimi esempi di questo tipo di narrazione, tra giornalismo e cura cinematografica, è il lavoro di Domenico Iannacone, che, in una puntata de **I dieci comandamenti**, intitolata **Anime salve** (2018), ha dato voce alla Compagnia della Fortezza.

Una distanza dal territorio, dall'ipotetica platea, che si riscontra oggi nella (quasi) mancanza di programmi che parlino di teatro: sono pochi gli esempi resistenti – come **Retrosce- na** su Tv2000, **Save the Date** su Rai5 (maggiormente strutturati dal punto di vista visivo), **Chi è di scena** su Rai3, **Applausi** su Rai1 –

di trasmissioni che cercano di implementare il panorama informativo su quanto viene realizzato nel teatro contemporaneo. Eppure questa funzione, propriamente televisiva, avrebbe un ruolo importante, tra l'altro non dovendo snaturare il linguaggio tv, ma usandolo per leggere gli altri.

E in questo senso dovrebbe andare anche la divulgazione: purtroppo, però, le trasmissioni divulgative sul teatro sono ancora meno. Forse perché in questo caso la struttura, il linguaggio, appunto, dovrebbe essere costruito appositamente; dovrebbe essere realizzato in modo da attrarre il telespettatore distratto, da affascinarlo e, come un novello pifferaio magico, condurlo all'interno del mondo teatrale. Un po' come fece Alessandro Baricco con il suo **Totem** qualche decennio fa, un esempio, riguardante la cultura a 360 gradi, rimasto un riferimento cui guardare, ma isolato e in pochi casi seguito (qualcosa di simile ha realizzato recentemente Damiano Michieletto, su Rai5, con **Il volo del calabrone**). Quest'opera di educazione, di avvicinamento al teatro, però, è ormai necessaria, mancando da anni (uno degli ultimi esperimenti che si ricordano è **La storia del teatro in Italia** con Fo e Albertazzi) e, anche se in tanti storcono il naso, partire da un approccio più pop, per poi portare il pubblico verso qualcosa di più complesso, potrebbe essere una strada. Difficile da seguire, comunque, poiché niente è più complicato dell'unire i linguaggi e i target (altro elemento chiave, determinante nella costruzione di un progetto). Forse voleva andare in questa direzione, almeno nelle intenzioni, **Ricomincio da Rai3** di Stefano Massini (vedi articolo a pag. 59), alla ricerca di un percorso sul quale c'è ancora da lavorare,

trovando una forma che superi l'«ecco a voi», il rischio del didascalico e dell'autoreferenzialità. Più interessante **Puck**, di Massimiliano Bruno, su Rai2. O **Qui e adesso** con Massimo Ranieri (già autore di una trasposizione, tra tv e cinema, di quattro opere di Eduardo, nel 2010): un dietro le quinte, dove l'arte – dal teatro alla musica – riempie la scena e la platea e, nello stesso tempo, ci fa avvertire il vuoto di quelle poltrone, accrescendo il desiderio di riempirle fisicamente. Una scelta stilistica, un pensiero, un concetto dietro una trasmissione. Un filo conduttore, come tra gli anni Settanta e i primi Novanta: progetti forse oggi poco noti, come **Un personaggio per tre attori** (1978), con tre interpreti che si cimentavano nello stesso monologo e l'intervento di un critico, o la serie di Rai2, a cura di Mario Raimondo, **I cinque sensi del teatro** (1994), cinque monografie su Living Theatre, Odin Teatret ed Eugenio Barba, Pontedera, Peter Brook e Jerzy Grotowski.

Sperimentazioni, la tv come strumento attraverso cui realizzare qualcos'altro. Nuovi linguaggi che sappiano parlare a un pubblico vasto e variegato, mirando ai diversi target, ma anche ad allargarli, incuriosirli. Innovazioni diventate, negli ultimi decenni, più rarefatte. Le tecnologie per creare, per portare lo spettatore dentro la scena, non mancano: manca forse un po' di ulteriore coraggio?

In un mondo televisivo legato ai numeri, è sempre più difficile osare, sperimentare, ricercare. Nonché creare gli spazi, adeguati e valorizzanti. Qualche boccata d'ossigeno sembra esserci, pur se, appunto, in orari impossibili o non adeguatamente pubblicizzata. Rai5 è un'oasi, anche se si potrebbe fare di più, sia come palinsesto che come promozione. Ma, uscendo dall'offerta tematica, sono le reti generaliste, in particolare quelle del servizio pubblico, ad avere il compito, oggi più di ieri, di fornire una proposta complessiva, di rendersi motore di un rinnovato interesse culturale, come per alcuni versi sta avvenendo. Non lasciando tutto alla ricerca da parte dell'utente, ma tornando alla sua funzione iniziale: educare scegliendo, attraverso un palinsesto al passo coi tempi. ★

In apertura, **Quer pasticciaccio brutto de via Merulana**, regia di Luca Ronconi (foto: Marcello Norberth); nella pagina precedente, **Sabato, domenica e lunedì**, di Paolo Sorrentino e Toni Servillo (foto: Lia Pasqualino); in questa pagina, **Ida Marinelli e Ferdinando Bruni in È tanto che non bevo champagne...**, regia di Francesco Frongia.

L'incredibile e triste storia di ITsART, la Netflix della Cultura

Esattamente un anno fa era stato lanciato l'ambizioso progetto di una nuova piattaforma culturale, poi ribattezzata ITsART. Quindi il silenzio. Ecco le tappe dell'ambigua vicenda, che non poche critiche e perplessità ha suscitato.

di Claudia Cannella

Aprile 2020. L'Italia stava facendo i conti con il suo primo *lockdown*. Nella clausura domestica, al netto dello *smartworking* e della *Dad*, comune denominatore in video era sicuramente il consumo di film e serie tv su diverse piattaforme. Netflix in testa. Così, quell'aprile, il Ministro Dario Franceschini lanciò un ambizioso progetto: creare una "Netflix della Cultura" «per offrire a tutto il mondo la cultura italiana a pagamento». Non solo per fronteggiare il periodo di emergenza e la chiusura di cinema, teatri, sale da concerto e musei, ma anche da tenere attiva in futuro. Si apre il dibattito pubblico, fioccano le critiche e le perplessità.

Poi nove mesi di silenzio. Fino allo scorso gennaio. Il tempo di una gravidanza, che si conclude con un fiocco rosa. Si chiama ITsART, nome che, a detta degli orgogliosi genitori, sarebbe la crasi di *Italy is art*, l'annunciata piattaforma destinata a veicolare nel mondo la cultura italiana.

Già, ma vediamo chi sono questi genitori. Il papà è lo Stato, nella figura della Cassa Depositi e Prestiti (51%), la mamma è Chili (49%), piattaforma fondata, tra gli altri, da Stefano Parisi, ex candidato sindaco di Milano per il centrodestra. Chili, negli ultimi otto anni non ha mai avuto un bilancio in positivo e, nell'ultimo triennio, ha accumulato 45 milioni di perdite (da *Corriere della Sera/Tecnologia*, 19/01/2021). La dote della neonata, tuttavia, è di 28 milioni di euro: 9 dalla Cassa Depositi e Prestiti, 9 da Chili e 10 dal Ministero della Cultura attraverso il Recovery Fund. Sembra tanto, ma in realtà è poco, se si pensa che Netflix, a settembre 2020, aveva un fatturato di 6,44 miliardi di dollari (circa 5,4 miliardi di euro).

Assente al battesimo di ITsART la Rai, che non si capisce bene se non sia stata invitata oppure se si sia sfilata dalla temeraria impresa. In entrambi i casi è un mancato coinvolgimento che ha fatto sobbalzare tutti, arguti intellettuali e semplici cittadini di buon senso. La Rai, infatti, non solo ha già validi canali culturali tematici (sul digitale terrestre Rai5, Rai Storia, Rai Movie... e, sul web, Rai Teche, Rai Cultura, ecc.), ma ha anche un'ottima piatta-

forma su cui veicolare, RaiPlay. Nel caso specifico dello spettacolo dal vivo (teatro, lirica, concerti) ha anche maturato negli anni un eccellente *know-how* nella realizzazione di contenuti per il video e allevato una schiera di capaci professionisti. L'obiezione è stata che RaiPlay non è attrezzata per formule a pagamento. Un falso problema: non sarebbe quindi fattibile inserire una sezione a pagamento? Oppure una possibilità di abbonamento maggiorato al canone Rai se si vuole accedere a certi canali? Difficile crederlo. Per giunta ITsART, nel suo ambizioso paragone a Netflix, che per altro propone formule di abbonamento *free* a prezzi davvero convenienti, pare voglia mettere online contenuti singoli a pagamento (quindi, sommandone un po', certo il suo utilizzo diventerebbe assai dispendioso) oppure gratuiti ma con pubblicità. A parità di offerta, quindi, chi sceglierebbe ITsART e chi Raiplay o direttamente i siti di teatri ed enti culturali? Una parità di offerta che a oggi non esiste perché, se andate sul sito della neonata piattaforma (itsart.it), tutto quel che trovate è un homepage statica che riporta solo questo messaggio: «Stiamo arrivando (...) Per inviare proposte di contenuti, eventi e manifestazioni culturali scrivere a content@itsart.tv».

Ecco, appunto, i contenuti: ITsART accetta solo contenuti "chiavi in mano" e dopo una valutazione di qualità, quindi oneri non da poco a carico degli artisti, mentre Raiplay

spesso se ne fa carico. Nel caso specifico del teatro, cronicamente povero (e ancor di più in questo periodo), accadrà che solo pochissimi potranno permettersi contributi di qualità o che, per popolare degnamente la piattaforma, quella pretesa di qualità andrà per forza di cosa ad abbassarsi.

A monte della questione "Netflix della cultura" sì o no, l'impossibilità di vedere spettacoli dal vivo causa pandemia ci ha insegnato che il comparto teatrale comunque dovrà dotarsi di strumenti meno artigianali per documentare i propri spettacoli e che, in futuro, una voce di bilancio, dovrà assolutamente riguardare questo tema. Ma poi, quando riapriranno i teatri, quanti spettatori continueranno a preferire una piattaforma alla visione dal vivo di uno spettacolo? Non prevedo *audience* da grandi numeri per una "Netflix della Cultura", comunque non abbastanza da dar vita a una nuova iniziativa, quando già esiste, ripeto, la consolidata esperienza di RaiPlay.

Ora, dopo l'ondata di critiche all'annuncio della nascita a gennaio, su ITsART il silenzio è di nuovo calato. Speriamo non si tratti dell'ennesimo sperpero di denaro pubblico (quindi nostro), come il flop di verybello.it, creato nel 2015 in occasione di Expo, o quello più recente di Immuni. Perché quei 19 milioni di euro di dote, provenienti dallo Stato, non sono stati invece aggiunti ai fondi stanziati per aiutare i lavoratori dello spettacolo dal vivo? ★



Pro & Contro: Luci e ombre in una Scala senza pubblico

Per la prima volta, dal Dopoguerra a oggi, il Teatro alla Scala ha aperto la sua stagione lirica online con uno *show all star*, a firma di Davide Livermore, che non poco ha fatto discutere.

di Giuseppe Montemagno e Fausto Malcovati

Per il Teatro alla Scala il primo 7 dicembre senza pubblico (dal Dopoguerra a oggi) aveva tutti i caratteri della sfida: la cancellazione dello spettacolo previsto, una *Lucia di Lammermoor* archiviata a prove già in corso; la programmazione di uno spettacolo concepito per lo *streaming*, dunque per una dimensione unicamente televisiva; la necessità di impiegare le compagini musicali, che occupavano l'intera sala (l'orchestra in platea, su una lunghezza di ventisei metri, e il coro nei palchi); e soprattutto la creazione di una drammaturgia (Davide Livermore, Paolo Gep Cucco, Andrea Porcheddu, Alfonso Antoniozzi, Gianluca Falaschi, Chiara Osella) capace di dar senso all'esibizione di un esercito di star venuto "in soccorso" del più grande evento della lirica mondiale azzoppato dalla pandemia. Difficile dipanare tutte queste matasse, ma forse non impossibile, come ha dimostrato la bacchetta di Riccardo Chailly, perfettamente in fase con il repertorio italiano e francese del secolo d'oro del melodramma (Verdi, Donizetti, Puccini, Bizet, Massenet, Giordano, Rossini), quell'Ottocento lungo che è servito per raccontare segreti palpiti e pubbliche virtù di un'intera civiltà: la nostra. Sotto questa luce vanno inquadrati gli interventi di vari attori (dai migliori, una strepitosa Laura Marinoni e Sax Nicosia, a quelli francamente insopportabili, come Caterina Murino e Michela Murgia), chiamati a tessere l'ideale *fil rouge* di un affresco che, nell'ampia visione multimediale coltivata da Davide Livermore, è opera d'arte totale e totalizzante, composizione enciclopedica in cui tutte le arti si danno convegno. Da qui un'ambientazione a metà strada tra il rigore del recital e il frammento di spettacolo, la realtà aumentata e l'esplorazione dell'intero teatro, fucina di creazioni anche recenti, opportunamente ricontestualizzate: come nel caso del treno di *Tamerlano*, che qui viene bloccato nella steppa innevata per descrivere il gelo, la solitudine delle anime dei protagonisti di *Don Carlo*. Non tutto è centrato, ma alcune associazioni sono illuminanti: la sortita di Lucia di Lammermoor sullo sfondo delle coste scozzesi del *Singing Butler* di Jack Vettriano; il lamento di Maddalena di Coigny trasformato in *tableau vivant* innanzi alla Li-



bertà che guida il popolo di Delacroix; fino all'atmosfera sepolcrale che accompagna l'ispirazione ossianica di Werther. Schegge di lirica, per raccontare l'opera al tempo del videoclip. *Giuseppe Montemagno*

Puro Sanremo. Uno sgangherato show dei divi più in voga, una passerella insensata degli stilisti più acclamati, una scelta di brani di una banalità allucinante, a livello balconi in tempo di coronavirus, *Un bel di vedremo* e *Vissi d'arte* come *Vola colomba* o *Nel blu dipinto di blu*, il tutto condito con i prominenti pettorali dell'osannato Bolle che da tempo fa fremere più il pubblico televisivo che i veri amanti del balletto. Poi, non sia mai che il pubblico si annoi con troppa musica, ecco serviti alcuni gratuiti siparietti in prosa altamente intellettuali: un gruppo di attori di tutto rispetto recitano brani del tutto casuali (Massimo Popolizio con Bergman e Gramsci, Laura Marinoni con Racine e Montale, Caterina Murino con Victor Hugo, meglio di tutti Sax Nicosia con Pavese). E, ciliegina sulla torta già farcita di crema indigesta, Michela Murgia che introduce il tutto con frasette da Baci Perugina: «L'opera è uno spettacolo ricco, ma non è uno spettacolo per ricchi...». E doveva essere, questo annunciatissimo, sbandieratissimo ... a *riveder le stelle*, secondo il neosovrintendente Meyer, una grande sorpresa per il pubbli-

co mondiale che aspettava il 7 dicembre, la mitica apertura della Scala, come un evento degno del più illustre teatro d'opera del mondo. Intendiamoci, voci belle, talora bellissime. Più che gli usurati Placido Domingo, ex tenore, ora baritono, presto basso e chi sa cosa ancora, Roberto Alagna, Juan Diego Florez, ha suscitato autentica ammirazione, per esempio, l'incantevole Lisetta Oropesa, che avrebbe dovuto essere la Lucia della cancellata apertura: ma perché, con una voce così stupenda, farle cantare una sola aria di un'opera che aveva sicuramente già pronta? Non parliamo delle scenografie. Oltre a riciclarne alcune già pronte, quindi evviva il risparmio (anche se del tutto incongrue con le arie cantate, vedi quelle di *Tamerlano*), le altre avevano incomprensibili, misteriosissimi legami con le arie a cui facevano da sfondo (onde marine, uccelli su fili della luce di hitchcockiana memoria), o erano di una irritante prevedibilità, come i rami di pesco per *Madama Butterfly*. C'è da domandarsi, dopo una così vergognosa prova di cattivo gusto: impossibile pensare a un'opera completa in forma di concerto, come la formidabile *Aida* di qualche settimana prima, sempre nella sala del Piermarini? Comunque, a condurre il carrozzone sopraddetto era il regista Davide Livermore: ottima candidatura per il prossimo Sanremo. *Fausto Malcovati*

Pro & Contro: *Ricomincio da Rai3* il teatro in tv secondo Massini

Occasione mancata o riuscita creazione di un'agorà virtuale per mostrare la vitalità della scena in tempi di pandemia? Quattro serate in bilico tra ambiguità eterogeneità, buone intenzioni e retorica.

di Gerardo Guccini e Diego Vincenti

R*icomincio da Rai3* esprime la solidarietà dell'ente televisivo nei riguardi dei lavoratori dello spettacolo. I suoi tre autori (Felice Cappa, Stefano Massini, Massimo Romeo Piparo) hanno sviluppato questa funzione del servizio pubblico, utilizzando gli incontri con gli attori e la visione dei frammenti spettacolari per comunicare alcuni dati di fatto: le sale dei teatri sono vuote, ma sulla scena si continua a lavorare in attesa della riapertura; non c'è un teatro, ma ci sono tanti teatri (di attori solisti, di sperimentazione, di interazione sociale, di testo...) che, pur diversi, si rigenerano e continuano a esistere in instabile equilibrio fra passato e futuro solo attraverso il contatto dal vivo. La pandemia ha precipitato il teatro in una società che fa a meno di lui. Reagendo a questo rischio, *Ricomincio da Rai3* ha popolato di storie e persone la casella che, nell'immaginario collettivo, corrisponde all'esistenza sospesa del teatro. Riportate a Massini, le quattro puntate del programma evidenziano anche altre implicazioni. In primo luogo, ricordano al pubblico televisivo e agli utenti dei social che dietro le popolari narrazioni di Massini per *Piazza Pulita* ci sono anni di scrittura drammatica e drammaturgia scenica. Inoltre, il connubio fra lo svolgimento di un discorso mediale sul teatro e la presenza di artisti che rivendicavano il diritto di esistere "dal vivo", ha reso operante e concreta una visione culturale che Massini, prima ancora di apparire in tv e in rete, aveva incominciato a mettere a punto, avvicinando le emergenze tecnologiche alla radicata giustapposizione antropologica fra "realtà reale" e "realtà immaginaria". Scrive nel 2016: «Noi, cittadini di questo terzo millennio, di fatto, non abitiamo più una bidimensionalità platonica che penetra la realtà vera e la realtà dell'immaginazione (...). Noi oggi viviamo (...) in una terza realtà mediata dalla tecnologia (...) dove non esistono rapporti concreti» (Stefano Massini, in *Prove di Drammaturgia*, n. 1-2/2016). Nel percorso di Massini, i discorsi narrativi per *Piazza Pulita* e poi l'impianto di *Ricomincio da Rai3* superano la contrapposizione fra questa "bidimensionalità" e il nostro presente. E cioè coniugano realtà mediale, realtà reale

e realtà immaginaria, stabilendo un'agorà virtuale dove il teatro silenziato dalla pandemia si è mostrato attraverso la vitale presenza dei suoi artisti. *Gerardo Guccini*

C'è qualcosa di così disperato nel teatro. Che ogni sorriso (ogni attenzione) diventa un innamoramento. Come se scattasse una gratitudine acritica. Devota. E allora va bene anche *Ricomincio da Rai3*, il contenitore-minestrone, quattro puntate in prima serata, la televisione pubblica che riscopre il teatro. Per così dire. Con Stefano Massini e Andrea *Stracult* Delogu dal Teatro Sistina, una manciata di figuranti davanti a loro a fingere di esser vita. Scaletta bizzarra fin dal debutto: Tullio Solenghi e Massimo Lopez con Valentina Lodovini, *Full Monty* a fianco di un Alessio Boni che sembra la parodia dell'attore di ricerca, Marco Paolini ed Emma Dante. Ma c'è perfino Marta Cuscutà. Nello spazietto dedicato a "quelli che non conoscono nessuno ma è un grande peccato", come avrebbe detto Jannacci. Quindi ricordatevi fra un anno, quando riapriranno i palcoscenici. E alla fine sarebbe anche l'aspetto più interessante della cosa, l'aver dato un volto a un teatro che per il grande pubblico non esiste: da Chiara Bersani a Liv Ferracchiati. Ma, allo stesso tempo,

è anche il fallimento del programma. Il momento in cui il *medium* si rivela il messaggio, per dirla con McLuhan. Non ha infatti alcun senso mostrare due minuti di una coreografia dal vivo della Bersani, pillola decontestualizzata con luci orrende che metterebbero a dura prova chiunque. Oppure trasformare in sketch la lunga ricerca estetica e drammaturgica della Cuscutà. Frammenti. Con la retorica di Massini a cercar di mantenere legato il tutto. Ma forse è proprio da lui che ci si sarebbe aspettati uno scarto. Insieme a dalle scelte più coraggiose. Non si aiuta un linguaggio trasformandolo in altro. Né spingendolo a forza dentro a un contenitore, per un dialogo non paritario ad appiattare grammatiche, talenti, peculiarità. E purtroppo si perde nelle buone intenzioni anche la volontà di dare visibilità a una categoria di lavoratori. L'eterogeneità del discorso non permette la comprensione. Finendo per far credere sovrapponibili le difficoltà di una produzione indipendente con quelle di un titolo pop da botteghino, i borbottii di una vecchia volpe del teatro con la disperazione di chi non sa come mettere insieme il pranzo con la cena. Eppure, per qualche settimana, essere in tv è sembrato a molti un punto di arrivo. A prescindere. Non si esce vivi dagli anni Ottanta. *Diego Vincenti*





A porte chiuse, lavori in corso aspettando la riapertura

Prove in presenza secondo rigidi protocolli sanitari, debutti in *streaming*, docufilm: il teatro si è attrezzato, come ha potuto, per mantenere in vita le produzioni e garantire il lavoro ad artisti e maestranze. Gli esempi di Milano, Torino e Napoli.

di Sara Chiappori, Laura Bevione e Stefania Maraucci

Per paradosso viene in mente Strehler, che dilatava le prove all'infinito. Paolo Grassi si incazzava e i debutti slittavano. Qualche decennio dopo, con salto nel nuovo millennio e arrivo della pandemia, non c'è calendario che tenga. Si prova senza sapere quando (e se, per i più pessimisti) si andrà in scena. Una lunga stagione sghemba di lavoro a porte chiuse, mascherine e tamponi. Strategia di sopravvivenza, ma non solo. «Creativamente, un momento felicissimo», dice Elio De Capitani che per tutto il mese di gennaio se ne è stato dentro l'Elfo, in sala Shakespeare, con i dieci attori, i tecnici, gli assistenti impegnati nell'allestimento di *Moby Dick alla prova*, testo inedito per le scene italiane, nonostante il suo celeberrimo autore, Orson Welles, che immagina una compagnia alle prese con il Lear shakespeariano deviata dal suo capocomico verso un (im)possibile spettacolo ispirato al romanzo di Melville. Lo spettacolo è pronto, manca l'appuntamento fondamentale, «la convocazione del pubblico. L'unica cura possibile è lavorare, continuare a lavorare progettando il futuro», continua De Capitani, regista e ispiratissimo protagonista di questo dramma in due

atti per un potente sistema di ossessioni incrociate e sfide multiple. Anche Nicola Russo, sempre all'Elfo, ha riempito il vuoto di queste settimane per mettere in prova con Elena Russo Arman e Marit Nissen il suo nuovo lavoro, *Anatomia comparata*, storia di un amore che sopravvive alle ingiurie della vita e del tempo. Si tratta di far girare la macchina, impiegare chi può essere impiegato, farsi trovare pronti per la riapertura con qualcosa di un po' più eccitante di un monologo sul Covid.

Aspettavamo tutti con parecchio desiderio *Edificio 3* di Claudio Tolcachir prodotto dal Piccolo Teatro. Cancellato il debutto, ma non le prove. Quattro settimane in cui il regista e drammaturgo argentino ha lavorato con gli attori (Valentina Picello, Rosario Lisma, Giorgia Senesi, Stella Piccioni ed Emanuele Turetta) per curare l'edizione italiana di questa commedia zeppa di *humour* e di *pietas*, ambientata in un ufficio in dismissione come le vite dei suoi impiegati, tutti in bilico sul fallimento di sogni, amori e desideri, incastrati nell'assurdo che si annida in ogni esistenza. «La verità è che se non facciamo teatro, moriamo – dice Tolcachir –. Sto imparando a non angustiarmi per quello che non posso

controllare. In questo il teatro, che porta sempre con sé una quota di incertezza, aiuta. Diciamo che ti allena alle incognite». C'è qualcosa di commovente in questa ostinazione. La ritroviamo anche in Michele Sinisi, barricato al Teatro Fontana con Ninni Bruschetta e Stefano Braschi per le prove della *Grande abbuffata*, riscrittura scenica dal film di Ferreri. Sara Chiappori

Torino, fra *streaming* e docufilm

Dopo la sospensione in primavera, a lungo Valter Malosti ha sperato in un debutto a porte aperte del suo primo incontro con Carlo Goldoni, ossia *I due gemelli veneziani*, prodotto dalla Fondazione Tpe con lo Stabile del Veneto. La prima era fissata per inizio dicembre e, in vista di quell'appuntamento, i trenta lavoratori – fra cast artistico e tecnici – hanno provato, nella speranza di una riapertura delle sale. La proroga a tempo indeterminato della "serrata" ha quindi generato l'idea di debuttare comunque e di mettere a disposizione gratuitamente la commedia in *streaming*. L'impegno registico di Malosti si è così biforcuto su due direzioni parallele: da una parte il lavoro sul palcoscenico; dall'altra quello

in "sala di montaggio", in stretta collaborazione con i tecnici incaricati delle riprese e della realizzazione del video dello spettacolo. E se il regista torinese non ha potuto beneficiare di un debutto dal vivo, Leonardo Lidi ha assaporato giusto l'emozione di tre giorni di repliche al Carignano del suo *La casa di Bernarda Alba* prodotto dal **Teatro Stabile di Torino**, poi interrotte a causa della positività di uno degli interpreti e della successiva chiusura dei teatri. Senso di frustrazione, ma anche impulso per la realizzazione, da parte del videomaker Lucio Fiorentino, di un docufilm teatrale. È nato così *Una terribile repetición* che segue la ondivaga parabola dello spettacolo: le prove e il debutto, la quarantena del cast e infine la delusione per il nuovo lockdown, riuscendo tanto a ricostruire il lavoro artistico quanto a rispecchiare sentimenti e ragionamenti degli artisti coinvolti. Un format efficace che ha convinto lo Stabile torinese a "sistematizzare" questa prassi con il progetto *Camere nascoste. Svelare il teatro a porte chiuse*: tre docufilm, sempre firmati da Fiorentino, per altrettante produzioni che non sono potute andare in scena. Il primo è stato *Dov'è finita la normalità. Un racconto su The Spank*, che narra la costruzione di quella che avrebbe dovuto essere la prima mondiale del nuovo play di Hanif Kureishi. Filippo Dini – anche regista – e Valerio Binasco, impegnati nelle prove, analizzano i propri personaggi e meditano sul ruolo e sul futuro del teatro, immersi in struggenti chiaroscuri, che caricano di simbolismo quel telone di plastica trasparente, parte della scenografia, deputato ad aprire e chiudere il lavoro. Un intelligente uso cinematografico di peculiarità teatrali. Così ne *Il fantasma della verità. Un racconto su Così è se vi pare*, le riprese della replica allestita per lo streaming, realizzate da dietro le quinte, frenetiche e affollate, con gli attori in costume mescolati ai tecnici con la mascherina, restituiscono la faticosa e concretissima magia che sa evocare il microcosmo dello spettacolo, diretto ancora da Filippo Dini. Nel mese di gennaio Fiorentino ha seguito anche le prove de *Il piacere dell'onestà*, con Valerio Binasco regista e protagonista, realizzando il docufilm *Le bestie*.
Laura Bevione

Napoli, debutti online e in tv

26 ottobre 2020: dopo gli spettacoli estivi organizzati all'aperto e un illusorio inizio di stagione, durato appena due settimane, i teatri sono di nuovo chiusi al pubblico. Ma dietro ai sipari bruscamente abbassati, al Mercadante

e al San Ferdinando, le attività sono andate ostinatamente avanti, soprattutto per salvaguardare almeno in parte il lavoro di artisti e maestranze. Alle misure anti-Covid ormai diventate prassi quotidiana, si sono aggiunti i tamponi periodici per tutti i lavoratori del teatro, i tecnici e le compagnie, con gli attori, i collaboratori artistici e i registi che, in particolare modo, si sono imposti di vivere in una sorta di bolla fatta esclusivamente di casa e teatro. Così, il 4 novembre, proprio come previsto dal calendario, è stato possibile cominciare le prove di *Piazza degli eroi* di Thomas Bernhard con la rituale prima lettura a tavolino. Un inizio decisamente emblematico, con due elementi della compagnia collegati in videoconferenza perché fermi a casa per una quarantena precauzionale: una sorta di Dad teatrale fortunatamente durata solo pochi giorni. Adattando le consuetudini di palcoscenico a quelle imposte dalla situazione emergenziale, la compagnia guidata dal regista Roberto Andò ha portato a compimento lo spettacolo in funzione di un debutto ovviamente diverso da quello annunciato, non per il pubblico del teatro, ma per quello televisivo di Rai5: «Abbiamo cercato di fare un lavoro che testimoniassero innanzitutto la natura squisitamente teatrale di questo spettacolo – spiega Andò – dandogli nello stesso tempo anche una fruibilità domestica; la regia televisiva di Barbara Napolitano è stata in tal senso esemplare, perché estre-

mamente partecipe del lavoro svolto da tutti noi nel metterlo in scena».

Alla diffusione sul web attraverso il sito e i canali social del **Teatro di Napoli**, sono stati destinati altri due spettacoli: *Spacciatore. Una sceneggiata*, drammaturgia di Andrej Longo e regia di Pierpaolo Sepe, accompagnato dal documentario delle prove di Lucio Fiorentino, che ha diretto anche la ripresa video, e *La vita nuda* da alcune *Novelle per un anno* di Luigi Pirandello per la regia di Alfonso Postiglione. Il video di *Spacciatore* porta i segni inequivocabili di questo tempo: poiché uno dei protagonisti ha contratto il Covid-19 a pochi giorni della ripresa finale dello spettacolo, il montaggio è stato realizzato utilizzando le sequenze delle prove interpretate da quell'attore, quindi senza costumi e con tanto di mascherina. Alfonso Postiglione, invece, ha convertito il suo progetto teatrale de *La vita nuda* in un vero e proprio film, girato non solo in palcoscenico ma in tutti gli ambienti del Teatro San Ferdinando: «*La vita nuda* non è teatro – afferma il regista – ma lo attraversa per andare poi a definirsi all'interno di una cornice audiovisiva. Una sorta di film-drama, intorno ad alcune novelle pirandelliane». Stefania Maraucci

In apertura, un momento delle prove di *Edificio 3*, (foto: Masiar Pasquali); in questa pagina, *Piazza degli eroi* (foto: Lia Pasqualino) e *Una terribile repetición* (foto: Luigi De Palma).





In Europa e negli States tutti (o quasi) online

I ripetuti lockdown hanno incrementato l'offerta online: se inizialmente si è puntato a rispolverare il repertorio, negli ultimi mesi sono nati prodotti ad hoc di notevole qualità. Unica eccezione la Spagna che, in controtendenza, ha preferito tenere aperti i teatri, considerando la cultura alla stregua di un bene essenziale.

di Jacopo Panizza, Giuseppe Montemagno, Pino Tierno, Irina Wolf e Laura Caparrotti

Regno Unito

Un anno di stop, tre lockdown, un'intera industria da milioni di sterline a pezzi. Se in occasione della prima chiusura molti teatri hanno solamente digitalizzato i propri archivi, rendendo accessibili a persone lontane alcune produzioni storiche (su tutti il National Theatre, che ha creato un canale apposito: nathome.com), è nella seconda parte dell'anno che la comunità teatrale britannica ha risposto ingegnosamente alle difficoltà del momento, producendo spettacoli di rilevante attualità. Ha aperto la stagione autunnale *Blindness*, installazione di suoni e luci basata sul romanzo *Cecità* di Saramago, prodotta dalla Donmar Warehouse. Un lavoro sensoriale particolarmente evocativo, date le tematiche: pandemia, nervosismo da essa generato,

politica incompetente. Alla Southwark Playhouse, invece, ha debuttato in streaming il musical *Public Domain*, la cui peculiarità è il copione costituito da spezzoni e commenti realmente pubblicati online, restituiti parola per parola. Commedia musicale decisamente amara sui social media, incorporati brillantemente nella performance: schermate di TikTok, YouTube, Facebook e Instagram, con emoji a profusione, ci immergono nello scintillante mondo digitale che, tuttavia, affonda tetre radici nelle condivisioni dei dati e violazioni della privacy. Sempre a firma di Adam Lenson, il musical *Shift+Alt+Right* sulla radicalizzazione online di un teenager bianco da parte di estremisti di destra, autoprodotta senza il supporto di istituzioni e trasmessa dal salotto di casa. Nell'ambito del teatro

d'oggetti, il Barbican Centre ha riproposto *Flight*, uno spettacolo del 2018 della compagnia scozzese Vox Motus, pensato per poche persone isolate in platea che, ascoltando dialoghi registrati, osservano l'esodo di due bambini afgani impersonati da modellini in miniatura, all'interno di set che scorrono come una giostra di cui noi vediamo l'ingrandimento sullo schermo. Gustosi e pieni di inventiva gli adattamenti shakespeariani della compagnia Forced Entertainment che, con l'aiuto di oggetti casalinghi, inscena le opere del Bardo su un tavolo da cucina. Gli esiti più interessanti, soprattutto per quanto riguarda il coinvolgimento del pubblico, sono arrivati dalla periferia e dalle prossimità del Regno. *The Journey*, spettacolo dell'illusionista Scott Silven, prodotto dallo scozzese Tra-

verse Theatre, si addentra tra ciò che pensiamo razionalmente degli spettacoli di magia e la sensazione di incredulità che, tuttavia, ci fanno provare. Il famoso mentalista anticipa i pensieri di un pubblico che partecipa, anche se da remoto, alla performance, riuscendo a dare l'illusione di trovarsi tutti insieme nello stesso spazio. Lo spettacolo più innovativo e futuribile prodotto oltremarina appartiene alla compagnia anglo-irlandese Dead Centre: *To Be a Machine (Version 1.0)* è un lavoro davvero complesso che indaga il concetto di transumanesimo. L'attore Jack Gleeson, famoso per esser stato il malefico re Joffrey nella saga de *Il trono di spade*, interagisce con il pubblico (al quale è stato chiesto di registrare brevi video caricati su numerosi iPad posti su ogni poltrona del teatro vuoto, ma allo stesso tempo pieno) sondando la possibilità che la tecnologia permetta all'uomo – e al teatro – di sopravvivere alla morte. *Jacopo Panizza*

Francia

Breve storia non troppo triste: il teatro in Francia ai tempi del *lockdown*. Fino al 15 novembre, infatti, erano cambiate le pratiche – con gli spettacoli anticipati al pomeriggio, per non ostacolare il coprifuoco – ma il sipario si è alzato, spesso in modalità *blended*, dal vivo e in *streaming*. Hanno così debuttato alcuni titoli particolarmente attesi: da *Mes frères* di Pascal Rambert (alla Colline, regia di Arthur Nauzyciel), sulla difficile convivenza tra i generi, a *Crise de nerfs*, i tre atti unici di Čechov ripresi da Peter Stein per un monumentale Jacques Weber; dal *Grand Inquisiteur* di Dostoevskij all'*Iphigénie* di Racine, portati sulle scene dell'Odéon rispettivamente da Sylvain Creuzevault e Stéphane Braunschweig, alle nuove scritture presentate al Théâtre de la Ville, *Hash*, del palestinese Khashabi Theatre di Bashar Murkus, e *Royan*, di Marie NDiaye, per il talento di Nicole Garcia.

Poi è iniziato il lungo inverno "a distanza", che non accenna a concludersi. Per questo, la Comédie Française ha lanciato una web tv, con una programmazione quotidiana che, oltre alle riprese di spettacoli d'archivio, prevede incontri quotidiani, la lettura pomeridiana della *Recherche du temps perdu* di Proust, e un appuntamento di fine settimana, *Théâtre à la table*, in cui viene "montato" uno spet-

tacolo a partire dalla lettura del copione: da Garnier a Racine a Lagarce, il repertorio d'elezione della *maison* ha ripreso vita anche con proposte inedite, come le tavole imbandite dai grandi autori. Più variegato il cartellone del Théâtre de la Ville, che in diretta ha proposto tra l'altro la Hofesh Shechter Company in *Political Mother Unplugged*, un percorso sull'*Alice* di Carroll di Emmanuel Demarcy-Mota, fino a *Un furieux désir de bonheur*, racconto del tempo presente messo in scena da Olivier Letellier. E se il Théâtre de Chaillot ha interamente focalizzato la programmazione unicamente sui grandi eventi coreografici del recente passato (da Damien Jalet a Rocío Molina, da Saburo Teshigawara a Trisha Brown), la Colline ha preferito puntare tutto sulla parola con vari progetti (*L'autre à l'horizon*, dialoghi in diretta di artisti dello spettacolo di altre latitudini, al più divertente *Bouche à oreille*, in cui ogni spettatore deve continuare un racconto iniziato dal precedente), immaginati per tenere vivo il legame con il pubblico, allargandone gli orizzonti.

Da Nord a Sud, il desiderio di mantenere il contatto con gli spettatori è stato all'origine di iniziative in gran parte simili: "Tns chez vous" del Théâtre national de Strasbourg, con incontri e letture settimanali con l'*équipe* artistica alsaziana; i "Rendez-vous" del Théâtre National Populaire de Villeurbanne-Lyon, a stretto contatto con gli studenti delle scuole e delle università e con originali visite dei laboratori e del *backstage*; ai "Feuilletons Sonores" della Criée-Théâtre National de Marseille, in cui si segnalano

le *Storie della peste* che Macha Makeïeff ha elaborato a partire dalle testimonianze delle pandemie dal Settecento a London e Artaud: quando la storia s'intreccia al presente e ne rivela flagranti, sconvolgenti analogie. *Giuseppe Montemagno*

Spagna

Partendo dalla convinzione, concretizzatasi in azione politica, che la cultura è da considerarsi un bene essenziale e con l'ausilio di slogan quali "cultura sicura", la Spagna, sin quasi da subito, ha costituito in Europa una felice eccezione: i teatri – ma anche i musei – non hanno mai davvero chiuso le loro porte, salvo nelle settimane più drammatiche della scorsa primavera. Operatori e amministratori si son trovati d'accordo sul fatto che occorresse salvaguardare in qualche modo il legame che unisce spettatore e sala teatrale. Qualcuno afferma che tale scelta apparentemente temeraria sia stata anche un po' obbligata, in quanto il Paese iberico non poteva permettersi indennizzi nemmeno lontanamente vicini a quelli stanziati da Paesi come Francia o Germania. Che la ragione fosse economica o piuttosto culturale e politica, sta di fatto che gli abitanti di molte *Comunidades* (certo non tutte e non contemporaneamente) hanno potuto continuare ad andare a teatro e non sono mancati nei mesi scorsi "prime" significative o riprese di successi. Questo ha certamente riguardato in particolare i teatri pubblici, ma va detto che anche le sale private che sono riuscite a organizzarsi hanno preferito capienze ridotte





o ridottissime (in genere al 50%) al niente più assoluto. Il biglietto per uno spettacolo, oltretutto, in questi mesi ha costituito una specie di salvacondotto per derogare alle regole del coprifuoco, in quanto, generalmente, permetteva un rientro a casa posticipato per validi motivi. Naturalmente anche in Spagna si è fatto fatica a utilizzare la capienza ridotta, ma l'apertura delle sale è stato comunque un simbolo importante di resistenza alla paura e alla chiusura generalizzate. I fatti sembrano aver dato ragione alla scelta spagnola, dal momento che, per quanto è dato sapere, non risultano casi di contagio per frequentazione di sale teatrali. Non è mancato, ovviamente l'uso dello *streaming*, ma probabilmente mai in maniera così massiccia come altrove. A Madrid il Centro Drammatico Nazionale ha gratuitamente proposto online spettacoli delle passate stagioni e così hanno fatto altri teatri, mentre a Barcellona il Teatro Lliure è stato il primo a creare spettacoli espressamente nati per una fruizione digitale. La stagione si è fregiata anche di un titolo *ad hoc*: "Il Lliure sul divano". Vari festival, come quello di Temporada Alta, hanno previsto inoltre una programmazione tanto in presenza quanto in *streaming*, e molti spettacoli nazionali e internazionali sono stati proposti in digitale al prezzo più che ragionevole di otto euro. Teatro online, sì, dunque, ma senza che il divano di casa sostituisse mai del tutto le poltrone o i posti numerati di un vero teatro. *Pino Tierno*

Germania e Austria

In **Germania** i teatri hanno iniziato a investire nello *streaming* mesi fa. Alla Schauspielhaus di Bochum, guidata da Johan Simons, c'è

lo *streaming* in diretta, a prezzo fisso, di "spettacoli fantasma". In una sala vuota, le messinscene sono riprese dal vivo con varie telecamere e non è possibile rivederle dopo l'*on demand*. Al Residenztheater di Monaco, invece, vale la regola del "paga quanto desideri": si può scegliere fra sei differenti categorie di prezzo e lo spettacolo rimane disponibile online per quarantotto ore. Vengono offerti sia podcast che spettacoli su Zoom. Il Berliner Ensemble ha aperto il suo archivio offrendo gratuitamente registrazioni storiche di Brecht. Altri, come il Teatro Gorki di Berlino o la Kammerspiele di Monaco, hanno sviluppato interessanti programmi online. Mentre la maggior parte dei grandi teatri possiede i mezzi e il personale tecnico, la Schauspiel di Wuppertal è stata obbligata a ingaggiare esperti per i suoi *streaming*. La commedia *Café populaire* di Nora Abdel-Maksoud è stata resa disponibile *on demand* soltanto per ventiquattro ore. Alcuni format digitali invitano gli spettatori a partecipare, come *Ihr schreibt, wir spielen* (*Voi scrivete, noi lo recitiamo*) del Teatro di Stato di Dresda. Un drammaturgo usa i commenti postati sul profilo Instagram del teatro per scrivere, in un giorno solo, un testo. Spetta poi agli attori portare avanti il processo creativo. Circa una settimana dopo che i commenti sono stati postati, viene caricato su Instagram un video della durata di otto minuti. Questo format avrà cadenza bisettimanale fino all'estate, alternando diversi attori e drammaturghi.

Mentre in Germania i teatri stanno gradualmente ampliando i propri programmi di *streaming*, l'**Austria** è stata più esitante. Oltre a compagnie indipendenti, soltanto i teatri di stato di Graz, Bregenz e St. Pölten hanno

subito deciso di dedicarsi allo *streaming*. A Vienna, invece, i teatri hanno cercato di sopravvivere alla pandemia affidandosi a piccoli format online. L'entusiasmo di Martin Kušej per la tecnologia è limitato e dunque il suo Burgtheater preferisce offrire una vasta gamma di laboratori per persone di tutte le età oppure l'opportunità di seguire le prove. A Capodanno, tuttavia, il Burgtheater ha trasmesso in diretta *The Machine in Me (Version 1.0)*. Creato dal duo anglo-irlandese Dead Center, ossia Ben Kidd e Bush Moukartzel, il lavoro si avventura nel mondo del transumanesimo. Per quarantacinque minuti, un monologo rivolto a cento tablet disposti nella sala, ciascuno dei quali mostrava il viso di uno spettatore. Il Kosmostheater, ancora a Vienna, ha adattato il romanzo di Chuck Palahniuk *Fight Club* offrendolo con la formula "paga quanto desideri". La Schauspielhaus di Graz, invece, ha sperimentato la realtà virtuale, con *Krasnoyarsk: Eine Endzeitreise in 360°* (*Krasnoyarsk: un viaggio alla fine del tempo a 360°*) un dramma dell'autore norvegese Johan Harstad che descrive una realtà apocalittica, nella quale un antropologo, inaspettatamente, dopo molti anni trascorsi in solitudine nella natura selvaggia, incontra una giovane donna. La Neue Bühne di Villach, in Carinzia, ha invece scelto per il proprio debutto online *(R)Evolution. Eine Anleitung zum Überleben im 21. Jahrhundert* (*(Ri)evoluzione. Una guida per sopravvivere nel ventunesimo secolo*). Gli autori, Yael Ronen e Dimitrij Schaad, immaginano un mondo futuro, amaramente divertente, nell'anno 2040. Nel frattempo, a Vienna, il Werk X-Petersplatz ha sorpreso tutti invitando un pubblico selezionato alla prima "in presenza" di *Herostrat (Erostrato)* di Jean-Paul Sartre. Nella stessa sala è andato in scena, esclusivamente per la stampa, *Gott ist nicht schüchtern (Dio non è timido)* di Olga Grjasnowa, prima di essere reso disponibile in *streaming on demand*. *Irina Wolf* (traduzione dall'inglese di Laura Bevione)

Romania

Alla fine del 2020, molte compagnie indipendenti e teatri di Stato hanno deciso di ricorrere regolarmente allo *streaming*, alcune persino alla realtà virtuale: il Teatro Andrei Mureșanu a Sfântu Gheorghe ha debuttato sulla piattaforma VR360 con *Qualcuno volò sul nido del cuculo* diretto da Eugen Gyemant. Unteatru, realtà indipendente di Bu-

carest, ha lanciato la sua piattaforma VoD. L'offerta include spettacoli in *streaming pay-per-view* oppure con abbonamenti mensili. Il palcoscenico digitale del Teatro Nazionale di Sibiu era operativo già all'inizio di luglio e, per il 2021, sono già programmate ventidue "prime".

Il primo spettacolo ibrido realizzato su Zoom è stato *Exeunt* del teatro indipendente Reactor di Cluj: un poema performativo sull'isolamento diretto da Bobi Pricop su testo di Lavinia Braniște. Pricop è stato anche il regista di *Live* al Teatro Nazionale di Sibiu (sezione tedesca). Il lavoro tratta della condiscendenza con cui sono visti in Occidente i lavoratori dell'Europa dell'Est (il testo è di Thomas Perle). Allo spettacolo si può assistere contemporaneamente con il pubblico in sala e online. In esso si combinano prospettive diverse, ottenute con riprese in tempo reale e con le immagini proiettate su schermi. Sempre al Reactor di Cluj, Andrei Măjeri ha messo in scena *Toate lucrurile pe care mi le-a luat Alois* (*Tutto quello che Alois mi ha preso*), scritto da Cosmin Stănilă: un duetto sulla malattia di Alzheimer. Nel mese di novembre, *98% Decizia corectă* (*98% la giusta decisione*), testo di Andreea Tănase diretto da Elena Morar al Teatro della Gioventù di Piatra Neamț, ha affrontato il dilemma delle adolescenti incinte, suscitando molto scandalo. Lo spettacolo è diventato l'innescò per rivelare la censura radicata nella politica nazionale e la pseudo-moralità che inficia il dibattito su argomenti delicati quali il sesso o il bullismo. Malgrado dal 25 gennaio i teatri avessero l'autorizzazione ad aprire, pur con capacità limitata al 30% e per spettacoli che prevedessero al massimo cinque attori e della durata di non più di novanta minuti, nel mese di febbraio il Teatro di Stato Ebraico di Bucarest ha presentato esclusivamente online il progetto *28 de zile* (*28 giorni*), su testo di Olga Shiliaeva e con la regia di Catinca Drăgănescu. Prendendo spunto da un fatto realmente accaduto in Russia ai giorni nostri, lo spettacolo è un manifesto sulla condizione delle donne nella società contemporanea. *Irina Wolf* (traduzione dall'inglese di Laura Bevione)

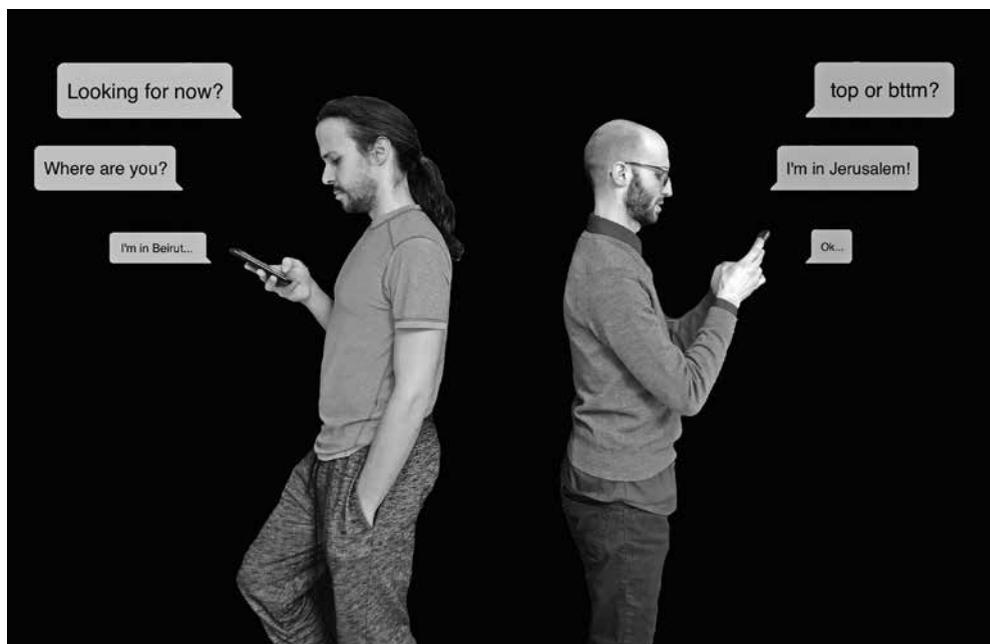
Stati Uniti

Dopo un iniziale shock collettivo dovuto alla chiusura improvvisa dei teatri e della vita, la comunità teatrale di New York ha cominciato a guardare all'online con interesse

e voglia di fare. Una buona parte delle produzioni che avevano appena debuttato hanno offerto in rete la ripresa video del proprio spettacolo a fronte del pagamento di un biglietto, con accesso a un link dedicato, il cui introito andava a implementare una raccolta fondi per affrontare la chiusura dovuta alla pandemia. Altri teatri hanno invece guardato all'online come a un nuovo palcoscenico su cui cimentarsi per produrre nuovi lavori. Il primo, e ancora oggi il più bello, è stato *What Do We Need to Talk About. The Apple Family: Conversations on Zoom*, prodotto dal Public Theater. Negli ultimi dieci anni, questo spazio, unico teatro pubblico di New York, ha presentato le opere dello scrittore pluripremiato Richard Nelson, *The Rhinebeck Panorama*, che include *The Apple Family Plays*, *The Gabriels* e *The Michaels*. Ad aprile 2020, la famiglia Apple, vista l'ultima volta nel 2014, è tornata non a tavola, ma su Zoom, in prima mondiale in *live streaming*, per sostenere il Public Theater. La forza di questo lavoro, che sta fra il teatro, il video e la realtà, è che è avvenuto quando l'intera popolazione era chiusa in casa, in preda all'ansia, all'incertezza e allo shock per le morti e per la violenza del virus. Il testo, recitato magistralmente da Jon DeVries, Stephen Kunken, Sally Murphy, Maryann Plunkett, Laila Robins e Jay O. Sanders, riflette le varie emozioni provate anche dal pubblico, inclusa la storia di uno dei personaggi, che a un certo punto rivela i suoi

pensieri mentre era intubato in ospedale proprio per il virus. Fra le lacrime, Barbara Apple sussurra: «Ho pensato di morire... ero sicura che non ce l'avrei fatta...», trasmettendo a chi guarda lo stesso pensiero che allora correva nella mente di tutti su chi sarebbe stato il prossimo e sulla possibile sopravvivenza in caso di contagio. Da allora i teatri si sono cimentati sia con l'online sia nel produrre degli spettacoli dal vivo proposti attraverso il *live streaming*. Un bellissimo esempio, prodotto dalla compagnia off-off multietnica Dirty Laundry Theater, è stato presentato ad aprile 2020 e a febbraio 2021, direttamente dalle case degli attori, da The Tank, spazio off-off dedicato alla promozione della nuova drammaturgia e delle compagnie indipendenti. Realizzato per la prima volta nel 2019, *Borders*, scritto da Nimrod Danishman, diretto da Michael R. Piazza e interpretato da Eli M. Shoenfeld e Adrian Rifat, racconta l'incontro virtuale di Boaz e George su Grindr. Uno vive in Israele, l'altro in Libano. Attraverso la loro relazione virtuale, si guarda al significato dei confini: reali e immaginari, fisici e non. *Laura Caparrotti*

In apertura, Jack Gleeson in *To Be a Machine (Version 1.0)*, dei Dead Centre (foto: Ste Murray); a pagina 63, *Juste la fin du monde*, di Jean-Luc Lagarce per il progetto *Théâtre à la table*; nella pagina precedente, *Exeunt*, del Reactor di Cluj; in questa pagina, il manifesto di *Borders*, regia di Michael R. Piazza.



Teatrodilina, a tu per tu con il pubblico: frammenti di una poetica del quotidiano

Osservandoli in scena si osserva la vita, di cui il teatro di Lagi, Colella & C. si nutre, senza alcun intento verista, quanto piuttosto nella necessità di condividerne il racconto e l'esperienza con qualcuno «di cui davvero c'importa»: lo spettatore.

di Alessandro Toppi



Banane (foto: Loris T. Zambelli)

«**N**on esiste una data fondativa: il tale giorno, a quest'ora, in quell'istante. C'è invece una crescita sentimentale e organica, realizzata chiamando a sé le donne e gli uomini con cui sapevamo saremmo stati a nostro agio». Certo, se costretti a una biografia «possiamo far coincidere l'inizio con *L'asino d'oro* ossia con la prima collaborazione tra me e Francesco Colella» e tuttavia la nascita di ciò che oggi è Teatrodilina appartiene al fluire dei mesi e degli anni, insomma: ti volti e t'accorgi che dov'eravamo in due ora siamo in otto e te ne accorgi con la stessa naturalezza con cui noti «che un seme sta diventando una pianta o che il tuo viso ha cominciato a invecchiare» mi dice Francesco Lagi, regista e drammaturgo della compagnia, aggiungendo: «Siamo un gruppo e in quanto gruppo siamo sempre gli stessi – io e Colella, Anna Bellato, Silvia D'Amico, Leonardo Maddalena, Mariano Pirrello e le luci di Martin Emanuel Palma, le scene di Salvo Ingaia, il suono di Giuseppe D'Amato – ma ci capita di essere anche diversi» giacché a seconda del progetto qualcuno manca, qualcun altro s'aggiunge.

Scorrendo le locandine: da Alessandro Sbarsi a Davide Lorino, da Aurora Peres a Gianluca Gambino, Stefano Scherini, Daniele Parisi. Piuttosto ragioniamo per fasi allora. La prima dura quattro anni, vive di passioni incendiarie, «bada al capolavoro letterario»: Apuleio (*L'asino d'oro*, 2009); *L'Ecclesiaste*, *L'Apocalisse* e il *Cantico dei Cantici* (*L'amore il vento la fine del mondo*, 2011); Nikolaj Vasil'evič Gogol (*Anime morte*, 2011); William Shakespeare (*L'Amleto della buonanotte*, 2013). Sono spettacoli che mutano la verticalità della poesia in un dire fragile e umano, che ha il tono con cui parliamo del pane e del vino, con cui chiediamo a chi amiamo «che pensi?» o «cosa hai mangiato?». Poi c'è la svolta (*Ziguli*, 2013, dal libro di Massimiliano Verga) «che, permettendoci di raccontare la relazione dolceamara tra un padre e un figlio disabile, ci ha fatto capire che era giunto il momento di usare parole diverse, che fossero scritte direttamente da noi». E dunque: Roma, Teatro dell'Orologio, 30 ottobre 2014, debutta *Banane*. Comincia così un'altra fase o, se preferite, quest'altro modo teatrale d'esistere.

Attraversando il guado

I personaggi di Teatrodilina abitano luoghi suggeriti da pochi dettagli tangibili: qualche cassa di plastica (*Banane*); un ombrellone, una barca e due sdraio (*Le vacanze dei signori Lagonia*, 2015); un tavolo e tre sedie di legno (*Gli uccelli migratori*, 2016); sei cubi di plexiglass e una mensola posta nel vuoto (*Il bambino dalle orecchie grandi*, 2017); un attaccapanni, una poltrona, un piccolo abete addobbato con luci che non funzionano (*Quasi Natale*, 2019). E qualche bicchiere o una coperta, due o tre cappotti, un maglione a collo alto, il barattolo di marmellata, uno zaino, un pc, i cappelli di lana, un recipiente con dentro gli Smarties. Qui – tra volumi ambientali allusi dalle battute e dai gesti – si muovono compiendo una partitura di micro-atti quotidiani e credibili: la partita a Trivial in *Banane*, ad esempio, e i panini con la ricotta dei *Lagonia*; il caffè bevuto ne *Gli uccelli migratori*; la testa di lei poggiata alla spalla di lui ne *Il bambino dalle orecchie grandi*; la rilettura dei vecchi quaderni di scuola in *Quasi Natale*. E regalarsi questo libro sottolineato a matita; trovarsi a ridere, per l'ennesima volta, con l'imitazione di Gianni Morandi; raccontarsi il momento in cui ci siamo conosciuti, alla fermata dell'autobus; mettere un pesce in un acquario, cercare assieme il telecomando, discutere se la casa in cui siamo nati vada venduta, ora che nostra madre sta morendo.

Colti in un guado posto loro dal fatto stesso di esistere i personaggi di Teatrodilina ci appaiono quindi mentre questo guado tentano di attraversarlo per uscirne indenni, diversi o non del tutto sconfitti. Riuscire ad andarmene altrove, lasciando alle spalle i miei fallimenti, questo lavoro che odio, il tempo sprecato (*Banane*); prendere il largo e farla finita, avendo ormai perso ogni cosa (i *Lagonia*); superare l'affanno che mi procura il pensiero che sto per mettere al mondo una figlia (*Gli uccelli migratori*), provare a capire cosa potremmo diventare io e te, se dovessimo continuare a frequentarci (*Il bambino dalle orecchie grandi*); cercare di riannodare i nostri rapporti, comportandoci di nuovo come fratelli (*Quasi Natale*). Sarà per questo che – mentre compiono un fitto diagramma di azioni ordinarie; mentre litigano e si baciano, si confessano e si ignorano, si sfiorano e si lasciano – dalle loro labbra prorompono frasi necessarie («Scusa se esisto», «Non sono felice», «Mi prendo cura di te») e domande essenziali («Quand'è l'ultima volta che ho pianto?», «Incontrarsi, fare l'amore, volersi bene. Perché proprio noi due?») con cui devono fare i conti.

Osservandoli dunque osserviamo la vita (la loro e di riflesso la nostra) che avviene nella maniera in cui può darla un teatro che proprio della vita di continuo si nutre: «I testi – mi dice infatti Francesco Lagi – contengono i discorsi che facciamo, quel che ci accade, alcuni aspetti intimi che ci appartengono»: ad esempio «c'è l'asma di Anna Bellato» e di Anna c'è la pan-

cia di chi è incinta ne *Gli uccelli migratori* tanto quanto c'è la forma delle orecchie di Leonardo Maddalena alla base de *Il bambino dalle orecchie grandi*, ci sono «la madre e le zie di Francesco Colella» ne *Le vacanze dei signori Lagonia*, «ci sono io e i miei fratelli in *Quasi Natale*». Sia chiaro: il fine non è il ricalco verista ma il racconto «di ciò che davvero ci preme, condiviso con qualcuno (il pubblico) di cui davvero c'importa»: attraverso i mezzi poetici e artigianali che quest'arte permette.

Ecco dunque lo spazio ristretto («facci caso: in assito c'è sempre un tappeto che definisce l'ambiente»), gli scorci d'arredo, le luci calde, i suoni off (le onde del mare, un temporale, il vento che sibila, il verso di un uccello) e gli inserti musicali («mai pieni, appena percepibili invece») a caratterizzare una trama che, procedendo per abbagli e frammenti, tesse con la meticolosità di un ricamo dialoghi frenetici e lunghi silenzi, fraintendimenti ironici e giochi di sguardi, gag clownesche e immagini tenere conducendoci, senza neanche farcene accorgere, verso un finale che ogni volta, con l'ultimo buio, inghiotte i personaggi mentre sono ancora lì che passeggiano sentendo una canzone con l'iPod, o si danno coraggio parlando a se stessi, o fanno colazione sorridendosi, o stanno mangiando polpette in salotto mentre fuori – anelito di bellezza – cade leggera la neve.

Chissà cosa avverrà loro domani, chissà cosa ne sarà di loro in futuro.

In attesa del futuro

E cosa ne sarà invece di questa compagnia che prova a Roma, tra stanze in affitto e luoghi occupati, che non ha «mai fatto spettacoli che costassero più di 500 euro» e i cui componenti – fatte altre esperienze – tornano in Teatrodilina così come dopo un viaggio si torna a casa, si torna in famiglia? «A ottobre è uscito il film tratto da *Quasi Natale*: fuori concorso al Torino Film Festival, sarà visibile in *streaming*. Ecco: la relazione tra teatro e cinema è qualcosa su cui lavoreremo ancora» narra Lagi. E «c'è da riprendere *Brina*, che ha fatto una sola data – il 14 dicembre 2019, alla Città del Teatro di Cascina – prima d'essere interrotto dal Covid e fermato dal *lockdown*». E poi? «Non resta che aspettare: che si ricreino le condizioni per stare assieme, per un mese, attorno al prossimo testo; che uno spazio in cui siamo già stati si ricordi di noi richiamandoci; che qualcuno telefoni e dica: c'è una data». «Siamo in attesa». Di infilare la scenografia nel bagagliaio, fare il pieno di benzina, stringersi gomito a gomito tra i sedili dell'auto, programmare l'itinerario col navigatore, girare la chiave e partire. Per rincontrare finalmente gli spettatori, in una piccola sala, stando a un metro o poco più di distanza. «Dove tenderemo di parlarci di nuovo, dove tenderemo di parlarvi davvero». ★



La purezza e lo sporco, la forza del teatro di Biancofango

L'incontro tra Francesca Macrì e Andrea Trapani ha come risultato una compagnia-ossimoro con un percorso artistico articolato, fra ricerca sull'attorialità per definire i confini del "corpo scenico" e confronto con gli adolescenti.

di Laura Bevione

Avrebbero potuto scegliere di chiamarsi compagnia Macrì-Trapani – o Trapani-Macrì – ma il loro vuole essere un gruppo di lavoro aperto e fluido e poi l'indole della coppia è più incline a un laborioso e riflessivo *understatement* che a un certo diffuso egotismo autoreferenziale. Non solo, quel nome-ossimoro sintetizza efficacemente tanto i diversi percorsi da cui provenivano Andrea Trapani – romano, diplomato all'Accademia Silvio D'Amico – e Francesca Macrì – milanese, folgorata dal teatro a vent'anni, quando fu "obbligata" da Sisto Dalla Palma ad assistere a uno spettacolo di Cesar Brie, che lei poi vide per sette sere consecutive – quanto «come in quegli anni immaginavamo il teatro: che avesse lo sporco del fango e la forza del bianco». La coppia si conosce nel 2005: «Eravamo due ragazzetti, io avevo appena ventiquattro anni ma desideravo tantissimo fare teatro e fondare una compagnia»

- ci racconta lei, aggiungendo: «Andrea è entrato nel mondo del teatro dalla porta principale ed era allora inserito nel cosiddetto "teatro ufficiale", era in tournée con Scaparro. Quando ci siamo incontrati lui era nel disagio di quella ufficialità, con un grande desiderio autoriale cui non sapeva dare delle direzioni e mettere dei confini. Io, che sapevo molto meno di teatro di lui, sono entrata invece dalla porta della ricerca, e avevo un grande desiderio di sperimentare le arti performative, con la loro capacità di far vivere il corpo».

Smettere di recitare

Nel 2006 Biancofango inizia così a lavorare alla *Trilogia dell'inettitudine*: la prima tappa è *In punta di piedi*, una drammaturgia originale seguita, l'anno successivo, da *La spallata*, liberamente ispirata a uno dei *Ricordi del sottosuolo* di Dostoevskij, e conclusa, nel 2009, da *Fragile Show*, frutto di una suggestione tratta

da *Il soccombente* di Bernhard. Ricorda Francesca: «Siamo nati con niente, soltanto l'attore, immaginandolo in un nuovo dialogo con la regia, su un palcoscenico vuoto». La *Trilogia* – pubblicata nel 2011 da Titivillus – ha molto girato, in Italia e all'estero – un lungo viaggio-tournée anche in America Latina nel 2009 – e delinea la fisionomia della prima parte dell'attività di Biancofango, «in cui abbiamo esplorato i confini del corpo dell'attore, soprattutto attraverso la danza, che continua a essere una delle fascinazioni più forti che abbiamo e su cui Andrea lavora tantissimo, a livello di *training* e di costruzione dei movimenti scenici». L'obiettivo era «la costruzione dell'attorialità» e, in particolare per Francesca, un approfondimento della propria «capacità di dirigere gli attori». Una ricerca infine confluita in *Porco mondo*, creato presso La Corte Ospitale e scelto da Roberta Nicolai per l'edizione 2012 di Teatri di Vetro: uno spettacolo

che segna anche l'inizio della collaborazione con Aida Talliente, «un'attrice instancabile e dalla sensibilità fuori dal comune», che è coinvolta di nuovo nel lavoro più significativo della seconda parte della storia creativa della compagnia, ovvero **lo non ho mani che mi accarezzino il viso** (2017), culmine di «un percorso più esplorativo su quello che si può immaginare fra persona e personaggio, o fra drammaturgia e vita».

In anni caratterizzati dall'esaltazione della "performatività", Andrea e Francesca si interrogano incessantemente «sulla potenza del ruolo del performer ma anche sulla carenza del performer», dovuta, quest'ultima, alla rinuncia a «ciò che davvero fa un attore, cioè la tecnica, ma anche la capacità di dialogare e di stare fra le righe dei testi, nell'abbattimento del personaggio e nella costruzione del ruolo, che è invece un'azione portatrice di una storia – quando c'è – e portatrice di chi la interpreta». E, proprio con *lo non ho mani* – nato a partire da una domanda posta da Francesca ai due interpreti Andrea e Aida: qual è il personaggio teatrale la cui fragilità ti appartiene? – la riflessione sull'attore prende una nuova direzione, verso lo «smettere di recitare», espressione di un «desiderio di attraversare il palcoscenico stando contemporaneamente dentro l'elemento di finzione e dentro ciò che noi pensiamo». Un cammino che prosegue con la progettazione di una nuova trilogia, dedicata ai poeti maledetti e incentrata sul possibile dialogo fra «drammaturgia musicale e drammaturgia, corpo dell'attore e corpo che suona», e di cui finora è stata realizzata la prima tappa, il monologo **lo e Baudelaire** (2019).

I gesti dell'attore e dell'atleta

Nello stesso tempo Biancofango ha lavorato su **About Lolita**, che ha debuttato nel settembre scorso alla Biennale Teatro e che «non è una riscrittura di Nabokov, né di Kubrik: è un viaggio dentro il mito di Lolita e dentro ciò che quella storia ci ha consegnato». Uno spettacolo costruito dentro un campo da tennis, a testimoniare di un filone di ricerca da sempre frequentato dalla compagnia, interessata a indagare «come da un'azione sportiva possa nascere una partitura che è danza e anche drammaturgia; come lo sport possa porsi in dialogo con l'attorialità, esserne un supporto».

Ecco, dunque, che lo sport – e in particolar modo il calcio – è uno dei linguaggi utilizzati da Andrea e Francesca nel loro lavoro con gli adolescenti, iniziato nel 2012 con la parteci-

pazione al progetto *Perdutamente*, promosso dal Teatro di Roma, allora diretto da Gabriele Lavia. In realtà, «immaginavamo già da qualche anno di lavorare sull'adolescenza, molto innamorati della costruzione cinematografica e narrativa di Gus Van Sant, regista che ha avuto la capacità di raccontare quella fase della vita senza sfruttarla». Quel primo approccio ha come esito uno studio – **Culo di gomma** – «che ci è servito per muoverci dentro il desiderio di costruire compagnie anomale fondate da adolescenti e attori professionisti, senza far finta che i ragazzi siano degli attori ma anche senza far finta che gli attori non siano attori». Il passo successivo, infatti, è il progetto **Romeo e Giulietta, ovvero la perdita dei Padri | prove di drammaturgia dello sport con gli adolescenti**, realizzato nel 2014, sempre con il Teatro di Roma, e poi riproposto in altre città e destinato a concludersi, nel 2022, con un'edizione speciale per il festival dell'estate veronese. *Romeo e Giulietta* è «una riscrittura del testo shakespeariano con solo due adulti – padre Montecchi e padre Capuleti,

interpretati da attori professionisti – e un gruppo di adolescenti divisi in due squadre». C'è, ispirandosi a *I giovani infelici* di Pasolini, quella fatale «predestinazione dei figli a pagare le colpe dei padri»; c'è il calcio, per cui «le spade di Shakespeare sono diventate palloni»; c'è il domandarsi cosa significa oggi essere Romeo oppure Mercuzio, Giulietta o Rosalina, che è «il nostro personaggio preferito, perché, come l'80% delle ragazzine, viene dimenticata dopo un secondo, con quella stessa frustrazione, quella stessa malinconia...». C'è, soprattutto, la passione generosa di Andrea e Francesca, che chiosa: «Il bello degli adolescenti è spingerli al lavoro attoriale vero, che loro affrontano con le loro competenze, con la loro energia e il loro desiderio, con quella loro capacità di stare dentro le cose al 100%, grazie a cui raccontano la potenza del teatro». ★

In apertura, Francesca Macri e Andrea Trapani di *Biancofango*; nel box, Fabrizio Gifuni in *Con il vostro irridente silenzio* (foto: Musacchio, Ianniello & Pasqualini).

Fabrizio Gifuni, nelle parole di Aldo Moro l'abisso rimosso della Storia italiana

CON IL VOSTRO IRRIDENTE SILENZIO, ideazione, drammaturgia e interpretazione di Fabrizio Gifuni.

E ancora una volta la fuga in avanti di Fabrizio Gifuni ci toglie il fiato. Non possiamo più restare quieti nelle nostre poltrone di spettatori e nel nostro "irridente silenzio". Verrebbe da alzarsi nella postura diritta dell'indignazione condivisa di una comunità che si raccoglie intorno alle ferite della sua storia interrogando una memoria in rischiosa oscillazione su un presente che dimentica troppo in fretta. E mentre su Netflix lo ritroviamo quasi irriconoscibile, tutto muscoli, tatuaggi e rabbia nel film di Ludovico Di Martino *La belva* che ce lo fa salutare come degno erede di Bob de Niro (e non stiamo esagerando), ripensarlo nella sua ultima impresa teatrale è come riaccuffarlo dall'estremità opposta del suo essere uomo di teatro, intellettuale irrequieto, cittadino non addomesticato.

Con il vostro irridente silenzio è molto più di uno spettacolo su Aldo Moro. Certo non è un monologo, tanto meno un *reading*. Arriva dopo anni di studio febbrile (con le consulenze a vario titolo di Francesco Biscione, Miguel Gotor, Nicola Lagioia, Christian Raimo) sulle centinaia e centinaia di pagine scritte dal presidente della Democrazia Cristiana nei 55 giorni del suo sequestro per mano delle Brigate Rosse, che lo rapiscono il 16 marzo del 1978 e lo riconsegnano cadavere nel baule di una Renault 4 rossa il 9 maggio. Un *corpus* smisurato, costituito dalle lettere e dal celeberrimo *Memoriale*, su cui Gifuni opera una molto meditata tessitura drammaturgica.

Le parole, incandescenti, micidiali, altissime e straziate, sono solo quelle di Moro, che fa nomi e cognomi (Zaccagnini, Andreotti, Cossiga e via così), che accusa, ricorda, rivela, incalza inascoltato. Gifuni non le interpreta, non le dice, se ne fa abitare come da uno spettro che non trova pace sul ciglio di un tragico abisso. È un corpo a corpo, letterale, non metaforico, e su più livelli, con il testo e con il pubblico. Più che una messa in scena, una messa in tensione a cui è impossibile sottrarsi. **Sara Chiappori**



Rita Frongia (con Claudio Morganti): L'attimo è la materia prima del teatro

Dalla lunga indagine sul *Woyzeck* di Büchner alla *Trilogia del tavolino*, dal Libero Gruppo di Studio d'Arti Sceniche alla passione per Maria Lai, dal ruolo di drammaturga a quello di dramaturg, l'artista si racconta in un'intervista a due voci.

di Michele Pascarella



Tra il 2013 e il 2018 Rita ha realizzato la *Trilogia del tavolino*, composta da *La vita ha un dente d'oro*, *La vecchia* e *Gin Gin (di cosa si parla quando si parla)*. Quali peculiarità ha presentato questo trittico, rispetto al suo *modus operandi* precedente e successivo?

Rita Frongia: Con la *Trilogia del tavolino* desideravo parlare di morte ridendo molto. Sono commedie con due attori, un tavolino e nessuna musica, ho ridotto l'apparato e concentrato il fuoco su ciò che accade lì per lì, attimo per attimo, fra gli attori in scena. E con *La vecchia* ho fatto la mia prima regia. Mi diverto molto in prova, se una scena smette di funzionare possiamo comunque riprovarla e, al limite, ciò che muore sulla scena si elimina senza dolore. Il teatro è più leggero del-

la vita, c'è sempre la morte, ma non ci sono i morti. La *Trilogia* voleva sconfiggere la morte, nel frattempo sono invecchiata, ora ci voglio dialogare. Ho appena cominciato le prove di *Era meglio Cassius Clay*, una relazione a tre: non so che forma assumerà questa nuova commedia.

Nel primo episodio della *Trilogia*, così come nel recente *Il caso W.* (2019) e in numerose altre occasioni, avete collaborato nei rispettivi ruoli di regista e drammaturga. Come è evoluto concretamente, negli anni, il vostro lavoro comune?

Claudio Morganti: La collaborazione è sempre molto intensa a cominciare dall'ideazione dei progetti (non solo spettacoli), si individua insieme un percorso e poi scambiamo

parole, molte, per definire una linea teorica. Quanto più sarà dettagliata tanto più sarà necessario farla scivolare via, dimenticarla, per poter cominciare da un grado quanto più prossimo allo zero il lavoro vero, quello necessario per far sì che le prove non siano tese alla definizione, ma alla costruzione di un campo di gioco. Il testo rimane materia di sua competenza ma il lavoro di coordinamento degli attori lo si conduce insieme. Col passare del tempo le intese si consolidano e si affinano, naturalmente è necessario partire da una sintonia artistica di base comune.

Rita, ha dichiarato di considerare il testo come un trampolino a disposizione dell'attore, componendo copioni «che istigano all'improvvisazione». Quali pro-

cedure mette in atto, come drammaturga, perché ciò accada? E come regista?

Rita Frongia: Anche un testo di Pinter è un'occasione perché accada qualcos'altro. Una drammaturgia genera accadimenti, visibili e non. Elaboro un accurato canovaccio cucito sugli attori, scrivo battute e sotterro i concetti, cerco il senso teatrale nel ritmo di un dialogo, nell'andamento, sto con quel che accade al di là ciò che si dice. C'è chi lavora la pietra, chi lavora le parole, noi teatranti lavoriamo l'attimo, lavoriamo per gli attimi, è una cosa piccola, è la nascita di un gesto, di un silenzio, qualcosa che non spiega ma porta altro mistero. Come drammaturga creo dei giochi, come regista provo a farli funzionare in attesa che i fatti travolgano le idee. Quando la scena ti contraddice con un gesto inatteso, comincia il dialogo con l'opera nel suo farsi.

Ha collaborato come dramaturg con la Compagnia Astorri/Tintinelli per *Il sogno dell'arrostito*. Come intende questo ruolo?

Rita Frongia: «Nei sogni altrui bisogna entrarci con delicatezza», mi sono detta quando Astorri/Tintinelli mi hanno chiesto di lavorare insieme. Poi sono stata travolta dalle loro visioni e dai loro "materiali". Il lavoro è stare a osservare, ascoltare, interrogarsi sulle dinamiche, sulla struttura dell'opera (scene, sequenze, ritmi), sui passaggi, all'occorrenza il lavoro è scrivere una scena *ad hoc*, è stare attenta alle apparizioni perché i fantasmi talvolta vanno nominati, e poi bere vino e fare tardi insieme. Mi sono divertita molto con Alberto e Paola. La gioia in quello che si fa è già rivoluzione.

Dal 2006 Rita è parte del Libero Gruppo di Studio d'Arti Sceniche coordinato da Claudio. In che maniera vi collaborate?

Claudio Morganti: Il lavoro del Libero Gruppo prevedeva (uso il passato per forza di cose) la definizione di un tema intorno al quale discutere. Ciascuno era libero di portare contributi relativi al tema (scritti, foto, video) con il semplice scopo di dibattere e confrontarci. Non c'erano obblighi di nessun tipo. Soltanto il piacere di condividere un tempo con persone tra loro affini. Certo, io e Rita aveva-

mo la possibilità di confrontarci prima degli incontri, ma lo facevamo sempre in maniera non approfondita, per conservare liberi pensieri e per arrivare agli incontri non troppo preparati, in modo tale da favorire "nascite" insieme al gruppo, nel tempo dedicato all'incontro, in sede di discussione ma anche a tavola. Rita ha contribuito alla nascita del Libero Gruppo di Studio di Arti Sceniche (Igsas).

Tra i suoi Maestri, Rita cita Claudio Morganti, E.B. Vachtangov e Maria Lai. Cosa li accomuna?

Rita Frongia: Vachtangov e Morganti condividono lo stesso orrore per la ripetizione, entrambi si soffermano sui concetti di improvvisazione e di ritmo che considerano fondamentali per la scena. Nei suoi appunti Vachtangov dice che alla base del mestiere dell'attore c'è il sentimento del ritmo. Per Morganti avvertire il ritmo di un personaggio significa comprenderlo, così di una scena, di un'opera. Maria Lai, mio spirito guida, dice che «un fiore è bello perché è disegnato da un ritmo».

A fine 2020 avete scritto insieme l'opera radiofonica *La maledizione. Piccolo viaggio senza ritorno, guardando da lontano il Rigolletto di Giuseppe Verdi*, produzione del Gruppo di Lavoro Artistico del Teatro Metastasio. L'assenza del corpo in scena, nella ricezione dello spettatore, come ha modificato il vostro progetto drammaturgico?

Claudio Morganti: In realtà non c'è una mancanza del corpo, il corpo è solo nascosto per via del fatto che non c'è palcoscenico. Noi siamo la nostra voce. La voce porta ciò che noi siamo, fuori da noi. E l'udito è il senso più prossimo alla dimensione dello spirito. La radio annichisce la dittatura della vista e rende quel percorso fatto di suoni e parole come un flusso d'evocazione pura. Noi possiamo occuparci della zona artigianale, della sua composizione, sonora e visiva, appunto, ma il resto è nell'etere. Come la radio. Si ragiona dunque sul percorso testuale ponendo attenzione all'aspetto divulgativo e inclusivo delle trasmissioni.

Nella sua biografia Rita cita un pensiero non suo: «Il padre del drammaturgo è il danzatore».

Rita Frongia: L'arte del teatro è sulla scena, non nel testo scritto. Il testo è un'opera letteraria e può contenere più o meno drammaturgia. Una drammaturgia è tale anche senza parole, un testo no. Una drammaturgia può essere raccontata per azioni, direzioni, movimenti, temperature, ritmi e ha necessità del gesto. Non il poeta, ma il danzatore è il padre del drammaturgo, a questo pensiero (di Gordon Craig) che mi accompagna perché ancora non lo comprendo fino in fondo, ultimamente vi accostò Nijinsky quando dice: «lo sono un filosofo che non pensa».

Dopo quasi vent'anni di collaborazione cosa ancora vi sorprende, artisticamente, dell'altra persona?

Rita Frongia: È sempre motivo di stupore ascoltare la sua voce in scena, i suoi timbri impastati della materia dei sogni. Una cosa di cui ancora non mi capacito è la sua rapidità nel risolvere i cosiddetti passaggi fra le scene, riesce a capovolgere un clima, a cambiare la densità dell'aria accostando pochi e semplici elementi. Mi sorprende ogni giorno di più la lucidità della sua lingua nel raccontare la vita sulla scena, talvolta lo fa con la sintesi del poeta. E poi mi fa ridere (il riso è sorpresa) quando canta *Bésame mucho*, ma questa è solo una splendida idiozia del privato.

Claudio Morganti: In tutta sincerità ciò che continua a sorprendermi è la sua capacità di vedere cose che io non riesco a vedere. E mi riferisco soprattutto al sottile e arduo lavoro di individuazione e mantenimento degli attimi di relazione viva tra gli attori. Poiché c'è una differenza sottilmente abissale tra simulare una relazione e attraversarla nell'attimo in cui nasce e vive. Fuori dal palcoscenico la verità di una relazione è consentita dalla vita stessa, in scena può accadere solo grazie a una cosa che chiamiamo "gioco". Ci vuole orecchio per rilevare stonature. Rita è infallibile. ★

Controcanto Collettivo, insieme alla ricerca della bellezza nascosta

Fuori dal coro, uniti in un progetto comune di esplorazione delle miserie e delle grandezze degli esseri umani: questo il legame artistico e umano che unisce i membri della giovane compagnia, nata da un laboratorio per adolescenti e cresciuta nel tempo.

di Matteo Brighenti



Una voce si muove dentro e, in un certo modo, contro la melodia dominante del teatro italiano e contro il potere in generale, nelle sue forme patenti e latenti. È quella di Controcanto Collettivo, nato nel 2010 per volontà e urgenza di una regista, Clara Sancricca, e di un gruppo di giovani attori. «Ci chiamiamo "Controcanto" perché è una parola che coniuga l'aspetto politico con quello poetico – spiega Sancricca – "Collettivo" perché il nostro canto è intonato a più voci. Ma l'accento del nostro essere contro non è sul destituire o sul distruggere, ma sul riscoprire e sul rifondare». Prima di essere una compagnia sono stati un'insegnante di teatro e i suoi allievi. Si trattava di un laboratorio teatrale pomeridiano per adolescenti, cominciato nel 2005, al quale si sono iscritti, chi prima chi dopo, tutti gli attuali componenti che animano con lei il collettivo: Federico Cianciaruso, Riccardo Finocchio, Martina Giova-

netti, Andrea Mammarella, Emanuele Pilone-ro. Nei cinque anni di studio insieme hanno sviluppato una grammatica comune: si sono formati come attori e come regista. «Così, forti di un grande affetto e di una ancora più grande sintonia, abbiamo voluto fare del nostro laboratorio un collettivo, per creare una bolla dentro la quale potesse valere, artisticamente e umanamente, solo quello che per noi valeva davvero, più al riparo possibile da equivoci e compromessi, poetici o politici che fossero».

Accordare le proprie voci

Per quanto possa essere datata, la parola "collettivo" ha per Controcanto un senso che implica una rigorosa pratica quotidiana. Tutte le scelte che riguardano il gruppo vengono prese insieme: non a maggioranza, ma all'unanimità. L'aspetto economico è paritario e condiviso, quello di organizzazione e promozione è affidato a Gianni Parrella

«la cui presenza e bravura – precisa Clara Sancricca – tutela la nostra possibilità di concentrarci su quello che vogliamo e sappiamo fare meglio». Amano poco il concetto di rappresentanza, preferiscono muoversi sempre all'unisono: questo, a fronte di una qualche lentezza e antieconomicità, permette loro di restare un collettivo tanto negli intenti quanto negli esiti.

Artisticamente il discorso è solo in parte diverso. Gli spettacoli nascono (almeno così è stato finora) a partire da una suggestione della regista: un nodo, un paradosso, un grumo pulsante di senso su cui portare una lente d'ingrandimento. «A seguito della proposta del tema si apre la prima e fondamentale fase di lavoro che chiamiamo "accordatura": una fase di condivisione di pensieri e di materiali, in cui, più o meno faticosamente, armonizziamo le visioni personali in una visione comune». Una volta accordati, passano a manipolare quel nucleo di pensiero per-

ché si manifesti la chiara forma scenica che quella specifica materia richiede. Poi, inizia la fase collettiva della creazione delle “figure” e in seguito della drammaturgia. «È un lungo, straordinario incanto, una sorta di laboratorio alchemico in cui nascono creature che non esistevano prima, che entrano, senza alcuna retorica, nelle nostre vite, e che soprattutto abitano la vicenda e in un alcuni casi la direzionano».

Il testo e l'azione nascono da una stratificazione di improvvisazioni successive, senza mai passare dalla pagina scritta: restano affidati solo alla memoria dell'impulso vitale che ha reso necessarie quelle parole e quei gesti, perché interpretativamente non se ne perda la spinta. «Per quanto esistano nella creazione ruoli distinti e la regia non sia condivisa – ragiona Sancricca – ci sentiamo un collettivo, perché collettiva è la drammaturgia dei nostri lavori, collettivo lo sguardo e soprattutto perché la composizione e la formazione del nostro gruppo non è occasionale, ma costante. Il nostro essere teatranti si manifesta prima di tutto in Controcanto».

Il ritmo lento della creazione

NO-Una giostra sui limiti dei limiti imposti è il loro primo spettacolo. Gli attori, con una corda ciascuno, scandagliano il divieto e il suo abuso a tutti i livelli del nostro quotidiano. È del 2013, ma parla anche di oggi, del tempo scandito dai Dpcm. «Osservare il reale con accanimento e curiosità, mantenere alta la soglia dell'attenzione, stare nel disagio e provare a decodificarlo, rinvenire i paradossi, gli incastri, gli intoppi del nostro scricchiolante vivere civile, ci sembra essere un nostro compito di cittadini, ma soprattutto di artisti. Solo in virtù di questo accanimento ci può capitare, a volte, di veder succedere qualcosa prima che sia del tutto manifesto».

Dalle corde di NO... si passa alle sedie di **Sempre domenica** (2016) su cui gli interpreti sono bloccati, ma non fermi. È un'indagine sul tempo, sull'energia e sui sogni che il lavoro quotidianamente mangia, consuma, sottrae, finché non arriva la domenica. *Il sa-*

bato del villaggio di Giacomo Leopardi per Controcanto Collettivo è *T'immagini* di Vasco Rossi. «È la testimonianza del grande paradosso per cui siamo disposti a concedere ai nostri bisogni, alla nostra felicità, non più che la settima parte del nostro tempo. Volevamo parlare di questo controsenso, che nella percezione comune rende il lavoro qualcosa di opprimente, ma inevitabile e quasi conaturato all'essere umano».

L'ultima produzione, **Settanta volte sette** (2019), affronta la vita di due famiglie i cui destini si incrociano in una sera, tra il rimorso che consuma, la rabbia che divora, il dolore che immobilizza e i giorni che sembrano scorrere invano. Su tutto campeggia il tema del perdono. «L'accento dello spettacolo non è tanto sul chi perdonare, ma sul concepire l'avvicinamento all'altro come una possibilità e un'occasione, in un momento in cui ci sembra imperare una mitologia di segno diverso, che celebra il rancore e la vendetta come segni di forza d'animo e che svilisce i tentativi di empatia come segno di debolezza».

Le corde di NO..., le sedie di *Sempre domenica*, i tavoli artigianali di *Settanta volte sette*: la scena per Controcanto è un segno drammaturgico, una coprotagonista a tutti gli effetti. «Il desiderio di lavorare rispettivamente al tema del divieto e del lavoro è venuto prima, ma la forma scenica di quel bisogno – dichiara Clara Sancricca – è maturata insieme agli oggetti che l'avrebbero incarnata. Per *Settanta volte sette* a nascere per prima è stata la storia. Quindi la scenografia, che pure è stata fortemente voluta, realizzata con le nostre mani e per noi tutti altamente simbolica, è venuta dopo, ad accompagnare e a sostenere, ma non a sostanziare il nostro stare sul palco».

Tre spettacoli in dieci anni, quattro riconoscimenti vinti: Premio della Critica al Roma Fringe Festival 2014 per NO..., Premio Inbox 2017 per *Sempre domenica*, Premio ai Teatri del Sacro 2019 per *Settanta volte sette*, Premio della Critica nel novembre dello stesso anno assegnato alla compagnia dall'Associazione Nazionale Critici di Teatro. La quali-

tà necessita di attenzione, cura e soprattutto tempo. «Credo che ogni cosa vivente, compresa una compagnia teatrale, abbia, scelga un proprio ritmo. Il nostro è irregolare, a volte rarefatto, a volte più denso, ma è in ogni caso un ritmo lento. Negli ultimi tempi la forza della necessità che muove i nostri passi sta indubbiamente conoscendo un affondo, ma non per questo un'accelerazione». Il prossimo lavoro, infatti, in cantiere dall'inizio del 2019, vedrà la luce non prima dell'autunno 2021, complice la sovrapposizione della loro dilatazione temporale con quella imposta dalle misure anti Covid-19. Si intitola **Porco cane** ed è un'analisi della contraddizione in cui vive il rapporto tra uomo e animale.

In definitiva, il mondo che Controcanto Collettivo narra è quello in cui la miseria e la grandezza d'animo sono opzioni compresenti ed entrambe percorribili. «Vogliamo raccontare di quando le persone sono luminose pur nella finitezza, nella mediocrità e nell'inadeguatezza dei loro strumenti – conclude Sancricca – ci piacerebbe contribuire a rimettere a fuoco la tanta bellezza nascosta e inconsapevole che resta fuori dall'inquadratura e dalla narrazione predilette dal nostro tempo». ★

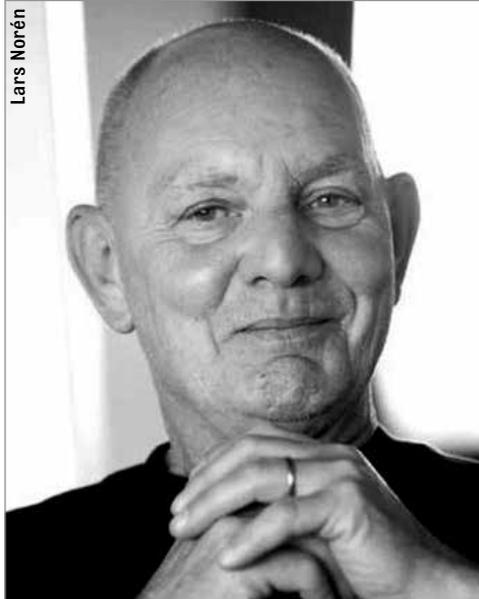
In apertura, una scena di *Sempre domenica*; in questa pagina, i componenti di Controcanto Collettivo.



Finale di partita, gli ultimi applausi della stagione

Nel volgere dell'inverno in primavera, ancora a sipari chiusi dalla pandemia, ci lasciano Lars Norén, drammaturgo della crisi portato via dal Covid, il regista Marco Sciaccaluga, l'attore Christopher Plummer e Jürgen Müller, cofondatore della Fura dels Baus.

di Nicola Arrigoni, Laura Santini, Ilaria Angelone e Chiara Viviani



Lars Norén

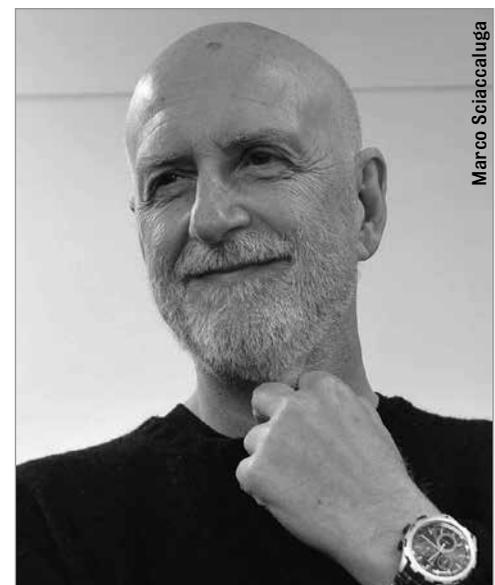
Dettagli non è solo il titolo di una pièce di **Lars Norén**, messa in scena da Carmelo Rifici nel 2010, ma è un termine che ben definisce la drammaturgia dello scrittore svedese, morto lo scorso 26 gennaio a Stoccolma, vittima del Covid-19. Dettagli rubati alla quotidianità sono quelli che Norén annota in 1.500 pagine di diario, un esercizio di scrittura iniziato nel 1999 in cui appunta ciò che fa e le persone che incontra, brevi note che fissano sulla carta la vita. Considerato erede di Strindberg e Bergman, nato nel maggio 1944, poeta e romanziere, ancor prima di prestare la sua scrittura alla scena, Norén esercita il suo sguardo e la sua penna nell'analisi delle dinamiche e dei conflitti familiari per poi ampliare la sua attenzione alla società, alla politica, alla comunità svedese, con un occhio particolare agli ultimi, alla marginalità sociale. Lars Norén affida il suo agire drammaturgico a una lingua secca e senza fronzoli, a dettagli che dall'apparente registrazione del quotidiano sono destinati a farsi elementi astratti, se non simbolici.

Ciò è quello che accade ne *Il freddo* che racconta del disagio giovanile, delle sirene della destra xenofoba, dell'incapacità di relazione. Nella costruzione drammaturgica

della pièce messa in scena da Marco Plini per Ert nel 2011, c'è il desiderio di documentare il "freddo" di quelle anime, il disorientamento di quei tre ragazzi, profondamente nazionalisti, impegnati a sorsi di birra a difendere l'identità svedese, peccato che uno di questi tre sia musulmano. In *Dettagli*, le relazioni di due coppie si intrecciano con continue partenze senza arrivi. La vicenda fa deflagrare le storie intime degli intrecci amorosi di Erik, un editore, della moglie Ann, di Stefan, giovane autore di teatro e di Emma, una donna che aspira a diventare una scrittrice. Da qui il drammaturgo parte per allargare il suo sguardo sulla contemporaneità. *Dettagli* contiene di tutto, contiene il mondo: c'è la passione per la letteratura e per il teatro, c'è il sesso e c'è la paura, molto anni Novanta, per l'Aids, c'è una strana ossessione legata alla Shoah, c'è il cinema.

Il quartetto relazionale di *Dettagli* è una cifra stilistica e tematica che Franco Quadri ha reso esplicita nella raccolta di tre testi dell'autore svedese: *La notte è madre del giorno*, *Nostre ombre quotidiane* e *Autunno e inverno*, pubblicati da Ubulibri nel 1995. Quadri riesce così a stigmatizzare una delle caratteristiche portanti delle dinamiche relazionali dei lavori teatrali di Norén. I tre testi sono tre capisaldi della drammaturgia dell'autore, sono tre ritratti di famiglie in interni, con i membri canonici – padre, madre, una coppia di figli – sorpresi nell'attimo dell'esplosione dei conflitti latenti lungo l'arco di un'intera esistenza. Sullo sfondo la lezione di O'Neill, di Strindberg e di Ibsen. Che si tratti del contesto familiare o di ambiti di marginalità sociale, Lars Norén va in cerca del non detto, del sommerso dell'inquietudine umana inespresa che emerge per impercettibili dettagli colti dalla sensibilità analitica del drammaturgo e raccontati con cruda spietatezza. Il suo sguardo feroce e ustorio oggi sembra più che mai attuale, impietoso e rivelatore delle nostre fragilità quotidiane, che si innervano su modelli archetipici che dal dramma borghese discendono fino alla tragedia greca. *Nicola Arrigoni*

Ricordando la goliardia, dei primi anni scapestrati, in cui si erano costituiti come "Beliner Ensemble", Tullio Solenghi ha salutato **Marco Sciaccaluga** come fratellino. Il regista genovese, per oltre quarant'anni residente al Teatro Stabile di Genova e a lungo co-direttore al fianco di Carlo Repetti (scomparso lo scorso dicembre), si è spento anzi tempo a sessantasette anni, il 10 marzo 2021. Attestati di stima, amicizia, fratellanza si sono susseguiti sui social, sono stati rilanciati dai comunicati stampa di teatri e istituzioni culturali, ribattuti dai quotidiani, e molti sono emersi dal palco del Teatro della Corte. Un'ampia comunità teatrale e culturale, non solo ligure, si è improvvisamente raccolta: allievi, interpreti, colleghe/i e collaboratori/trici, vecchi amici di scuola. Si sono intersecate voci, lettere, aneddoti, parole da Dante, Shakespeare, Dickens, Cechov. Aldo Ottobri, attore, ha letto le righe del collega Federico Vanni che dei «trentatré anni di amicizia» con Sciaccaluga, una collaborazione e coabitazione all'interno della famiglia artistica dello Stabile, ha ricordato le pause durante le prove: «Ti assentavi con la mente, in un silenzio che metteva soggezione, poteva durare anche molto a lungo e creava tensione. Questa è una di quelle pause lunghissime, senza sigaretta. Dammi tempo.



Marco Sciaccaluga



Christopher Plummer

Arriveremo a sciogliere l'enigma anche questa volta». Scartando rispetto a un'inevitabile cupezza, Davide Livermore, attuale direttore del Teatro Nazionale di Genova, ha osservato: «Non si spegne una luce se ne accendono molte. Non c'è un vuoto ma il pieno di anni di lavoro». Ognuno ripescava il proprio "Sciaccà". Valerio Binasco si rivede suo allievo alla scuola di recitazione. Dai social, Laura Mari-

noni lo definisce "il gentleman" per serietà, ironia, cultura e classe; per Vittorio Franceschi è «uno degli ultimi, rarissimi, grandi artigiani del nostro teatro». Dal palco della Corte, si torna alla fratellanza, con Gianluca Nicolini che esegue al flauto un pezzo appositamente scritto dal fratello Andrea: sebbene cugini e stretti collaboratori musicali, entrambi hanno sempre guardato a Marco come a un fratello maggiore, e lo hanno affiancato nella lunga carriera, partita con *Equus* di Peter Shaffer (1975) fino all'ultima nel 2019, *Rosencrantz e Guildenstern sono morti* di Tom Stoppard. Emerge dalle varie fonti l'affetto tipico dei legami familiari profondi rivolto a un regista che, come ricorda il figlio Carlo (attore e regista), si preoccupava soprattutto di aver saputo essere un "brav'uomo". «Sì, babbo, lo sei stato». *Laura Santini*

Aveva accettato con riluttanza il ruolo di von Trapp nel musical *Tutti insieme appassionatamente* (1965), intuendo che il ruolo lo avrebbe seguito come un'ombra per tutta la

vita. Classe 1929, oltre sessant'anni in scena, **Christopher Plummer** fa il suo esordio in teatro in Canada, suo Paese di origine, distinguendosi come attore shakespeariano. Con Elia Kazan, nel ruolo di *Cyrano*, vince il primo Tony Award nel 1974, cui seguiranno tre Emmy, un altro Tony, un Golden Globe, uno Screen Actors Guild Award e un Bafta. Nel 2012 riceve l'Oscar per *Beginners* (regia di Mike Mills) e una candidatura ai Golden Globe nel 2017 per il film *Tutti i soldi del mondo* di Ridley Scott, all'età record di ottantotto anni. *Ilaria Angelone*

Lo scorso febbraio è morto il regista, attore e drammaturgo tedesco **Jürgen Müller**. Tra i fondatori del gruppo catalano La Fura dels Baus, Müller aveva perfezionato un linguaggio scenico multidisciplinare, visionario, basato sulla predominanza del corpo e la fascinazione per la tecnica, come in *Azioni* (1983), *Suz-O-Suz* (1986), *Tier Mon* (1988), *F@ust Version 3.0* (1998), *Ombra* (1998), *XXX* (2003) e *Naumon* (2004). *Chiara Viviani*





UNIONE EUROPEA
Fondi Strutturali e di Investimento Europei

POLITIC POETIC



Per un nuovo patto tra teatro, adolescenti e città



Speakers' Corners
maggio 2021
500 adolescenti,
500 progetti,
500 monologhi

Il Parlamento incontra la città
maggio 2021
Cinque lettere pubbliche alle istituzioni

Il Labirinto
giugno 2021
Uno spettacolo teatrale in realtà virtuale

Scopri di più su politicopoetico.it

Politico Poetico è un progetto del Teatro dell'Argine

partner Fondazione per l'Innovazione Urbana, Fondazione Unipolis, Impronta Etica con il contributo di Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna, Fondazione Unipolis, Legacoop Bologna, MiBACT Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo, Regione Emilia-Romagna





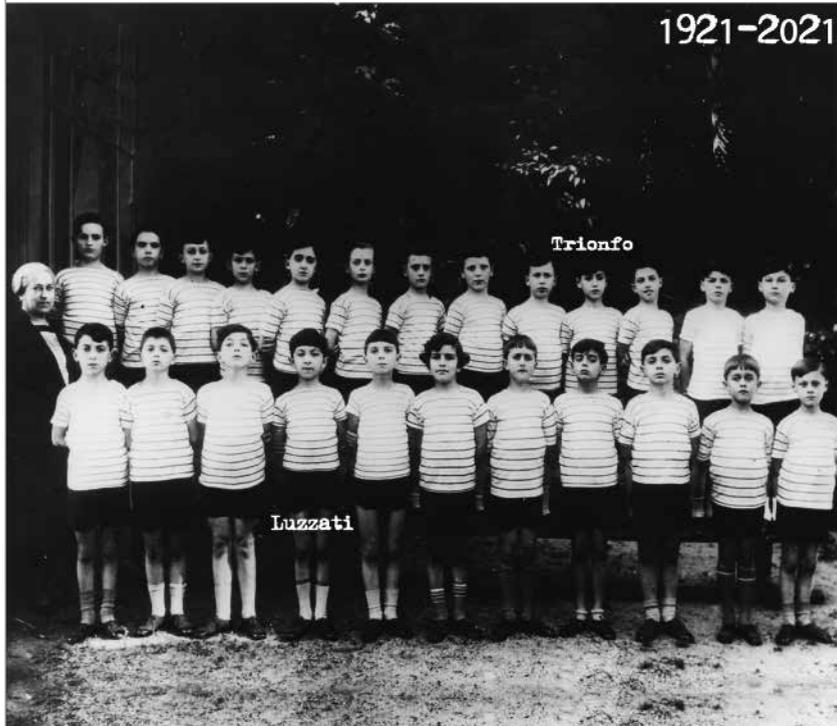




Il teatro per giocare insieme

Centenario Emanuele Luzzati-Aldo Trionfo

1921-2021



www.teatrodellatosse.it - 0102470793 - promozione@teatrodellatosse.it

Peter Brook, custodire il suono del silenzio

Peter Brook

Il dettaglio è il segreto. Due scritti sull'artigianato teatrale di Peter Brook

introduzione di Guido Di Palma, Roma, Dino Audino editore, 2020, pagg. 102, euro 13



Era il 1964 quando Simon & Garfunkel cantavano *The sound of silence*. Peter Brook, nato il primo giorno di primavera del 1925, quell'anno metteva in scena all'Aldwych il *Marat-Sade* di Peter Weiss, autore di origine ungherese nato a Postdam e scomparso

nel 1982, da tempo scomparso anche dalle scene. Ve lo ricordate il *Marat-Sade*? E *L'istruttoria*? Brook, vivo e vegeto e attivo, porta sulle spalle quasi tutto il secolo cosiddetto breve, nel suo caso meglio definibile come lunghetto. Chi ama il teatro, lo ama da un pezzo. Lui, invece, non ama il teatro. Ma procediamo con un certo ordine. Cominciando dalla fine, dall'ultima riga: «La cosa più preziosa è custodire il silenzio». Così parlò Peter Brook, regista teatrale. Da lì, *à rebours*, di capitolo in capitolo, da «Il suono del silenzio» alla pagina dedicata a Irma la Dolce, il successo *boulevardier*, da cui fu tratto un film proverbiale, dopo che, grazie al Nostro, si era imposto anche a Londra e a New York, protagonista Elisabeth Seal, dall'elogio di Broadway e della sua vitalità ai tempi del Magic Trio, Miller, Williams, Albee, al primo comandamento (e secondo emendamento) di regia, «un dramma di Shakespeare è una lunga frase», si visita il *modus operandi* brookiano. Prima d'impattare, a pagina 9 della preziosa, puntuale introduzione all'edizione italiana di Guido Di Palma, con l'inquietante confessione di Peter Brook: «Io non amo il teatro, io amo un'altra cosa che è una certa forma di esperienza che si può avere insieme in un luogo chiamato teatro». Questa esperienza da custodire con cura è il silenzio? Di chi, su che? Lo si domandi a Prospero. Si leva la Tempesta. Si leva dall'involontario tappeto zen disteso al Teatro Studio per il debutto milanese del memorabile, cruciale allestimento brookiano, con Bakary Sangarè, che, *oh tempora, oh mores*, Franco (Quadri) su *Repubblica* definisce «negro» e con il tedesco David Bennent, «veramente straordinario» (ancora Quadri): è il 1991 e ci sono anch'io. E posso testimoniare che la sabbia del Circo Brook si fa «stoffa dei sogni» venticinque anni dopo nel film, magnifico esempio di teatro da cinema, del mio coetaneo cagliaritano Gianfranco Cabiddu, liberamente tratto dalla versione eduardiana del magico copione del Bardo. Lodati un misurato Rubini, un perfetto e assai compianto Fantastichini e l'accattivante Miranda secondo la (ora) venticinquenne Alba Gaia Kraghede Bellugi, figlia d'arte e nipote del musicista fiorentino Piero, il consiglio è di guardarvelo su RaiPlay per misurarvi con il dettaglio segreto di que-

sti scritti di Brook. *Key words*: esperienza e luogo. *Fabrizio Sebastian Caleffi*

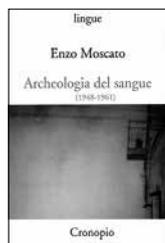
Enzo Moscato, alla ricerca dello stile

Enzo Moscato

Archeologia del sangue

Napoli, Cronopio Editore, 2020, pagg. 186, euro 16

Chi conosce il teatro di Enzo Moscato sa bene che gran parte della sua materia trae origine dal luogo natio dell'autore-attore partenopeo: i Quartieri Spagnoli. Da qui parte *Archeologia del sangue*, primo volume di una trilogia edita da Cronopio in cui Moscato scrittore ritorna - non è la prima volta - sulla primissima parte della sua vita. Il libro è strutturato in due macro-sezioni di racconti: «i vicoli» e «il tempo». La prima è una sorta di fluire libero di ricordi, immagini, sensazioni - anche sgradevoli, che rispondono a una resa estremamente veritiera da parte dell'autore - legate ai primi dieci anni di vita di Moscato. Nella seconda sezione è (già) come se lo scrittore/filosofo/storico/attore si guardasse da fuori - e da lontano - producendo una serie di considerazioni sulla sua crescita e sul modo di osservare quel mondo archetipico narrato. Il risultato è una miscela sapiente e gustosissima tra madeleine proustiane, *L'archeologia del sapere* di Foucault con uno stile irresistibilmente «moscatiano», scritto in un mix di italiano con inserti di inglese, spagnolo e meravigliosa lingua napoletana. La «Romana», ex donna di vita dei casini di Toledo, «Maria c'a barba» che Moscato e i suoi piccoli amici scugnizzi angustiarono per la sua apparenza in limite di genere, Maria «a chiattona», Teresa «a lavannara», Rita la mandolinista ci raccontano di personaggi e luoghi rintracciabili poi nei *topoi* e nelle figure ricorrenti del suo universo drammaturgico. Il libro produce una vitalissima, doppia, polifonia: c'è l'autore protagonista che si mostra in tutte le personalità che lo abitano che a sua volta, in scrittura, dà voce, corpo, spessore a una pluralità di personaggi che (ri) prendono vita. Più che una biografia singolare è una biografia multipla di un quartiere. Mentre si legge, sembra di stare a teatro. *Francesca Saturnino*



La nave on the road di Gommalacca Teatro

Renzo Francabandera, Elena Lamberti, Carlotta Vitale (a cura di)

Aware. La nave degli incanti

Roma, Editoria & Spettacolo, Collana Visioni, 2020, pagg. 270, euro 18

Strada Statale Basentana. Quattrocento chilometri di curve e di colpi e di angoli misteriosi. A correre veloci verso il mare (Ionio). Oppure certo, dall'altra parte, in direzione Potenza. Dove da quasi una decina d'anni ha la propria residenza artistica Gommalacca Teatro: l'U-Platz nel cuore del quartiere Cocuzzo, nome dai rimandi berlinesi per uno di quei luoghi sconosciuti, in cui vale la pena inciampare. E poi si sa, Berlino è un po' triste e molto grande, come si scopre in viaggio con Bonetti... Quindi ben venga il capoluogo lucano. Specie per un progetto come *Aware-La nave degli incanti*, co-prodotto con Fondazione Matera-Basilicata 2019. Una sfida. Dalle ampie ramificazioni metaforiche. Che si è lasciata ispirare da uno dei simboli del degrado cittadino (una bizzarra costruzione in cemento dell'archistar Enric Miralles) per costruire invece un'opera d'arte itinerante, a forma di nave, di tappa in tappa lungo la Basentana fino a raggiungere Matera. E poi fermarsi. Per capire un attimo cos'è successo. Quello che cerca di fare anche questo volume curato da Francabandera, Lamberti e Vitale, direttrice artistica di Gommalacca e ideatrice de *La nave degli incanti* insieme al regista Mimmo Conte. Sottotitolo: *Progettare e realizzare idee e sogni d'arte collettiva oggi*. Duecentosettanta pagine per raccontare di questo carrozzone di ventisette metri per sedici tonnellate, capace di coinvolgere innumerevoli artisti e semplici cittadini, allo sbaraglio *on the road*, rincorrendo l'identità contemporanea della Basilicata. O qualcosa del genere. Splendide le foto, ampia la raccolta testuale. A intrecciare saggi, testimonianze dirette, contributi critici. Un diario di bordo, su oceani di asfalto: l'idea, la preparazione, la scrittura e il peregrinare, la perfezione teorica che fa i conti con gli inciampi e le sbucciature. Ed è in questo profondo senso di realtà che si nasconde il fascino della pubblicazione. Insieme alla visione prismatica di chi osserva il valore e la necessità del progettare cultura. Non a caso si conclude in postfazione con un pensiero di Lucio Argano. Che si interroga sull'onda lunga (lunghissima) delle nostre idee. I cui effetti vanno molto al di là della loro effettiva dimensione costitutiva. Speriamo. *Diego Vincenti*



Totò, lo straordinario attore marionetta

Goffredo Fofi

Il Teatro di Totò 1932-46

Imola (Bo), Cue Press, 2020, pagg. 270, euro 34,99

Un volto irregolare, una mimica facciale e una disarticolazione corporea fuori del comune, «un marionettismo capace di tutte le bizzarrie» hanno reso Totò icona immortale del cinema italiano. Ma il Principe della Risata mosse i primi passi da attore recitando a Napoli nelle farse a soggetto della tradizione comica tar-

do ottocentesca, tramandata dalle famiglie d'arte e basata quasi completamente sull'improvvisazione, una pratica teatrale che affini ininterrottamente anche quando si misurò con le nuove forme dello spettacolo. La bella antologia *Il teatro di Totò. 1932-46*, curata da Goffredo Fofi e pubblicata alla fine del 2020 da Cue Press, raccoglie esilaranti sketch scritti da Totò e da lui interpretati nei varietà e nelle riviste: una preziosa raccolta di testi inediti che, sebbene poco più che canovacci, chiaramente funzionali all'inventiva e alla dilatazione mimica e verbale dell'attore, documentano, almeno in parte, il momento più autentico della sua comicità, successivamente arginata e normalizzata dal cinema. Un'arte scenica purtroppo verificabile solo nelle testimonianze di chi ha avuto la fortuna di vederlo recitare in teatro. Anche i temi presenti in questi testi, come la mancanza di danaro e la fame (*La scampagnata*), i travestimenti e gli scambi di persona (*Totò divo del cinema*), la lotta dell'uomo qualunque contro l'autorità (*L'onorevole in vagone letto*), per fare solamente alcuni esempi, se da un lato indicano il progressivo passaggio ad argomenti sempre più vicini alla cronaca, accompagnata da intenti di satira politica e sociale, dall'altro evi-



La stagione concertistica di Carmelo Bene

Leonardo Mancini

Carmelo Bene: fonti della poetica

Milano-Udine, Mimesis, 2020, pagg. 378, euro 26

La stagione "concertistica" di Carmelo Bene, quella incentrata su un genere tanto apparentemente elitario quanto suggestivo, il melologo. È un ambito della carriera artistica del salentino finora non sufficientemente indagato quello cui è dedicato il corposo studio compiuto da Leonardo Mancini, che si è immerso nella ricerca e nell'analisi delle molteplici e, a volte inattese, fonti della sua arte. Approfondito e dettagliatissimo, il lavoro ricostruisce il graduale percorso di avvicinamento compiuto da Carmelo Bene a una concezione e a una modalità di teatro che, disinteressata a significati e simbolismi, si concentri sulla *phoné*, su una concezione di "declamazione" infine svestita da implicazioni di barocca retorica e restituita al suo valore di consapevole esaltazione del carattere sonoro-musicale della parola. Una cura del significante, un accento posto sulle molteplici potenzialità della voce che conduce Bene a quella particolarissima miscela di parola - ma non canto - e musica che è il melologo,

fino al caso esemplare della rielaborazione e della messinscena del *Manfred* di Byron-Schuman cui Mancini dedica l'ampia sezione finale del suo volume, scientificamente inappuntabile e nondimeno percorso da sincera passione. Rigore ed entusiasmo che, se da una parte garantiscono la profondità e l'eshaustività dello scavo di ricerca, dall'altra consentono all'autore di scansare il rischio agiografico che sovente accompagna gli scritti su un Carmelo Bene frettolosamente beatificato e, al contrario, di restituire della sua opera un quadro minuziosamente reale. *Laura Bevione*



Memorie dalle megalopoli, come tessuto performativo

Simona Maria Frigerio e Instabili Vaganti
The Global City

Imola (Bo), Cue Press, 2021, pagg. 140, euro 24,99

Avete mai provato, almeno una volta, la sensazione di immergervi fra le strade, nel sottosuolo di una città? Di una grande città, una di quelle con un numero di abitanti a sette o otto cifre, quelle città chiamate megalopoli nelle quali - secondo le proiezioni delle Nazioni Unite - entro il 2030 vivrà quasi il 9% della popolazione mondiale. Sono ambivalenti, le megalopoli: moltiplicatori di esperienze, acceleratori della memoria, ma anche luoghi di confusione, dove è facile disperdere il proprio sé, perdendosi. Instabili Vaganti, compagnia emiliana formata da Nicola Pianzola e Anna Dora Dorno, ha fatto dell'esperienza del viaggio una cifra del proprio percorso artistico. Viaggio attraverso il mondo, dalla Corea all'India, dal Nord Europa al Messico, al Cile, all'Italia, raccogliendo esperienze, conservate nei racconti prodotti dal lavoro della compagnia insieme ad artisti e performer incontrati nei luoghi visitati. La forma è sostanza. Il metodo di ricerca fornisce il colore, il sapore, i suoni al lavoro stesso. *Global city* racconta un frammento del percorso di Instabili Vaganti durato circa sette anni, dalla formulazione del progetto *Megalopolis* (2012) alla sua evoluzione in *Global City*, spettacolo andato in scena al Nazionale di Genova a ottobre 2019. Compreso tra queste due date il viaggio e le sue tappe. Città del Messico, Montevideo e Malmö, Tampico e Calcutta, Shangai e Tehran, Seoul e Katmandu, ma anche i ritorni a casa a Napoli, Bologna, Cascina, in Basilicata, accumulando esperienze grazie al lavoro condiviso, per raccontare lo smarrimento e le opportunità, le contraddizioni e i luoghi comuni, lo sporco e il sommerso, le luci e i rumori che costituiscono l'aspetto quotidiano delle megalopoli, anche in contra-



sto stridente con la dimensione piccola e lenta dei paesi. Luoghi di dis-umanizzazione, distopici, contro eutopie, luoghi buoni dove un equilibrio è possibile. Nel volume confluiscono i molti materiali, riflessioni e note di regia, foto e diari di questo viaggio, coagulati alla fine nel testo-partitura dello spettacolo andato in scena a Genova, una drammaturgia mobile e stratificata come le mappe urbane. *Ilaria Angelone*

Dalla Russia con amore, i Maestri del Novecento

Vsevolod Emil'evic Mejerchol'd
L'OTTOBRE TEATRALE (1918-1939)

a cura di Fausto Malcovati, Imola (Bo), Cue Press, 2020, pagg. 505, euro 49,99

Vasilij Osipovic Toporkov
STANISLAVSKIJ ALLE PROVE

a cura di Fausto Malcovati, Imola (Bo), Cue Press, 2020, pagg. 148, euro 24,99

Grazie alla curatela di Fausto Malcovati, professore di Lingua e letteratura russa presso l'Università di Milano, Cue Press pubblica una preziosa collezione di autori russi da annoverare tra i maestri assoluti della prassi e della cultura teatrale. Altre due pubblicazioni si aggiungono qui alla copiosa raccolta, dedicati a Vsevolod Emilevic Mejerchol'd e a Stanislavskij.

Il primo, *L'ottobre teatrale (1818-1939)*, è un volume pregevole, che raccoglie il contributo alla storia del teatro del Novecento, di uno dei maggiori teorici e rivoluzionari, Mejerchol'd, prima e dopo la sua adesione alle istanze della Rivoluzione d'Ottobre del 1917. Gli scritti teorici, suddivisi per sezioni tematiche (interventi politici, scritti sull'arte dell'attore, sulla formazione e sul ruolo del regista, scritti sulla struttura del teatro post-rivoluzionario) si affiancano ai materiali sugli spettacoli più noti da lui messi in scena. Si tratta di scritti per lo più inediti, in Italia, che, attraverso lo sguardo di Mejerchol'd generano un'emozionante cronaca in presa diretta su una rivoluzione non solo teatrale.

Il secondo libro, *Stanislavskij alle prove*, è il diario di scena dell'attore Vasilij Toporkov che, dal 1927, lavorò al Teatro d'Arte sotto la direzione del Maestro, prendendo parte a spettacoli quali *I dissipatori* di Kataev, *Le anime morte* di Gogol', *Tartufo* di Molière. La descrizione del lavoro fatto dal regista sui testi, il resoconto delle sue parole filtrate dallo sguardo dell'attore, compongono un racconto avvincente del modo con cui Stanislavskij lavorava, da cui emerge il significato profondo dei concetti alla base del famoso "sistema". *Ilaria Angelone*



Massimo Munaro
LA TETRALOGIA DEL LEMMING.
IL MITO E LO SPETTATORE
Rovigo, Il Ponte del Sale, 2021,
pagg. 464, euro 28,50

Sono raccolti nel volume quattro lavori del Teatro del Lemming - *Edipo*, *Dioniso e Penteo*, *Amore e Psiche*, *Odisseo*, con due postfazioni alla Tetralogia, *A Colono* e *L'Odissea dei bambini*. Ai testi si affianca una molteplicità di contributi (diari di lavoro, testimonianze di spettatori, contributi critici) a fornire una sfaccettata fotografia di una delle esperienze teatrali più singolari del nostro panorama. L'importanza del mito, il coinvolgimento plurisensoriale dello spettatore, la radicalità dei temi e delle azioni performative pongono questioni profonde al teatro e al suo status di arte.

Bruna Gambarelli (a cura di)
ANNI INCAUTI. L'INVENZIONE DI DOM,
LA CUPOLA DEL PILASTRO
Imola (Bo), Cue Press, 2019, pagg. 176,
euro 25,99/9,99

Dieci anni di vita e attività della Compagnia Laminarie presso lo spazio Dom al Pilastro di Bologna sono ripercorsi in questo volume attraverso lo sguardo e i racconti di artisti, studiosi e cittadini, invitati a riprendere le fila dei contributi comparsi sulla rivista *Ampio raggio. Esperienze d'arte e di politica*. Ne viene un ritratto, ma anche un primo bilancio, dell'esperienza multidisciplinare di Dom, spazio di confine non solo urbano, ma fra le arti sceniche e fra le funzioni di un teatro aperto e permeabile alla società in cui vive.

Armando Petrini
FUORI DAI CARDINI.
IL TEATRO ITALIANO NEGLI ANNI
DEL PRIMO CONFLITTO MONDIALE
Torino, Utet, 2020, pagg. 184, euro 19

Un lavoro che esamina la vita teatrale italiana nel periodo della Prima Guerra Mondiale, con particolare attenzione al periodo appena precedente. La riflessione di Petrini ha come presupposto l'interrogarsi sulla continuità fra Otto e Novecento e sull'effetto che spinte

e resistenze contrastanti hanno avuto sul teatro nel ventesimo secolo. Oltre alle questioni connesse alle vicende belliche e agli aspetti più propriamente organizzativi, il percorso si chiude guardando all'eredità degli anni successivi. Concentrandosi sui percorsi di alcuni protagonisti della scena: Ermete Zacconi, Ruggero Ruggeri, Emma Gramatica, Febo Mari, Ettore Petrolini.

Chiara Muti e Silvia Lelli
ATTRAVERSO
Siena, Seipersei, 2020, pagg. 144,
euro 38

Il dialogo tra lo sguardo della fotografa Silvia Lelli e della regista Chiara Muti raccolto in un bellissimo volume fotografico che racconta sei opere della Muti: *Sancta Susanna* (Ravenna, 2013), *Orfeo ed Euridice* (Montpellier, 2013), *Dido and Aeneas* (Roma, 2013), *Manon Lescaut* (Roma, 2014), *Le nozze di Figaro* (Montpellier, 2016), *Così fan tutte* (Napoli, 2018). Gli scatti offrono un contributo originale all'arte della messinscena e alla concezione stessa della fotografia d'opera.

Antonio Massena
MEMORABILIA TEATRO L'UOVO,
METAMORFOSI DI UN IMPEGNO
ARTISTICO, SOCIALE E CIVILE
Corazzano (Pi), Titivillus, 2021,
pagg. 312, euro 18

La storia dei trentasette anni di attività del Teatro L'Uovo a L'Aquila raccontata attraverso lo sguardo di uno dei fondatori del teatro e direttore fino al 2014. Un percorso che ha vissuto i profondi cambiamenti sociali e culturali della città, rappresentando sempre un punto di riferimento identitario e un presidio di cultura in grado di intervenire sul tessuto umano della città.

Maddalena Giovannelli (a cura di)
RIGENERAZIONI. SOSTA PALMIZI
E LE PRATICHE DELLA TRASMISSIONE
Milano, Stratagemmi, 2020, pagg. 130,
s.i.p.

Rende conto della complessità del lavoro artistico della Compagnia Sosta Palmizi, questo volume curato da Maddalena Giovannelli per il progetto

Tandem, di Fondazione Cassa di Risparmio di Firenze, dedicato alla formazione del pubblico. Accanto alla trentennale esperienza artistica di danzatori e coreografi di Raffaella Giordano e Giorgio Rossi, emerge un aspetto meno noto del loro lavoro: la formazione e il sostegno ai giovani performer, il lavoro con il pubblico, la divulgazione della cultura della danza.

Lucio Piccoli
UNA VITA DA IMPRESARIO
Milano, Cairo, 2021, pagg. 224, euro 17

Lucio Piccoli racconta se stesso, dai suoi esordi comici, attraverso i primissimi tour dei dintorni di Milano, fino alla nascita della compagnia di cui diventa capocomico, attraversando gli anni Sessanta e Settanta accanto all'attore Lucio Flauto, le feste popolari e i primi Caroselli. Da comico, Piccoli, diventa impresario, direttore artistico di Antenna 3 Lombardia, e poi produttore televisivo e manager musicale e raccontando la sua storia racconta un'epoca.

Isabella Valeri
IL PLAUTO DI RUZANTE
«TRA LA PENNA E LA SCENA»
Roma, Carocci, 2021, pagg. 244,
euro 27

Una riflessione sul Ruzante "traduttore" che muove dall'esame di *Piovana* e *Vaccaria*, rielaborazioni di due commedie di Plauto, rispettivamente, *Rudens* e *Asinaria*. Lo studio incrociato dei testi mostra come lo stile espressionista del Ruzante abbia assorbito la comicità plautina, portando alla luce l'attento studio da parte dell'autore del mondo classico, al punto di poter delineare il profilo di un Ruzante "umanista".

Paola Degli Esposti
L'ATTORE NELL'OTTOCENTO EUROPEO.
LA PRASSI E LA TEORIA
Roma, Dino Audino, 2021, pagg. 152,
euro 18

Si ripercorre la storia del mestiere dell'attore nell'Europa ottocentesca - anche nelle sue peculiarità nazionali -, sottolineando le prassi organizzative e le condizioni di lavoro dell'e-

poca, ma anche la centralità dello studio della teoria nell'arte attorica. Tali riflessioni riguardano la formazione stessa dell'interprete, la preparazione della parte, la messa in discussione del rapporto tra attore e personaggio.

Renzo Guardenti
IN FORMA DI QUADRO.
NOTE DI ICONOGRAFIA TEATRALE
Imola (Bo), Cue Press, 2020, pagg. 200,
euro 34,99

Dopo una ricognizione concettuale e metodologica dedicata all'incontro tra arti figurative e teatro, il volume, con il supporto della documentazione figurativa, prende in esame alcuni elementi significativi della storia dello spettacolo europeo dal Seicento al Novecento, quali la Commedia dell'Arte, le pratiche attoriche tra Settecento e Ottocento, il mito di Sarah Bernhardt - la Divina -, le foto di scena dei primi spettacoli di Luchino Visconti.

Clemente Tafuri e David Beronio
TEATRO AKROPOLIS.
VOLUME UNDICESIMO
Genova, Akropolis Libri, 2020,
pagg. 163, euro 8

Riflessioni a margine di un anno (ancora in corso), che ha visto l'intero teatro minacciato da un'apocalisse mai vista prima. In questo scenario emergono alcune figure quasi a opporsi al "disastro": sono corpi in carne e ossa, immagini per il video e per il web. Nel libro si susseguono diverse testimonianze sul teatro e la danza, il racconto di progetti accanto alle riflessioni di senso. Tra i *contributors*: Massimiliano Civica, Tafuri e Beronio, Marco De Marinis.

Carlo Sini e Antonio Attisani
LA TENDA. TEATRO E CONOSGENZA
Milano, Jaca Book, 2021, pagg. 112,
euro 16

Antonio Attisani e Carlo Sini si interrogano sul senso e sul destino del fenomeno teatrale, indagandone la poliedrica tradizione culturale originaria, la sua evoluzione nel corso dei secoli, la rivoluzione novecentesca, tuttora in corso. «Una rivoluzione

Orfeo ed Euridice,
di Christoph Willibald Gluck,
regia di Chiara Muti per l'Opéra
Orchestre National Montpellier
(foto: Silvia Lelli).

al tempo stesso poetica, antropologica, conoscitiva e filosofica», che coinvolge e chiama in causa approcci di studio specialistici, in un'indagine unitaria.

Luisa Viglietti
COMINCIÒ CHE ERA FINITA.
GLI ULTIMI ANNI DI CARMELO BENE

Roma, Edizioni dell'Asino, 2020,
pagg. 224, euro 16

Luisa Viglietti, costumista per il teatro, il cinema e la televisione, racconta un Carmelo Bene quotidiano nei dietro le quinte della sua produzione artistica, ripercorrendo gli ultimi anni dell'artista attraverso ricordi personali e professionali, delineando un ritratto umano che elogia la complessità e le contraddizioni dell'artista.

Benedetta Mazzelli
QUEL CHE HO VISTO E UDITO.
NOTE SUL TEATRO DI FABRIZIO
CRISAFULLI FRA LUCE E PAROLA

Corazzano (Pi), Titivillus, 2020,
pagg. 256, euro 18

Dall'esperienza del laboratorio "Luce e parola", condotto su una drammaturgia ispirata ai testi di Ingeborg Bachmann, il volume affronta l'importanza della luce nella drammaturgia scenica di Fabrizio Crisafulli, come elemento che costruisce lo spazio, relazionandosi con il corpo del performer.

Lina Prosa
PAGINA ZERO

Spoleto-Roma, Editoria & Spettacolo,
2020, pagg. 214, euro 16

Sono raccolti in volume alcuni dei testi scritti dalla drammaturga siciliana Lina Prosa. Cinque testi accomunati dalla ricerca della verità, al di là dei negazionismi di comodo, così frequenti nel nostro tempo di "post-verità" o di "verità liquide". Così se in *Gorki del Friuli* intravediamo la figura di Giulio Regeni e la sua verità negata, in *Ulisse artico* il protagonista è un uomo disperso in un modo glaciale devastato dai mutamenti climatici. Nel volume anche *Ritratto di naufrago numero zero*, *Formula 1*, *Il buio sulle radici*.



Isabella Carloni
LE IRRIVERENTI.
QUATTRO MONOLOGHI OLTRE
LO SPECCHIO

Corazzano (Pi), Titivillus, 2021,
pagg. 184, euro 15

Isabella Carloni, attrice e narratrice, seleziona alcune figure femminili nei quattro testi qui pubblicati - *Artemisia Gentileschi, una passione oltre la storia*; *Viola di mare e il suo amore proibito*; *Joyce Lussu e la sua vita scandalosa*; *Circe e l'altra faccia del mito* - dando loro uno spessore nuovo e concentrando la sua analisi sul loro valore di veicoli di sogni, di disagio, di profonda passione, di utopia; emergono così donne inquiete, incapaci di adattarsi alle convenzioni, ribelli alle strade tracciate, ai confini imposti. Una rilettura originale ed efficace.

Beppe De Meo e Claudio Raimondo
FARE FORMAZIONE TEATRALE.

GUIDA TEORICO-PRATICA PER
OPERATORI, INSEGNANTI, EDUCATORI
Roma, Dino Audino, 2021, pagg. 176,
euro 20

Il volume si presenta come un prontuario per condurre un laboratorio teatrale, un percorso propedeutico che offre spunti per realizzare esperienze creative dedicate ad addetti ai lavori e a persone interessate all'espressione teatrale. Suddiviso come una guida in diverse sezioni, affronta i fondamentali della pedagogia teatrale, gli aspetti della pratica e dell'articolazione dei percorsi.

Carlos Maria Alsina
AZIONI FISICHE E GENERI TEATRALI

Roma, Dino Audino, 2021, pagg. 104,
euro 13

Carlos Maria Alsina applica la propria metodologia - frutto della lezione dell'ultimo Stanislavskij coniugata con le intuizioni dell'ultimo Brecht - al realismo e altri generi teatrali. In forma di laboratorio l'autore condivide le tecniche utili alla messinscena dei più significativi generi teatrali del Novecento. Tramite suggerimenti per improvvisazioni vengono analizzati e proposti esempi tratti da Ibsen, García Lorca, Cechov e Brecht. Un libro utile per progettare in modo efficace la complessità del fatto teatrale e dell'azione scenica.

Marie-Josè D'Alessandro
e Lindo Nudo
PRONUNCIO CORRETTAMENTE.

MANUALE TEORICO E PRATICO
DELLE NORME DELLA DIZIONE ITALIANA
Roma, Armando, 2021, pagg. 260,
euro 18

Nato dalla collaborazione tra un attore-insegnante di teatro e dizione, e una studiosa di linguistica, il volume si presenta come uno strumento per studiare e assimilare le regole della pronuncia corretta dell'italiano standard. Un manuale pensato per una fruizione agile, facilitata dalla presenza di tabelle, schemi e specchietti illustrativi utili a comprendere e memorizzare efficacemente. Il libro in-

clude una sezione metodica comprendente schede di esercitazione scritte e orali.

Guido Castiglia
SCRIVERE E RACCONTARE
AI RAGAZZI. APPUNTI
SUL TEATRO DI NARRAZIONE

Torino, Seb27, 2020, pagg. 240, euro 16

Scrivere e raccontare ai ragazzi è una questione delicata e richiede attenzione e competenza. L'esperienza teatrale dell'autore (come attore, drammaturgo e formatore) ha trovato sintesi in questo libro, offrendo un metodo teorico e pratico per capire e praticare la scrittura drammaturgica e la narrazione rivolta ai ragazzi. Una sintesi che suggerisce una riflessione su un teatro capace di porre al centro della sua drammaturgia le relazioni. Un testo rivolto a tutti coloro che con i ragazzi lavorano, siano essi attori, autori o registi, insegnanti o educatori.

Dario De Luca
LO PSICOPOMPO

Cosenza, Edizioni Erranti, 2020,
pagg. 112, euro 10

Protagonisti di questo testo (attuale in questo periodo) sono un uomo e una donna, chiusi insieme in una casa, che si trovano a confrontarsi con l'esperienza della morte. Accomunati dalla passione per la musica classica e da un passato segnato da un fatto doloroso, i due camminano insieme sul bordo di un abisso, a contemplarne il "mistero".

testi

LA GLORIA

Paesaggio di ragazzi verso l'alba

di Fabrizio Sinisi

Spettacolo vincitore di Forever Young 2020-La Corte Ospitale



Personaggi:

Adolf Hitler
August Kubizek
Stefanie

I

Teatro dell'Opera di Linz, durante il terzo atto del Tristano.

ADOLF - Vedi amico mio
noi siamo gli unici
AUGUST - gli unici?
ADOLF - gli unici che guardano
dalla parte giusta
gli unici che "vedono"
tutti gli altri guardano
le scene i costumi le luci
le donne gli uomini
e gli uomini le donne tutti
guardano ma solo io vedo
la sola cosa da vedere qui
a Linz in un teatro di provincia
con un'orchestra di provincia
resta solo una cosa
Wagner
il punto più alto dello spirito umano
AUGUST - io amo moltissimo Wagner
anzi direi che Wagner
è il mio preferito
ADOLF - guarda amico mio
è una fortuna esserci incontrati
ti piace Wagner
e scommetto anche che non ti piace
ad esempio l'opera buffa
ad esempio Rossini
tu lo detesti vero?
sembri proprio uno
che proprio non sopporta Rossini
AUGUST - Rossini in effetti non mi piace molto
ADOLF - lo sapevo guarda ti abbraccerei
se non fossimo in teatro ti bacerei
Rossini
Il barbiere di Siviglia
mi fa orrore
quell'omuncolo che corre
e suda e sorride con quel sorriso lì
con quel sorriso lì
come del resto fanno gli italiani
sbracciano sgomitano gesticolano
tutto il tempo ma cosa ti sbracci
si muovono di continuo e sudano
e sorridono capisci "sorridono"
come se ogni secondo
stessero per fotterti no no
l'opera buffa non mi piace
e meno che mai l'opera italiana
il *Barbiere di Siviglia* poi
mi mette addosso un certo imbarazzo
tutte quelle note così facili
dicono che ci mettesse più tempo

La Locandina

LA GLORIA, di Fabrizio Sinisi. Regia di Mario Scandale. Video di Leo Merati. Luci di Camilla Piccioni. Con Alessandro Bay Rossi, Dario Caccuri, Marina Occhionero. Prod. La Corte Ospitale, Rubiera (Re) - Ginkgo Teatro, Roma.

La Gloria andrà in scena alla 24a edizione del Festival Inequilibrio, 29 giugno 2021; altre date sono in via di definizione.

il copista a scriverle che Rossini a dettarle
scriveva musica in questo modo Rossini
con naturalezza
faceva il suo lavoro come un altro
come un imbianchino come un gelataio
come un tappeziere
AUGUST - mio padre è un tappeziere
abbiamo una bottega
sulla Wilhelmstrasse
ADOLF - ma per un tappeziere è sacrosanto
essere naturale ma per un artista
buttare giù note con quella facilità
secondo me è indecente
Rossini era "spontaneo"
buttava giù le note e il copista poverino
non riusciva neanche a stargli dietro
alcuni trovano questo aneddoto
molto poetico lo trovano
un sintomo di genio
a me invece fa orrore
che qualcuno possa scrivere la musica
in quel modo senza turbamento senza pena
io credo fermamente
che niente di grande al mondo
possa accadere senza sofferenza
d'altronde tra la musica italiana
e la tedesca c'è un abisso
Händel Liszt e Strauss
Brahms Bruckner ma soprattutto
Wagner
Wagner è insuperabile-
altro che gli italiani
Verdi è imparagonabile a Wagner
Verdi è un bilioso cravattaro
il re dello zumpappà
e Puccini poi mi piacerebbe dirglielo
caro maestro Giacomo Puccini
non serve mica tutta un'intera orchestra
per piagnucolare
guarda il *Tristano* invece
sai quante volte l'ho visto
Wagner a teatro
questa è la sedicesima
lo so perché le conto
le trascrivo ogni volta quando torno a casa
mia madre mi ha regalato
per il mio compleanno un quadernetto
il mio "quaderno Wagner"
così le ho detto: mamma

questo è il mio "quaderno Wagner"
 questo quaderno un giorno
 avrà un valore immenso
 trascrivo le mie impressioni su ogni esecuzione
 tu lo sapevi che Ludwig II di Baviera
 dopo aver assistito
 alla rappresentazione del *Tristano*
 di ritorno alla reggia
 fece fermare la carrozza
 e si mise a cavalcare da solo
 nei boschi fino all'alba
 tanto forte fu l'emozione
 il turbamento

AUGUST - impressionante

ADOLF - invece quando hanno dato
 per la prima volta il *Tristano* in Italia
 a Napoli durante la morte di Tristano
 durante il lungo straziante
 meraviglioso canto di morte di Tristano
 dalla piccionaia si levò un grido esasperato:
 "Quant'è bella 'a morte sùbbita",
 quant'è bella la morte veloce
 io trovo l'episodio atroce
 una volgarità assoluta
 gli italiani invece trovano quest'aneddoto
 molto divertente
 non ci sentono alcuna volgarità
 gli italiani sono fatti così
 tutti i popoli hanno i loro difetti
 ma gli italiani sono gli unici
 che ne vanno orgogliosi
 il pubblico peggiore d'Europa
 il pubblico in assoluto più volgare
 sia chiaro il pubblico è un problema ovunque
 il pubblico è un problema "sempre"

AUGUST - il pubblico di Wagner?

ADOLF - il pubblico in generale il pubblico
 è insopportabile guardali li vedi
 seduti appollaiati soddisfatti
 vengono qui senza
 spirito critico senza necessità
 subiscono di tutto si mettono seduti
 e lasciano passare qualsiasi porcheria
 parlano bene dei classici solo
 perché sanno che bisogna parlarne bene
 ma se quel classico fosse stato scritto oggi
 li lascerebbe indenni
 nulla li turba nulla li colpisce
 sono capaci di passare indenni
 tra parole che potrebbero essere i loro giudici
 la sera guardano Wagner e Shakespeare
 Beethoven e Sofocle
 e dopo vanno a dormire tranquilli
 con la moglie o l'amante io no
 io no io la prima volta
 che ho sentito Wagner
 non riuscivo a dormire tremavo
 loro no loro non tremano
 ma proprio questa mancanza di tremori
 sarà la loro fine

vedrai che il tempo li spazzerà via
 tutti quanti tutti uno per uno
 e finalmente regneranno i giovani
 quando verrà quel giorno
 ricordati di me
 chiedi di Adolf Hitler
 e troverai tutte le porte aperte

AUGUST - tu vivi qui a Linz?

ADOLF - sì anche se non in città vivo
 a Leonding

AUGUST - è un po' lontano

ADOLF - sì andare e tornare è quasi un'ora
 ma lì ci sono i prati i boschi l'aria è ottima
 e camminare molto tutti i giorni
 fa bene permette di pensare
 io non prendo nessuna
 decisione importante
 senza prima essere andato
 e tornato da Leonding
 non andrei ad abitare in centro a Linz
 per nessuna ragione al mondo
 odio questa città
 ma presto me ne andrò
 vado a vivere a Vienna
 Vienna è l'unico posto dove oggi
 può vivere un artista come me

AUGUST - tu sei un artista?

ADOLF - sì sono un pittore

AUGUST - a Vienna ma è magnifico
 ho sempre sognato
 di andare a Vienna

ADOLF - qui a Linz il mio talento
 non è riconosciuto
 invece a Vienna
 potrò trovare finalmente
 degli interlocutori alla mia altezza
 pensa che dall'Accademia d'Arte
 mi hanno già scritto hanno sentito parlare di me
 e mi chiedono calorosamente
 di recarmi a Vienna il prima possibile
 m'invitano a sostenere l'esame di ammissione
 per uno come me dicono
 l'esame è una formalità

AUGUST - anch'io nel mio piccolo sono un artista
 suono il pianoforte

ADOLF - tu sei un musicista!

AUGUST - forse lo sarei se mi mettessi a studiare
 con serietà il maestro di musica
 me lo dice tu sei dotato August
 dovresti studiare da musicista

ADOLF - Quello del musicista è un destino
 e tu non devi trascurarlo
 ami Wagner odi Rossini suoni il piano
 questi sono i segni indubitabili
 della vocazione io te lo dico oggi
 August Kubizek
 tu sarai un grande musicista
 vieni con me a Vienna
 tu t'iscrivi al Conservatorio
 io all'Accademia d'Arte

e insieme noi faremo grandi cose
 con la nostra arte
 cambieremo tutto
 AUGUST - vorrei tanto davvero
 ma io lavoro nella bottega
 di tappezziere di famiglia
 e non saprei proprio come dirlo
 ai miei genitori
 ADOLF - dobbiamo liberarci
 dei nostri padri il prima possibile
 i padri sono buoni quando noi
 siamo bambini e loro onnipotenti
 ma arriva un punto in cui li guardi
 e all'improvviso sono deboli
 è allora che bisogna liberarsi di loro
 anche con una certa leggerezza
 è già tanto il male che ci fanno
 nel breve tempo in cui stiamo con loro
 AUGUST - capita sì che il padre e la madre
 ci facciano soffrire
 facciamo con loro spesso
 lo stesso errore che loro
 fanno con noi ci dimentichiamo
 che hanno un'età diversa e vengono
 da un altro tempo
 non dipende da loro
 non lo fanno apposta
 ADOLF - e chi dice che non lo fanno apposta
 quando è morto mio padre
 cinque anni fa
 non ho pianto una sola lacrima
 era un uomo stupido insignificante
 ha sposato mia madre
 alle sei di mattina e dopo la funzione
 è andato al lavoro
 puntuale come ogni giorno
 all'ufficio doganale di Birnau
 l'unico colpo di talento della sua vita
 nonché l'unica eredità per me
 è stato cambiarsi il cognome
 si chiamava Alois Schicklgruber
 Schicklgruber
 t'immagini
 dovermi salutare
 buongiorno Schicklgruber
 buonasera Schicklgruber
 sarebbe stata la fine
 io stesso sarei scoppiato a ridere
 sentendomi chiamare così
 io così con quel che sono
 questa faccia
 e quel nome
 Schicklgruber
 AUGUST - Hitler è un bel nome
 ADOLF - sì Hitler è un bel nome
 l'unica cosa buona di mio padre
 cambiare un brutto nome in un bel nome
 schioccante sonoro
 Hitler!

ma dev'essere stato un caso
 mio padre era troppo stupido per capire
 qualsiasi cosa che non facesse parte
 dell'ufficio doganale di Birnau
 tu pensa che mi rimproverava
 se rimanevo a letto fino a tardi
 non riusciva a capire lui
 che un artista non solo può
 ma un artista "deve" perder tempo
 un artista "deve" oziare
 un artista "ha bisogno" di oziare
 quando mi diceva
 Adolf trovati un lavoro io gli dicevo no
 io sono un artista
 e un artista "deve" oziare a tutti i costi
 anche se non ne ha voglia
 io a volte mi costringo all'ozio
 mi sforzo di rimanere a letto
 anche tutta la mattina se necessario
 rifiuto qualsiasi lavoro
 categoricamente
 mio padre mi diceva
 forse ho modo di farti entrare nelle poste
 ma io gli ho detto:
 "signor padre secondo voi
 Beethoven lavorava alle poste?
 secondo voi Beethoven
 avrebbe mai scritto la Quinta sinfonia
 se fosse stato impiegato
 agli uffici postali di Bonn?
 ma lui non capiva
 mio padre non capiva mai niente di niente
 ma l'ho sempre onorato
 a differenza di mia madre
 lui l'ho onorato ma lei mia madre
 io l'ho sempre amata
 è morta stamattina
 ho pianto venticinque minuti
 davanti al suo corpo
 e poi diciassette minuti ancora
 mentre stasera mi vestivo
 per la prima volta senza di lei
 poi sono uscito sono venuto qui
 AUGUST - mi dispiace molto le mie più
 sentite condoglianze
 ADOLF - vedrai vedrai quanto è bella Vienna
 il Teatro dell'Opera è meraviglioso
 sarà come nascere di nuovo
 Tristano è quasi morto
 fuori cade la neve

2

AUGUST - «Caro Adolf, ho riflettuto molto su quello che mi hai detto. E sì, ho capito che hai ragione tu: bisogna rompere una buona volta questa consuetudine che ci tiene legati alle cose solite, quelle che rassicurano e ci legano per sempre a una vita già predisposta per noi da altri. Crediamo di amarli, questi schemi già costituiti, e invece li detestiamo. Hanno già scritto i nostri personaggi, e vorrebbero solo che noi li interpretassimo senza fiatare.

Li chiamiamo padri e madri, e invece sono i nostri carcerieri. Noi abbiamo il dovere di creare il futuro: abbiamo il dovere di essere nuovi. Mio padre è molto in collera: le lettere che gli hai mandato, invece di persuaderlo, hanno aumentato il suo nervosismo. Ma non m'importa. Anch'io come te ho rotto questo patto che ci lega al Vecchio: e domani stesso sarò con te a Vienna, dove proverò a iscrivermi al Conservatorio, così come tu hai già fatto in Accademia; e insieme io e te cambieremo il mondo: tu con la tua arte, io con la mia musica. Scrivimi il tuo indirizzo. Ti chiedo infatti la gentilezza di ospitarmi per una notte o due, solo in attesa che io trovi un alloggio mio. Non vedo l'ora di vederti. Tuo affezionatissimo August».

3

Vienna, appartamento nella Stumpergasse.

ADOLF - August eccoti finalmente
pensavo non saresti mai arrivato
il treno era in orario?
AUGUST - sì puntuale
ADOLF - scusami se non sono venuto
a prenderti in stazione ma non è colpa mia
mi sono perso nei pensieri però hai visto
la stazione è abbastanza vicina
AUGUST - sì insomma abbastanza
ADOLF - non è lontana no?
AUGUST - no non troppo lontana
ADOLF - non troppo lontana
AUGUST - no in effetti non troppo lontana
ADOLF - a piedi ci si arriva
AUGUST - in mezz'ora sì
quaranta minuti
ADOLF - però a passo calmo
AUGUST - più o meno sì
ADOLF - a piedi è una gran bella passeggiata
AUGUST - sì l'ho appena fatta
molto bella davvero
ADOLF - io sono molto molto felice
che tu sia qui August
venire qui è stata la cosa giusta
questa città è magnifica
il vero centro del mondo moderno
cento volte meglio di Parigi
AUGUST - spero di non darti troppo disturbo
ADOLF - ma che disturbo anzi
senti un po' cos'ho fatto per te
ho convinto la padrona di casa
a cederci la stanza più grande
e a prendere lei quella piccola
dove prima stavo io
non sei contento?
AUGUST - ma Adolf davvero non dovevi
tanto sarà solo per una notte o due
poi mi troverò un alloggio mio
ADOLF - ma cosa dici August quale alloggio tuo
ti ho appena detto
che ho preso questa grande stanza per noi due
AUGUST - ma Adolf non c'è bisogno
ho già trovato molti annunci di stanze

proprio nei pressi del Conservatorio
ADOLF - ma perché prendere un'altra stanza
da qualche altra parte
se possiamo stare insieme
e tu poi non hai idea
della sporcizia delle stanze di Vienna
e delle loro proprietarie tutte donne
pensa che sono andato una volta
a visitarne una e quando
sono arrivato la proprietaria
mi ha aperto in mutande e vestaglia
sono scappato via
qui invece la padrona di casa per fortuna
non ha di questi grilli
è una donna tranquilla e un'ottima cuoca
per mezza corona in più
ci fa anche da mangiare
AUGUST - ma in strada mi hanno detto
che il Conservatorio è piuttosto lontano
ADOLF - sciocchezze
ti hanno preso in giro
qui vicino c'è la tramvia
ci si arriva a piedi e da lì
al Conservatorio è appena
mezz'ora a passo svelto
camminare fa bene
ti tiene in forma e aiuta a pensare
ma non la senti l'aria di Vienna?
sono eccitato io per te
uscire dobbiamo uscire
non posso tollerare
che tu te ne stia qui
senza aver dato neanche un'occhiata
a quello che c'è fuori
andiamo a fare un giro
AUGUST - hai voglia di uscire adesso
a quest'ora di sera?
ADOLF - non essere pigro
non si può arrivare a Vienna
e mettersi a dormire
senza prima aver mai visto almeno
il duomo di Santo Stefano
o il Graben no non è possibile
AUGUST - non possiamo farlo domani?
oggi ho viaggiato e sono molto stanco
ADOLF - no non posso permetterti di compiere
questo delitto un giorno
te ne vergogneresti e mi diresti Adolf
perché non me l'hai impedito?
perché non hai insistito?
perché mi hai permesso
di essere così pigro?
AUGUST - va bene Adolf
andiamo

4

STEFANIE - Vienna paesaggi minerali
e strade e viali e palazzi e chiese
e parchi e ville e giardini

imbiancati di neve
 l'acqua gela nelle fontane
 le statue cieche fissano nel buio
 ed ecco inizia la sera
 come a un segnale unanime
 si accendono le luci
 si affollano le strade
 si riempiono i teatri
 e senti da ogni parte
 da ogni torre e finestra
 notte e giorno erompe la musica
 musica ovunque chiese palazzi
 e salotti e teatri da ogni parte
 dilaga la musica
 AUGUST - e ovunque s'incontrano
 ragazze bellissime
 STEFANIE - le ragazze di Vienna
 con gli zigomi forti
 e gli occhi luminosi
 è facile trovarle
 ovunque ci sia musica
 loro sono lì
 AUGUST - capita d'incontrarle
 magari in una piccola sala da concerto
 mentre ballano si divertono
 ne vedi una e se hai
 abbastanza coraggio
 puoi metterti a parlarle puoi chiederle
 ti piace la musica?
 e lei incredibilmente
 ti risponderà
 STEFANIE - a tutti piace la musica
 AUGUST - pensa che io la suono anche
 STEFANIE - sei un musicista?
 AUGUST - sono appena arrivato
 col mio migliore amico
 STEFANIE - e cosa fai?
 AUGUST - mi ambiente
 Vienna è meravigliosa
 sono settimane che quasi non dormo
 sono sempre eccitato
 mi sembra d'impazzire
 STEFANIE - ci farai l'abitudine
 da dove vieni?
 AUGUST - vengo da Linz
 e sto provando a entrare al Conservatorio
 STEFANIE - e sei un bravo insegnante?
 sto proprio cercando qualcuno
 che m'insegni la musica
 ne saresti capace?
 AUGUST - certo che lo sarei
 STEFANIE - allora resta qui
 stiamo un altro po' insieme
 conosciamoci meglio
 non vorrei dicessero di me
 Stefanie va con gli sconosciuti
 AUGUST - non lo diranno
 io non sono uno sconosciuto
 STEFANIE - ancora un po' lo sei

però manca poco
 resta qui parliamo un altro po'
 raccontami la musica
 che stiamo ascoltando

5

August e Stefanie: lezione di musica. Entra Adolf.

ADOLF - August!
 AUGUST - Adolf lei è Stefanie
 una mia allieva
 le do lezioni di musica
 ADOLF - hai degli allievi tu?
 AUGUST - Stefanie lui è Adolf
 il mio coinquilino nonché
 il mio migliore amico
 STEFANIE - sei anche tu un musicista?
 ADOLF - no io sono un artista
 un pittore
 AUGUST - Adolf studia all'Accademia di Belle Arti
 tu pensa che ha già superato
 l'esame di ammissione
 col massimo dei voti
 STEFANIE - al Prater la domenica
 vedo sempre pittori
 che vendono le loro cartoline
 ADOLF - quelli non sono artisti
 STEFANIE - e cosa sono allora?
 ADOLF - illustratori
 STEFANIE - tu Adolf cosa dipingi?
 ADOLF - cose
 STEFANIE - cose?
 ADOLF - case fiori piazze
 a volte madonne
 STEFANIE - affascinante
 e lavori al chiuso in uno studio o in casa
 oppure all'aperto come si dice
en plein air
 HITLER mi piace molto stare all'aria aperta
 AUGUST - lui adora lavorare fuori
 dipingere gli esterni
 gli alberi i fiori i paesaggi
 ovviamente quando
 non è in Accademia
 in Accademia d'Arte sai
 hanno orari bizzarri
 orari da artisti
 ADOLF - ne avete ancora per molto qui?
 STEFANIE - oh no stavo andando via
 AUGUST - potremmo uscire a bere una birra
 STEFANIE - non posso questa sera mio padre
 vuole assolutamente che stia a casa
 c'è una cena con alcuni parenti
 non si può dire no
 mio padre dice sempre
 che i parenti sono come le scarpe
 più sono stretti e più fanno male
 allora ci vediamo giovedì
 buonasera August

buonasera Adolf

Stefanie esce.

ADOLF - August tu devi essere impazzito
 AUGUST - come?
 ADOLF - come ti sei permesso di
 portare in casa quella "ragazza"
 AUGUST - non pensavo potesse essere un problema
 ADOLF - non è permesso portare donne qui
 AUGUST - come non è permesso?
 ADOLF - no è vietato
 AUGUST - e da chi?
 ADOLF - da tutti è così è vietato
 è il regolamento è così che va
 è il regolamento della casa
 AUGUST - non ne sapevo niente
 ADOLF - eppure è così
 AUGUST - non è vero
 ADOLF - è verissimo invece
 la tua è stata una grave
 mancanza di rispetto
 verso di me
 te ne rendi conto August?
 AUGUST - ma è una mia allieva
 ADOLF - portare in casa mia una "così"
 AUGUST - una così come?
 le do lezioni di musica nient'altro
 è solo un'allieva
 ADOLF - oh sì solo un'allieva e lezioni private
 qui in casa
 AUGUST - non posso certo darle lezioni in strada
 ADOLF - in casa da soli
 AUGUST - ma che dici?
 ADOLF - non pensare August che io sia stupido
 non sono nato ieri
 so benissimo cosa stavate facendo
 prima che io entrassi
 AUGUST - ma niente proprio niente suonavamo
 ADOLF - ah certo suonavamo
 si dice così adesso suonavamo
 ma tu lo sai che queste puttane viennesi
 sono un focolaio di malattie
 ti attaccano lo scolo lo scorbutto
 la sifilide non serve neanche andarci a letto
 basta sedersi dove si sono sedute loro
 toccare una tazzina che hanno toccato loro
 e a quell'età poi vanno in fregola
 vanno in calore non credere di piacerle
 perché sei tu August
 una così s'accoppierebbe anche
 con la gamba del tavolo
 AUGUST - non ti permetto di parlare così di Stefanie
 è una ragazza di ottima famiglia
 di serietà impeccabile
 e grande intelligenza
 ADOLF - intelligenza!
 AUGUST - intelligenza sì e cultura e anche
 grande sensibilità musicale

ADOLF - sensibilità musicale
 una donna?
 mi meraviglio August
 la tua ingenuità è straordinaria
 la donna non è capace di
 intendere la musica
 la donna non è capace di
 intendere un bel nulla
 tu pensi che a un bel faccino
 corrisponda un bel cervellino
 ma ti sbagli la donna è solo una grande
 perdita di tempo e di energie
 ma tu invece August sei troppo ingenuo
 ho paura che tu sia proprio
 uno di quei bambolotti
 che dicono sempre sì a una donna
 quando invece è necessario
 dire di no a tutti a tutto il mondo
 dire sempre di no
 AUGUST - Adolf tu lo sai Vienna è costosa
 e io ho bisogno di quei soldi
 non posso permettermi
 di perdere un'allieva
 ADOLF - ma a che ti servono i soldi?
 AUGUST - come a che mi servono?
 mi servono a "vivere"
 ADOLF - ma gli artisti "devono" essere poveri
 ne abbiamo parlato tante volte
 Schubert era povero
 Rubens era povero
 Mozart era povero
 "io" sono povero
 sii povero anche tu
 senza fare tante storie August
 smettila con questa barzelletta del "lavoro"
 AUGUST - Adolf Adolf ti prego
 ADOLF - non se ne parla
 AUGUST - Adolf ascoltami io ho davvero
 bisogno di quei soldi
 ADOLF - davvero bisogno?
 AUGUST - davvero o non so come fare
 ADOLF - e non c'è nessuna alternativa?
 AUGUST - no nessuna
 ADOLF - e allora se non c'è proprio
 nessuna alternativa
 va bene continua
 voglio fidarmi di te
 AUGUST - grazie Adolf grazie davvero
 ADOLF - ma a una condizione August
 che venga solo quando io non ci sono
 e soprattutto non la mattina
 mi raccomando tu lo sai August io ho bisogno
 di riposare a lungo la mattina
 AUGUST - lo so Adolf va bene così
 ADOLF - e neanche la sera no la sera no August
 la sera quando torno voglio
 trovare te e nessun altro è chiaro?
 AUGUST - è chiaro
 ADOLF - il pomeriggio solo il pomeriggio

siamo d'accordo?
 AUGUST - siamo d'accordo
 ADOLF - e va bene allora
 ci siamo chiariti
 scusami se ho alzato un po' la voce
 adesso usciamo che ne dici
 ho preso due biglietti
 per Händel alla Volksoper
 andiamo?

6

STEFANIE - Cosa vedono i ragazzi di Vienna?

Che fanno tutto il giorno
 i ragazzi di Vienna?
 nessuno lo sa bene
 ridono e piangono
 lavorano e perdono
 cantano e si consumano
 guadagnano e svaporano
 ballano e si sprecano
 ballano e disperdono
 poi tornano alle stanze
 mentre smette la sera
 e si alza la preghiera della notte
 prima di dormire

AUGUST - Anche la mia giornata

non è passata invano
 ora che è notte alta posso dire
 oggi ho posseduto
 la Quinta di Beethoven
 oggi ho posseduto
 la Sonata in do minore
 di Bruckner oggi ho posseduto
 la nota lunga del piano e quella
 breve del violino oggi
 ho posseduto il parco del Burggarten
 nell'ora del tramonto
 la nota alta del pioppo
 accanto al campanile della chiesa
 oggi posso dire ho goduto
 la mia vita sino in fondo
 oggi posso dire che August Kubizek
 ha vissuto e ringrazia Dio

STEFANIE - i ragazzi di Vienna si addormentano

e aspettano l'inverno
 e il tempo che viene

7

Appartamento della Stumpergasse. Notte.

ADOLF - August! August! sei sveglio?
 sei sveglio o dormi August
 AUGUST - sono sveglio che c'è
 ADOLF - ma come fai August come fai
 AUGUST - a far cosa
 ADOLF - a dormire
 così serenamente
 appoggi la testa sul cuscino
 dormi sereno fino alla mattina

AUTOPRESENTAZIONE

**Hitler, la banalità del male
nella giovinezza di un dittatore**

La vicenda è nota: per ben due volte tra il 1909 e il 1910 il giovane Adolf Hitler provò a entrare all'Accademia di Belle Arti di Vienna, ed entrambe le volte fu respinto. La bocciatura lo spinse ad andare a Monaco e ad arruolarsi, iniziando quel percorso che dall'esercito lo porterà in breve tempo alla politica, con gli esiti che purtroppo sappiamo. La parte meno nota dell'episodio - in cui mi sono imbattuto quasi per caso - è che, in quei pochi anni a Vienna, Hitler non fu solo: era arrivato nella capitale austriaca insieme a un giovane coetaneo, August Kubizek, anche lui di Linz, un ragazzo timido e modesto, figlio di un tappezziere ma con qualche nozione di musica, a cui Hitler fece balenare la prospettiva di una vita da artista, convincendolo ad andare insieme a Vienna e tentare l'ingresso al Conservatorio.

I documenti parlano poco di questo rapporto. Sappiamo che, senza gli incoraggiamenti di Hitler, Kubizek sarebbe probabilmente rimasto a Linz come impiegato nella bottega del padre. Sappiamo che il rapporto fra i due fu affettuoso e, finché durò, reciproco: Kubizek fu a lungo per Hitler l'unico amico, e insistette per condividere con lui non solo la stessa casa ma la stessa stanza. Sappiamo che, a lungo, Hitler si vantò con Kubizek di avere un luminoso talento artistico: l'esame d'ammissione in Accademia, gli disse, per lui era poco più che una formalità. Sappiamo infine che, mentre Hitler venne perentoriamente bocciato all'Accademia, Kubizek superò con successo l'esame d'ammissione al Conservatorio. Pochi mesi dopo, i due si separarono, probabilmente dopo una lite. Hitler, restato senza scopo e senza soldi, sprofonderà nella miseria, finendo per un lungo periodo a soggiornare presso il ricovero per senzatetto di Meidling, mentre Kubizek continuerà i suoi studi musicali, diventando, qualche anno dopo, un affermato direttore d'orchestra.

Ho costruito questo testo partendo dall'aspetto per me più interessante di questa vicenda: e cioè il suo sembrare, se la si slega dal suo futuro tragico, un qualunque doloroso, crudele racconto di giovinezza. Allo stesso tempo, l'ombra di "quello che sarà" non si può eliminare dal campo visivo, è sempre trasversale al racconto al punto da diventare un ulteriore obliquo elemento drammaturgico: il futuro, che non c'è nel testo ma nella Storia sì, riempie il racconto di presentimenti, di appuntamenti, di ambiguità. Così che l'oggetto del racconto non è la fisionomia distorta di un dittatore in erba, ma proprio la sua mostruosa "banalità". Anche Adolf Hitler ha avuto vent'anni, e a vent'anni ci ha assomigliato: ambizioso, desideroso di grandezza, alla ricerca di un senso e di una strada. E tuttavia la sua non è una storia qualunque: lo spettatore su questo la sa più lunga del suo stesso protagonista. Il che, com'è noto, è il primo fondamento della tragedia. Da qui per me il suo primario interesse teatrale: la catastrofe è negli occhi di chi guarda. **Fabrizio Sinisi**



è insopportabile che tu dorma
 con questa facilità
 io ho gli occhi sempre aperti
 mi tocco le braccia e il petto
 sento dei punti duri come nodi
 sotto la pelle senti August
 tocca qui e qui lo senti anche tu
 ho la pelle piena di tumori
 AUGUST - non sento niente
 ADOLF - per forza non sei mica un medico
 AUGUST - allora fatti visitare da un medico
 ADOLF - non ci vado da un medico qui
 i medici a Vienna sono tutti ebrei
 mi direbbe come sempre
 lei non ha niente Hitler lei
 è sano come un pesce
 ma io sono malato August
 molto molto malato
 morirò presto ne sono certo
 sono assolutamente certo
 di stare per morire
 AUGUST - no Adolf tu non stai per morire
 ADOLF - sì io sto per morire
 è questione di giorni
 forse di ore
 AUGUST - no Adolf tu non stai per morire
 ADOLF - non mi contraddire
 chi meglio di me può sapere
 se sto per morire
 chi è più deputato di me
 a parlare della mia morte
 se ti dico che sto per morire
 vuol dire che è così
 quindi devo avvisarti
 di cosa dovrai fare
 dopo che sarò morto
 ascoltami bene
 i miei quadri sono nell'ultimo cassetto
 dopo che sarò morto
 voglio che li doni gratis alla Pinacoteca
 August mi raccomando non dovrai
 farti prendere dalla tentazione
 di guadagnarci di arricchirti
 non dovrai chiedere un centesimo
 tutto il popolo deve avere il diritto
 di vedere i miei quadri
 quindi non azzardarti a farti pagare
 AUGUST - va bene Adolf
 ADOLF - hai conservato il biglietto della lotteria
 che abbiamo comprato insieme non è vero?
 AUGUST - sì ce l'ho proprio qui
 ADOLF - quando c'è l'estrazione?
 AUGUST - sabato
 ADOLF - sabato la nostra vita cambierà
 vinceremo il primo premio
 diventeremo ricchi e allora
 comprenderemo una grande villa con giardino
 tutta per noi e faremo una vita d'artisti
 io dipingerò e tu comporrà

e avremo una domestica molto premurosa
 così che noi potremo dedicarci
 solo alla nostra arte
 pensaci August pensa
 come saremo felici
 a partire da sabato
 ora dobbiamo solo
 aspettare sabato
 AUGUST - sabato sarà il giorno della svolta
 ADOLF - mi sembra d'impazzire quando penso
 che il mondo non sa niente di me
 che cosa sto facendo
 della mia vita August
 io sono io e nessuno lo sa
 AUGUST - sei il primo all'Accademia
 i docenti ti riempiono di elogi
 non me l'hai detto tu?
 forse il miglior pittore
 della sua generazione non è così
 che ti hanno definito?
 ADOLF - sì così hanno detto
 Adolf Hitler è il miglior pittore
 della sua generazione
 AUGUST - e allora!
 ADOLF - ma questa non è ancora la gloria
 capisci non serve a niente fare niente
 se non per la gloria
 io voglio io devo brillare
 come una stella e invece
 intorno a me è tutto così buio
 AUGUST - non dire così
 tu sei già grande Adolf
 e presto sarai ancora più grande
 non conosco nessuno
 più geniale di te io sono
 assolutamente certo
 che tu sarai grande
 il più grande di tutti
 ADOLF - e se fallissi?
 se io davvero non fossi nessuno?
 AUGUST - non è così tu non fallirai
 la tua è una strada grande e luminosa
 ADOLF - quella ragazza August
 quella ragazza dell'altro giorno
 ti piace?
 AUGUST - non lo so
 ADOLF - secondo me ti piaceva
 se proprio ti piace così tanto
 dovresti rapirla
 AUGUST - rapirla?
 ADOLF - rapirla sì è così che si fa
 nei romanzi lo fanno spesso
 AUGUST - no non credo che la rapirò
 non sarebbe una cosa giusta
 ADOLF - io penso che se proprio ti piace
 dovresti rapirla
 se io fossi innamorato di una donna
 la rapirei me la terrei tutta per me
 AUGUST - non credo si possa fare

ADOLF - perché non mi canti quella canzone
che stavi provando l'altro giorno?
AUGUST - ti piaceva vero?
ADOLF - sì molto cantala un'altra volta
AUGUST - (*canta una canzone*)
ora continua tu

Adolf canta.

8

AUGUST - «Carissima Mamma, qui le cose procedono nel migliore dei modi. Tra pochi giorni sosterrò l'esame di ammissione al Conservatorio: sono un po' nervoso, com'è giusto, ma fiducioso. Vienna è fredda e molto bella, e io inizio a conoscerla. Con Adolf andiamo spesso a teatro la sera. Ieri sera ad esempio siamo andati al Burgtheater a vedere un'opera di Franz Wedekind, *Il risveglio di primavera*. A me, che capisco poco il teatro, è sembrata un'opera gradevole. Ma Adolf mi ha spiegato che si tratta in realtà di un'allegoria sotto la quale si nasconde un elogio della prostituzione, e scosso dalla provocazione sferrata alla nostra morale, mi ha condotto subito dopo lo spettacolo nella Spittelbergasse, il quartiere più malfamato di Vienna, dove le donne di mestiere si affacciavano svestite dietro i vetri delle finestre illuminate, aspettando i clienti. Lì Adolf, preoccupato della mia educazione, mi ha elencato i pericoli che si corrono frequentando quel genere di donne, le quali per giunta sono spesso ebreie. Capisci bene quindi che con Adolf accanto io sono in buone mani. È veramente un grande artista e un grande uomo. Capisce ogni cosa e ha un'idea su tutto. A volte la sera tiene discorsi nelle birrerie. Credo che se non fosse un così grande artista avrebbe una certa inclinazione per la politica».

9

In una birreria di Vienna, oppure allo specchio.

ADOLF - noi siamo brava gente
nonostante quello che ci hanno fatto
noi siamo brava gente
gente che lavora e sgobba tutto il giorno
nonostante le mortificazioni
le umiliazioni i soprusi di una classe dirigente
vigliacca e incapace che non ama il popolo
e anzi lo vessa di continuo
con tasse prelievi leggi inique
per poi correre a inginocchiarsi nelle cancellerie
di Francia e Inghilterra
voi lo vedete c'è un'invasione in corso
basta guardarsi intorno lo vedete tutti
i borghesi arroccati in ville e palazzi
a loro non importa loro
nemmeno se ne accorgono
non sono mica loro
a subire stupri rapine violenze
ma siamo noi che paghiamo ogni prezzo
ogni loro scelta ci ricade addosso
siamo noi a ritrovarci invasi
di zingari ebrei cechi e polacchi
a ogni angolo di strada
che ci rubano il lavoro e la pace

e ci offendono con la loro arroganza
qui in questa città che una volta
era il gioiello d'Europa
i nostri governanti ci hanno venduti
ai burocrati paneuropei
hanno un progetto è tutto pianificato
contaminare la purezza del ceppo germanico
la Grande Sostituzione Razziale
è stato già deciso e dov'è stato deciso vi chiederete
è stato deciso nei salotti francesi
nelle sinagoghe inglesi
è lì non a Vienna non a Monaco
non a Berlino ma nei salotti francesi
nelle sinagoghe inglesi è lì che si decide
il destino della razza germanica
distrugeranno il popolo
con la povertà l'oppressione fiscale
l'abbattimento della nostra moneta sovrana
e dopo che ci avranno distrutti
ci sostituiranno con forze nuove
altri uomini più freschi più belli
più forti di noi avranno il nostro posto
ma noi non vogliamo non dobbiamo
lasciare il nostro posto dobbiamo resistere
riprenderci quello che ci hanno tolto
restare dritti alzare la testa
e dopo anni di silenzio
anni in cui ce ne siamo stati zitti
finalmente dovremo
iniziare a "parlare"

10

Appartamento nella Stumpergasse.

STEFANIE - ma sei sicuro che non si arrabbierà?
AUGUST - ma no sarà felice anche lui
Adolf! Adolf!
ADOLF - come mai siete qui
lo sai bene August
ci eravamo detti non di sera
August "non di sera"
STEFANIE - August ha tanto insistito
per venire è tutto il pomeriggio
che non aspetta altro
AUGUST - non vedevo l'ora di dirtelo
ho una bellissima notizia per te
ho superato l'esame di ammissione
al Conservatorio
sono entrato mi hanno preso
al Conservatorio ti rendi conto
mi hanno ammesso
STEFANIE - oggi non riusciva neanche
a fare lezione era troppo eccitato
diceva non vedo l'ora
di dirlo ad Adolf chissà
come sarà contento Adolf
ADOLF - non vedevi l'ora di farmelo sapere
STEFANIE - sì non aspettava altro
era terribilmente eccitato

non riesco a tenerlo
 AUGUST - sono troppo troppo felice
 e tu Adolf sei felice per me?
 STEFANIE - gli ho detto per oggi lasciamo perdere
 la musica usciamo andiamo fuori
 e subito lui andiamo a dirlo ad Adolf
 AUGUST - dobbiamo festeggiare
 ti va di uscire Adolf?
 ADOLF - veramente non mi sento molto bene
 AUGUST - oddio mi dispiace ma non importa
 fa molto freddo fuori
 berremo qui non ci manca niente
 dobbiamo fare subito immediatamente
 un brindisi
 ADOLF - August ma tu sei già
 orrendamente ubriaco
 STEFANIE - gliel'ho detto anch'io
 che stava esagerando si è fermato
 in ben due birrerie questo
 delinquente
 AUGUST - tutti tutti quanti devono sapere
 che oggi August Kubizek
 è un ragazzo felice
 tutti devono brindare in onore
 dell'inizio della mia luminosa
 carriera come musicista
 presto molto molto presto
 mi si spalancheranno davanti
 le porte dei teatri
 ADOLF - e tu hai bevuto con lui?
 STEFANIE - assolutamente no
 ti pare Adolf che io
 abbia potuto bere insieme a lui
 AUGUST - Stefanie è troppo
 morigerata Adolf
 avevi torto su di lei
 non è come dicevi tu
 non è una puttana
 non ce l'ha la tubercolosi
 non ha infezioni non ha malattie
 almeno che io sappia
 è sana come un pesce
 anche se è viennese
 fino alla radice dei capelli
 una bella ragazza europea
 di buona famiglia buoni valori
 e adesso Stefanie berrà
 sì adesso Stefanie tu berrai
 o lo prenderò come
 un insulto personale
 e non ti darò più lezioni
 ti lascerò a marcire
 nella tua ignoranza ti lascerò pascolare
 nello stato animale della vita
 STEFANIE - va bene va bene brinderò con voi
 AUGUST - e anche tu Adolf anche tu
 ADOLF - va bene brindiamo
 AUGUST - fai tu il brindisi Adolf?
 ADOLF - non sono tanto bravo con le parole

STEFANIE - brindo io per te August
 alla tua bravura alla tenacia
 con cui sei riuscito a raggiungere
 questo grande traguardo
 AUGUST - grazie grazie beviamo ancora
 e musica la musica
 brindiamo alla musica
 la musica è la vera festa
 nella vita di ogni musicista
 oggi è un grande giorno Adolf
 non solo per me per tutti e due
 tu all'Accademia io al Conservatorio
 oggi celebriamo il nostro ingresso
 nel mondo dell'arte l'inizio
 nel nostro cammino nella gloria
 la gloria eterna fra gli uomini
 è come hai detto tu noi
 saremo ricordati per sempre
 guardaci Stefanie guardaci
 non siamo bellissimi?
 Adolf e August
 Hitler e Kubizek
 non è commovente
 la nostra giovinezza?
 guardaci Stefanie guarda
 nessuno al mondo oggi è più felice
 il nostro futuro è così grande
 e io già lo vedo il nostro futuro
 tutto pieno di luce
 teatri gremiti di persone
 gallerie d'arte adoranti
 ovunque sui giornali e nei salotti
 nelle capitali del bel mondo
 si parlerà sempre di noi due
 sono troppo felice
 balliamo Adolf balliamo
 ADOLF - balliamo noi?
 AUGUST - sì balliamo balliamo
 ADOLF - sta' fermo
 AUGUST - balliamo
 ADOLF - sta' fermo ti dico non mi toccare
 August non devi toccarmi
 AUGUST - Adolf non mi vuole
 hai visto Stefanie
 Adolf non vuole ballare con me
 e tu Stefanie?
 STEFANIE - io con te ci ballo volentieri
 AUGUST - e allora balliamo
 STEFANIE - balliamo sì balliamo
 sei capace di portarmi August?
 sarai così uomo da saper
 guidare una donna?
 ADOLF - smettetela
 smettetela vi prego è notte
 i vicini sentiranno
 smettetela vi prego
 smettetela
 smettetela

11

Adolf e Stefanie.

ADOLF - grazie Stefanie
sono contento che tu sia venuta

STEFANIE - August non è ancora arrivato?
di solito non ritarda mai

ADOLF - tu ami la musica e anch'io
anche se sono un pittore
amo la musica
senti cosa ti dico ti scandalizzerò
forse amo la musica più della pittura
del resto in Accademia gli insegnanti
mi dicono sempre Herr Hitler
la sua è una pittura musicale
il mio primo amore è stata la musica
a Lembach a quindici anni
ero baritono cantavo nel coro
in prima fila ricordo cantavamo a volte
le arie del *Tannhauser*
a te piace il *Tannhauser*?

STEFANIE - sì mi piace molto

ADOLF - molto bene vedi noi
c'intendiamo ebbene
la mia insegnante di musica
trovava però che la mia voce
non avesse abbastanza gravi
per il *Tannhauser*
la mia insegnante di musica era ebrea

STEFANIE - ma August dove sarà finito?

ADOLF - tu Stefanie conosci
Mathilde Wesendonck?

STEFANIE - no non so chi sia

ADOLF - Mathilde fu il grande amore
del divino Richard Wagner
tuttavia c'era un piccolo inconveniente
lei era la moglie del suo migliore amico
lui amava lei e lei amava lui
si amarono tutta la vita
ma non poterono mai
essere davvero uno dell'altra

STEFANIE - beh perché no
certo che potevano
se davvero si amavano
potevano decidersi e stare insieme
ma evidentemente
non si amavano abbastanza

ADOLF - e io invece lo ritengo
il più grande amore della storia del mondo
e sai perché
perché non si consumò mai
l'unico amore compiuto
io credo sia quello
che non succede mai

STEFANIE - io credo invece che tutto
deve sempre succedere
niente deve rimanere abbozzato
in bilico o rimpianto
i desideri vanno portati

sino in fondo ogni cosa
deve scatenarsi tutta quanta
fino alle estreme conseguenze
oppure ci rimane in gola
e prima o poi ci soffoca
se questa Mathilde amava tanto Wagner
avrebbe fatto bene a lasciare suo marito
nessun prezzo nessun affetto nessuna
tenerezza nessun valore morale
vale una vita infelice

ADOLF - tu credi questo?

STEFANIE - sì io credo questo
meglio distruggersi che spegnersi
meglio disonorarsi che morire
meglio bruciare che scomparire
non c'è niente di più patetico
niente di più inutile e ridicolo
che passare la vita a sognarne una diversa
gli esseri umani sono fatti per godere
e se un mio amico o anche un mio parente
fosse l'unico ostacolo tra me
e una vita felice io malvolentieri
lo ucciderei mi dispiace ma è così
io ho il diritto a una vita felice
a qualunque costo non ho alcuna intenzione
di passare gli anni
a piangere nel bagno di nascosto

ADOLF - tu non piangi mai?

STEFANIE - no mai

ADOLF - August invece piange
August piange spesso
mi è capitato spesso di vederlo piangere
non un bello spettacolo
è molto imbarazzante
vedere piangere un adulto
eppure in quel momento l'ho ammirato
August convive con la sua debolezza
con dignità sopporta da uomo
la sua disgrazia

STEFANIE - di che disgrazia parli?

ADOLF - ma come che disgrazia
sei sua amica sai benissimo
quello che August è condannato
a vivere non devi fingere con me

STEFANIE - io non so niente

ADOLF - davvero credevo tu sapessi

STEFANIE - sapere cosa?

ADOLF - sai io conosco August
fin dai tempi di Linz
e già allora ero al corrente
di questa sua debolezza
devo dire però che con me
è sempre stato discreto
e non ha mai provato
a mancarmi di rispetto
viviamo insieme da mesi e io non ho nulla
di cui lamentarmi

STEFANIE - che vuol dire

ADOLF - non vorrei che tu ti fossi fatta

un'idea sbagliata di lui
 o coltivato un certo tipo
 di aspettativa i suoi gusti
 per così dire amorosi
 non sono regolari capisci
 August tu l'hai visto
 ha un'indole per molti versi
 di tipo femminile
 nutre per la figura maschile
 una devozione insolita
 non riesce a farne a meno
 e la cosa purtroppo è risaputa
 in certi quartieri August lo conoscono bene
 essendone lui un frequentatore abituale
 lo sanno i suoi insegnanti
 in Conservatorio e i suoi compagni
 gli hanno perfino dato un soprannome
 è malvagio lo so
 sai qual è il suo soprannome?

STEFANIE - no

ADOLF - Gilda lo chiamano la Gilda

quando lui arriva dicono
 ecco che arriva la Gilda
 e quando mentre suona
 sbaglia una nota perché
 diciamolo noi gli vogliamo bene
 ma non è che sia poi tanto bravo
 dicono ecco la Gilda che stona
 anche stavolta ecco la Gilda
 che storpia Mozart ecco la Gilda
 che fa a pezzi Beethoven
 mi stupisco che tu non te ne sia accorta

STEFANIE - io sono molto affezionata

ad August e lui
 è molto affezionato a me

ADOLF - non lo metto in dubbio

tu sei per lui un'amica carissima
 ma se cerchi in lui l'amante appassionato
 temo che resterai delusa
 ciò non toglie che un giorno
 potrebbe guarire da questo male
 so che molti con queste inclinazioni
 col tempo e con pazienza
 sono tornati sani

STEFANIE - quindi è per questo
 che volevi parlarci

ADOLF - sì Stefanie

STEFANIE - e August non viene?

ADOLF - no August non viene

volevo parlarti a tu per tu vedi
 io credo che invece noi tra me e te
 ci siano le condizioni
 potrebbero darsi le premesse
 di una reciproca soddisfazione
 un sublime appagamento

STEFANIE - Adolf cosa dici?

ADOLF - pensa a quello che sarò Stefanie

io diventerò grandissimo

STEFANIE - che cosa fai Adolf cosa fai

ADOLF - scusami io credevo

STEFANIE - non azzardarti più a toccarmi Adolf

non parlarci più

tu sei solo un povero ragazzo disturbato

e io ho pena di te

ma quando ti avvicini mi disgusti

non posso farci niente

la tua persona la tua voce il tuo odore

tutto di te mi dà la nausea

ho sopportato troppo tutto questo

quindi ecco quello che succederà

io ora uscirò da lì

non metterò più piede in questo posto

questa piccola storia finisce qui

in questo momento io metto

la parola fine

a questa sceneggiata

12

Adolf August.

ADOLF - August eccoti qui finalmente

è da stamattina che aspetto

allora? sono usciti?

AUGUST - cosa?

ADOLF - i numeri i numeri della lotteria

oggi è sabato non ricordi?

abbiamo vinto?

AUGUST - no

ADOLF - non abbiamo vinto?

AUGUST - no

ADOLF - non è possibile

hai controllato bene?

sei sicuro di aver controllato bene?

AUGUST - sì sono sicuro

ADOLF - non è possibile ero sicuro ero così sicuro

che avremmo vinto

AUGUST - Adolf ieri tu hai parlato con Stefanie

ADOLF - sì ah sì certo ieri sì

AUGUST - hai voluto vederla senza di me

ADOLF - è lei che mi ha chiesto di vederci

AUGUST - questo non è vero sei tu

che le hai dato appuntamento

ADOLF - August mi stai per caso

dando del bugiardo non te lo permetto

capisco che tu sia alterato

ma se quella puttarella ti ha detto

AUGUST - sta' zitto devi stare zitto

Adolf tu ieri hai visto Stefanie

lo so mi ha detto tutto

mi ha detto che le hai parlato di me

ADOLF - ma certo tu sei il mio argomento preferito

di cosa vuoi che parli con Stefanie

se non del nostro caro August

AUGUST - tu ieri hai detto a Stefanie

che io sono

omosessuale

ADOLF - oh August mi dispiace

ora ho capito

capisco finalmente la tua rabbia
 devi perdonarmi ho commesso
 un errore ma credevo
 che tu gliel'avessi già detto
 AUGUST - detto cosa?
 ADOLF - che sei omosessuale
 AUGUST - ma io non sono
 omosessuale
 ADOLF - ah no?
 AUGUST - certo che no io non sono
 omosessuale
 ADOLF - io credevo di sì
 AUGUST - no io non sono
 omosessuale
 ADOLF - ma certi tuoi improvvisi
 sguardi notturni
 AUGUST - Adolf cosa dici io
 non sono omosessuale
 ADOLF - e quel soldato al Prater quella domenica
 non smettevi un secondo di fissarlo
 e mi dicesti con la voce piena d'ansia
 guarda come cammina tutto dritto
 con il petto in fuori
 la schiena come quella di una statua
 AUGUST - questo non fa di me
 un omosessuale
 ADOLF - e quel lieve ancheggiare
 quando cammini in fretta
 AUGUST - io non sono
 omosessuale
 ADOLF - ma sì che lo sei August
 io capisco il tuo imbarazzo
 capisco la vergogna
 ma non è più un segreto
 lo sanno tutti che sei omosessuale
 lo sanno a Linz
 e lo sanno a Vienna
 ovunque tu passi tutti lo sanno
 che sei omosessuale
 AUGUST - io non sono
 omosessuale
 ADOLF - una cosa così importante di te
 non dovresti tenerla segreta
 AUGUST - io non sono omosessuale e tu
 non avevi alcun diritto
 di dire queste bugie a Stefanie
 nessun diritto tu non hai nessun diritto
 di parlare di me è ora che la smetti
 con le tue bugie
 ADOLF - cosa?
 AUGUST - sai cos'ho fatto oggi?
 oggi sono venuto in Accademia
 passavo lì vicino e mi sono detto
 vado a trovare Adolf
 lui non vuole mai
 che io vada a trovarlo in Accademia
 ma oggi gli faccio una sorpresa
 è una giornata splendida
 compro dello strüdel
 lo mangeremo seduti sul prato

della Schillerplatz
 ADOLF - oggi sono stato poco bene
 e non sono andato in Accademia
 AUGUST - so bene che non c'eri
 ho chiesto di te
 agli inservienti agli allievi dei corsi
 nessuno sapeva dirmi nulla
 allora ho chiesto all'usciera
 qual è l'atelier di Adolf Hitler
 ho chiesto così
 giacché mi hai sempre detto
 che in Accademia tu
 hai il tuo atelier personale
 e io ero tanto curioso di vederlo
 visto che me ne parli sempre
 ma l'usciera ha detto
 non mi risulta nessun atelier
 con quel nome mi faccia controllare
 ha controllato il registro
 davanti ai miei occhi
 no ha detto nei nostri atelier
 non c'è nessun Adolf Hitler
 nei nostri corsi non c'è
 nessun Adolf Hitler
 ADOLF - l'usciera non sa nulla
 l'usciera non sa di cosa parla
 AUGUST - lo pensavo anch'io
 infatti ho detto all'usciera
 è impossibile ho detto
 Adolf Hitler è uno tra i vostri
 allievi più importanti
 il pupillo dei suoi docenti
 allora il custode ha detto
 guardi quello è l'ufficio
 del signor direttore
 vada a chiedere a lui
 allora sono andato dal signor direttore
 e lui mi ha detto
 che tu non sei iscritto all'Accademia
 che tu non sei mai stato
 iscritto all'Accademia
 e che sì si ricordava di te
 ma perché sei stato bocciato
 all'esame di ammissione
 lo scorso settembre
 e ti sei ripresentato all'esame
 il mese scorso e di nuovo
 non sei stato ammesso
 allora adesso dimmi
 cos'è la verità?
 cosa c'è di vero
 in te Adolf? il tuo nome è vero?
 ti chiami davvero Adolf Hitler?
 sei vero tu? è vera la tua faccia?
 cosa c'è di vero in te?
 ADOLF - chi ti credi di essere tu
 piccolo bamboccio provinciale
 tu non eri nessuno
 eri solo un povero tappeziere
 mezzo analfabeta

non sapevi nulla non capivi niente
 ti ho reso io il musicista mediocre che sei
 da un tappezziere ho fatto un musicista
 io ti ho portato qui io ti ho aperto gli occhi
 io ti ho fatto io ti ho creato io
 tu sei tutto quanto opera mia
 dovresti essermi grato per la vita
 e invece ecco come mi ripaghi
 un fiume di accuse di menzogne
 di infamie e di calunnie
 ma adesso ascolta bene
 drizza le orecchie e ascoltami
 dico a te quello che ho detto
 anche a quell'idiota quel presunto
 docente di disegno all'Accademia
 l'ho detto a lui lo dico a te lo dico a tutti
 a tutti quelli che mi guardano con arroganza
 io dico ora vincete voi
 e va bene così ora mi dominate
 e va bene così
 ma che succederà quando un giorno
 sarò io a tornare qui da vincitore?
 dove finirà la vostra arroganza
 come mi guarderete quando
 passerò come un dio
 in un giorno di marzo
 lungo la Piazza degli Eroi
 traboccante di folla pieno di sole come
 un angelo del cielo?
 quando il mio compleanno
 sarà festeggiato in tutta la nazione
 quando sarò acclamato
 dalla folla in delirio
 solo per me solo per me
 con le braccia tese
 verso di me verso di me
 gridando il mio nome a voce piena
 Adolf Hitler
 quella sarà la gloria e allora io
 leverò lo sguardo su di voi
 e rimarrete muti
 nessuno di voi dirà una parola
 io parlerò e voi ve ne starete zitti
 proprio come adesso
 siete muti
 e non parlate più
 non parlate più

13

STEFANIE - viene l'estate e i giorni
 si tendono nel buio
 giorni infiniti giorni estenuanti
 i ragazzi in Europa
 contano sempre gli anni con le estati
 e così anche noi
 ruotiamo sull'asse dell'anno
 il tempo si fa verde
 il serpente scivola nel fango

gli alberi si curvano sul fiume
 e le case si riempiono di ombre
 si svuotano le strade
 passano i tram nell'ora della sera
 l'estate è finita
 e inizia l'anno nuovo
 un altro anno è passato
 e noi potremo dire
 siamo stati ragazzi
 nella grande sera dell'Europa
 ora il tempo è passato
 il tempo nuovo arriva
 diventiamo grandi

14

Adolf e August.

ADOLF - fermo lì quello è il mio posto
 lo sanno tutti qui che quello è il mio posto
 se non gliel'hanno detto mi dispiace
 ma questo non cambia le cose
 qui lo sanno tutti lì ci sta Herr Hitler
 quello è il suo posto lui sta sempre lì
 chiedi a chi vuole qui lo sanno tutti
 si sieda dove vuole ma lì no

AUGUST - Adolf

ADOLF - non vedo perché tanta confidenza
 il fatto che siamo costretti
 a condividere questo spazio
 non significa che siamo tutti amici
 per lei io non sono Adolf
 per lei io sono Herr Hitler

AUGUST - Adolf sono io

ADOLF - August come mai sei qui
 come hai fatto a trovarmi

AUGUST - ho chiesto alla padrona di casa
 mi ha detto che forse eri qui

ADOLF - quella donna ha una gran parlantina
 comunque mi hai trovato eccomi qui
 stai bene vuoi un bicchiere d'acqua?

AUGUST - pensavo d'incontrarti questa estate a Linz

ADOLF - non sono tornato a Linz

sono rimasto qui tutta l'estate

AUGUST - sono tornato a settembre

nel nostro appartamento della Stumpergasse
 e tu non c'eri

non una lettera non un biglietto niente
 sei scomparso nel nulla

ADOLF - avevo dei lavori da sbrigare

quadri commissioni sai
 la Stumpergasse mi risultava scomoda
 poco spazio e soprattutto poca luce
 qui si lavora meglio

AUGUST - Adolf questo è un ricovero per senzatetto

quando la signora mi ha detto
 provi a cercarlo al ricovero di Meidling
 mi sono messo a ridere non pensavo
 che avrei davvero potuto trovarti qui

ADOLF - è una sistemazione provvisoria solo

una sistemazione provvisoria
 ho avuto certe traversie economiche
 piccoli incidenti qualche intoppo
 committenti che non pagano
 cose normali nella vita di un artista
 anche Wagner anche Monet
 hanno avuto di questi momenti
 è del tutto normale per un vero artista
 farsi almeno qualche mese di *bohème*
 per un artista è importante
 stare a contatto col popolo reale
 per capire la vita bisogna toccarla
 con le proprie mani
 dovresti farlo anche tu August
 è utile molto utile e poi non hai idea
 di quanta gente valida ho incontrato qui
 e ad ogni modo è una sistemazione provvisoria
 appena mi pagheranno certi quadri
 me ne andrò via da qui
 e anche da Vienna

AUGUST - te ne andrai da Vienna?

ADOLF - sì non ne posso più di questa città

AUGUST - e dove andrai?

ADOLF - a Monaco

credo che andrò a Monaco

AUGUST - quindi tu stai bene

ADOLF - sì bene e anche tu

sembri stare bene

AUGUST - sì io sto abbastanza bene

ADOLF - tornerai a stare

nella casa della Stumpergasse?

AUGUST - sì almeno qualche mese

poi forse cercherò un alloggio

più vicino al Conservatorio

ADOLF - e Stefanie

le dai ancora lezioni?

AUGUST - è andata a Berlino

studia filosofia

non ci vediamo più

ADOLF - molto bella la filosofia

AUGUST - volevo però dirti Adolf
 anche per questo ti cercavo
 rispetto alla nostra ultima discussione
 anche se è passato del tempo
 che mi dispiace molto
 di quella nostra lite

ADOLF - non devi preoccuparti August
 queste cose che ci hanno fatto male
 un giorno saranno molto piccole
 ora ti dico io quello che succederà
 adesso tu te ne andrai e noi
 non ci vedremo più per molto tempo
 ma un giorno
 quando saremo adulti
 noi ci rivedremo qui a Vienna
 nella suite di un magnifico albergo
 di quelli che tante volte
 abbiamo guardato da fuori
 ricordi?

AUGUST - al Sacher o all'Imperial

ADOLF - proprio così

al Sacher o all'Imperial

prenderemo il caffè e il dolce

e parleremo di questi tempi andati

con un sorriso e ci chiederemo

che cosa rimane

di questi nostri anni giovanili

di tutto il dolore provato da ragazzi

e rideremo tanto a ricordare

di essere stati così tanto giovani

guarda fuori August

il tempo si scurisce

la gioventù è finita

ora dobbiamo crescere

15

STEFANIE - Fuori cade la neve.

In apertura, foto di Manuela Pellegrini.



FABRIZIO SINISI (Barletta, 1987) è drammaturgo, poeta e scrittore. Nel 2012 ha debuttato come autore teatrale con *La grande passeggiata* per la regia di Federico Tiezzi. In poesia ha pubblicato *La fame* e il *Contrasto dell'uomo e della donna*, con cui ha ottenuto una menzione al Premio Carducci 2015. Dal 2010 è *dramaturg* della Compagnia Lombardi-Tiezzi e del Teatro Laboratorio della Toscana. Attivo anche nel teatro musicale, nel 2017 debutta al Maggio Musicale Fiorentino con il melologo *Ravel*, diventandone uno tra i più giovani protagonisti di sempre. Lavora stabilmente con i maggiori teatri nazionali, collaborando con i registi Federico Tiezzi, Paolo Bignamini, Alessandro Machia, Giampiero Borgia, Andrea De Rosa. Nel 2017 pubblica *Tre drammi di poesia*, con cui viene selezionato tra i dieci autori italiani del progetto internazionale Fabulamundi. Dal 2018 è artista residente presso il Ctb-Teatro Stabile di Brescia. Nel 2018 con *La grande passeggiata* riceve una menzione all'American Playwrights Project e nel 2019, con *Guerra santa*, il Premio Testori per la Letteratura. È edito in Germania da Lauke Verlag e negli Stati Uniti dall'editore Hentschker. Suoi lavori sono stati tradotti e rappresentati anche in Austria, Croazia, Egitto, Francia, Germania, Gran Bretagna, Grecia, Romania, Spagna, Svezia, Svizzera e Stati Uniti.

Parità e violenza di genere, una questione aperta, anche in scena

di Roberto Rizzente



Il premier italiano ne ha fatto una bandiera del nuovo Governo. «A fronte dell'esempio di molte italiane eccezionali in tutti i campi - ha dichiarato Mario Draghi nel videomessaggio dell'8 marzo - anche nella normalità familiare, abbiamo molto da fare per portare il livello e la qualità della parità di genere alle medie europee». Nella stessa giornata, il Presidente Mattarella ha letto al Quirinale i nomi delle dodici donne uccise nei primi due mesi del nuovo anno e ha richiamato l'attenzione sulla non meno insidiosa violenza economica, che «esclude le donne dalla gestione del patrimonio comune o che obbliga la donna ad abbandonare il lavoro in coincidenza di gravidanze».

Parole, quelle delle due massime cariche dello Stato, che dovrebbero preludere a un cambio di rotta, come vuole del resto l'Europa, se è vero che il contributo della parità di genere dovrebbe rientrare «tra i vari criteri che verranno usati per valutare i progetti del Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza», dopo la pandemia.

L'onda del cambiamento ha investito anche il mondo dello spettacolo, notoriamente refrattario all'innovazione: per lo meno a livello d'intenzioni. Già prima dell'insediamento di Draghi si è costituito infatti, nella primavera del 2020 durante il primo lockdown, un collettivo, significativamente

chiamato **Amleta**, cui hanno aderito 140 artisti e artiste, che promette di far luce sulla difficile situazione che scontano le donne nel teatro italiano.

Su due fronti, principalmente. Il primo è quello della **violenza di genere**, dalla discriminazione all'abuso fino alla vera e propria violenza sessuale. È recente la notizia delle dimissioni di Klaus Dörr dalla sovrintendenza della Volksbühne di Berlino, per le accuse di dieci donne dipendenti del teatro che avrebbero subito da lui pesanti e reiterate molestie sessuali (pensare che proprio a Dörr si deve un grande investimento del teatro berlinese sulla drammaturgia al femminile). Le denunce si sprecano ovunque, finti provini organizzati da un regista per nascondere aggressioni, il *revenge porn* ai danni di giovani attrici, fotografate a loro insaputa mentre si esibivano in un nudo artistico. Non è la prima volta che si solleva la questione: nel 2017 si è diffuso sui social di tutto il mondo il movimento **#MeToo**, sull'onda lunga delle accuse di molestie rivolte al produttore Weinstein da molte attrici più o meno note. Un vaso di Pandora che ha suscitato dibattito e consapevolezza, ma anche ansie e diffidenze. Una presa di posizione è comunque necessaria: Amleta offre alle vittime il gratuito patrocinio, il sostegno eco-

nomico e morale, mettendole in contatto tra loro e con i centri specializzati, e raccogliendo le denunce (chi vuole contribuire può mandare una mail a osservatoria.amleta@gmail.com).

Il secondo fronte, più controverso, è quello della **disparità di genere**. Amleta ha presentato il 23 novembre una mappatura dei Teatri Nazionali e dei Tric. I numeri sono eloquenti: dei 25 teatri considerati solo 6 sono diretti da donne e nessuno dei nazionali. La richiesta è esplicita: rigettare qualunque nomina, bando o chiamata pubblica che non preveda la candidatura di almeno una donna; istituire un organo di controllo che monitori l'accesso alle candidature e la formalizzazione delle nomine. È un po' la vecchia questione delle quote rosa che si ripropone: Draghi ha definito il discorso «farisaico», perché rischia di sottendere che le donne, senza un aiuto esterno, non possano farcela. O che il merito, a prescindere dal genere, non conti più che tanto. Il Governo preferisce parlare di parità delle condizioni competitive dei generi, puntando al riequilibrio del *gap* salariale e a un sistema di *welfare* che permetta alle donne di dedicare alla carriera la stessa energia dei colleghi uomini, superando la scelta tra famiglia e lavoro: belle parole, ma quanto è veramente applicabile il modello senza un puntiglioso contorno legislativo? Soprattutto in un Paese come il nostro, ancorato su questi temi a una mentalità cristallizzata su modelli sociali ormai superati?

Ma la disparità di genere nel teatro italiano, secondo lo studio di Amleta, riguarda anche la **dimensione artistica**, se è vero che nelle sale principali le registe sono il 17,1%, le drammaturghe il 14,6%, le curatrici e tecniche di adattamento teatrale il 28,2% e le attrici il 35,9%. E qui, le cose si fanno più complicate. Circoscriviamo il discorso alla recitazione: vengono assolate meno attrici perché esistono, per esempio nel teatro classico, meno ruoli femminili? Forse perché la maggioranza di questi testi è stata scritta da uomini, quando alle donne neppure il diritto di voto era concesso? Altrove si sono inventati il **colour-blind casting**, la scelta di assumere interpreti indipendentemente dall'etnia e dal genere. Ma è una scelta davvero inclusiva? Non rischia di cancellare le specificità di genere, la storia e l'esperienza che le ha prodotte, appiattendole su quelle del "genere *mainstream*", per la maggior parte dei casi maschile, che ha prodotto quelle opere? E, in ogni caso, non dovrebbe essere, quella di assumere una donna piuttosto che un uomo per interpretare Amleto, una scelta artistica del o della regista? Forse, dunque, dovremmo porci anche una domanda sullo spazio che viene dato nei teatri alla nuova drammaturgia, ai nuovi autori e autrici, ai temi e ai personaggi di cui scrivono.

La questione, insomma, non è semplice come appare. E, lasciando da parte il *politically correct*, richiede una riflessione approfondita. Noi abbiamo lanciato il sasso in uno stagno. Riprenderemo il discorso, naturalmente. Magari con un pizzico in più di consapevolezza. ★

Premio Riccione 55, contributi alla produzione

Tatjana Motta con *Notte bianca* e Tommaso Fermariello con *Fantasma* ricevono il contributo di produzione, rispettivamente, di 15.000 e 10.000 euro assegnato da Riccione Teatro e Riccione Teatro Tondelli per favorire la messa in scena dei testi presentati all'ultima edizione. Gli altri finalisti erano Emanuele Aldrovandi (*La morte non esiste più*), Elvira Frosini e Daniele Timpano (*Ottantatrive*), Renato Sarti (*Il rumore del silenzio*) e Christian Gallucci (*La vita delle piante*), Stefano Fortin (*George II*) e Valeria Patota (*Minotauro-patia*) per la sezione principale, Luca Tazzari (*Il gallo del mal di testa*) e Pablo Solari (*Woody è morto*) per quella under 30. I due testi saranno ora portati in scena e, nel caso di *Fantasma*, aiutato a circuitare da Ater Fondazione.
Info: riccioneteatro.it

Veneto: Agis e Res lettera aperta alla Regione

È stata consegnata lo scorso 8 marzo alla Giunta Regionale del Veneto, al presidente Luca Zaia e all'assessore alla Cultura Cristiano Corazzari una lettera aperta, redatta da Agis e Res-Rete Spettacolo dal Vivo. Sottoscritta da trenta realtà, lamenta l'iniqua distribuzione dei fondi del Piano Regionale di Bilancio e Resilienza presentata a febbraio in Commissione Cultura (dei 1.526 milioni, solo 120 sono stati destinati al settore culturale, contro i 1.406 riservati al Turismo) e chiede uno stanziamento extra di almeno 50 milioni l'anno, utili a sostenere un comparto che genera il 5% del Pil regionale, in linea con quanto fatto da altre regioni come Emilia Romagna, Lombardia, Trentino Alto-Adige e Friuli Venezia Giulia.

Vent'anni di Ateatro

Lo scorso gennaio Ateatro ha celebrato i suoi primi vent'anni di attività con una conversazione in *streaming* condotta da Oliviero Ponte Di Pino e Giulia Alonzo. Oltre al bilancio delle attività svolte, è stato presentato il progetto biennale "Le Buone Pratiche della Ripartenza". Sostenuta da Fondazione Cariplo, l'iniziativa sarà focalizzata sullo spettatore e strutturata in quat-

tro aree di intervento: il monitoraggio dell'esistente, tramite la creazione di un Osservatorio Permanente delle pratiche del teatro; lo sviluppo della domanda; la riflessione sul ruolo dello spettacolo dal vivo nella società digitale e la formazione degli operatori under 28.

Info: ateatro.it

Roma: il Valle al lavoro

Chiuso, per ragioni di sicurezza strutturale prima, sanitaria poi, il Teatro Valle si trasforma in luogo di ascolto e produzione sonora con un progetto grazie al quale il Teatro di Roma dà lavoro ad artisti e tecnici. Paola Rota con Silvia Gallerano, Manuela Cherubini, Iacasadargilla/Lisa Ferlazzo Natoli, Roberto Rustioni, Giacomo Bisordi, Francesco Villano, Dui-lio Paciello daranno vita a nove podcast, abbinando scienza e fantascienza, teatro e divulgazione: l'obiettivo è di renderli fruibili nella stagione virtuale #TdRonline e, appena sarà possibile, anche dal vivo.

Info: teatrodiroma.net

Performing Italy: i nuovi italiani

Con i suoi 5,3 milioni di residenti (Fonte Eurostat 2019), l'Italia è al secondo posto in Europa per presenza di stranieri. Per accrescere la consapevolezza del multiculturalismo, l'Istituto Italiano di Cultura di Londra ha commissionato a Margherita Laera il progetto Performing Italy. Sette artisti italiani dal passato migratorio - Shi Yang Shi, Bintou Ouattara, Marcela Serli, Alberto Lasso, Miriam Selima Fieno, Abdoulaye Ba, Thaiz Bozano - raccontano la propria esperienza in un video. I video sono consultabili sulla pagina Vimeo dell'Istituto.

Info: iiclondra.esteri.it

Dieci anni di Teatro in Carcere

Al limite (foto a lato), presentato un anno fa dai detenuti del Carcere di Las Palmas, coordinato da Grazia Isoardi dell'Associazione Hestia del Carcere di Saluzzo, ha vinto a gennaio il Primo Premio del Ministero dell'Interno di Madrid. E sempre a gennaio ha festeggiato i suoi primi dieci anni

Trieste, Veneto, Roma e Santarcangelo: le direzioni per il nuovo triennio

Dopo il Teatro di Roma, il Piccolo di Milano e l'Ert (in quest'ultimo sono in corso le procedure di selezione per il nuovo direttore), anche in altre realtà il 2020-21 porta grandi cambiamenti. A gennaio il **Rossetti**, Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia, ha nominato **Paolo Valerio** nuovo direttore al posto di Franco Però. Regista, già al vertice dello Stabile veronese e della scuola a esso collegata, Valerio è stato scelto in una rosa di cinque finalisti: il suo progetto è stato valutato dal Cda come «il migliore possibile» per l'ente e per la città. Cambio della guardia, conseguentemente, anche allo **Stabile di Verona**, passato a **Piermario Vescovo**, e a quello del **Veneto**, dove al neodirettore artistico **Giorgio Ferrara** si affiancano Irina Brook (regista residente) e Bepi Morassi (direttore di produzione). Fra gli obiettivi del prossimo triennio, il rafforzamento dell'identità dei tre poli: la vocazione internazionale al Goldoni di Venezia, le produzioni a Padova, la musica a Treviso. Sempre a gennaio, Area06 annuncia la direttrice per il nuovo triennio di **Short Theatre: Piersandra Di Matteo**, dramaturg, studiosa, curatrice, collaboratrice di Romeo Castellucci, osservatrice delle arti performative, si unirà ad Arcuri e Corona nel gruppo di lavoro romano, che intreccerà i percorsi dei teatri Argentina, India e del festival, in un progetto collettivo dallo sguardo multiplo. Novità in vista, infine, per il **Premio Riccione**, dove **Lucia Calamaro** subentra a Fausto Paravidino alla presidenza, e per **Santarcangelo Festival**, affidato per il triennio 2022-24 al trentasettenne regista, critico e attivista polacco **Tomasz Kireńczuk**, fondatore di Teatr Nowy a Cracovia e collaboratore di Dialog-Wrocław International Theatre Festival (2011-19), di cui è stato capace di proteggere libertà e indipendenza, in un Paese dove censura e (re)pressioni politiche sono all'ordine del giorno. **Ilaria Angelone**
Info: ilrossetti.it; teatrostabileverona.it; teatrostabileveneto.it; shorttheatre.org; riccioneteatro.it; santarcangelofestival.com

di vita il Coordinamento Nazionale Teatro in Carcere: presieduto da Vito Minoia, conta oltre cinquanta esperienze da quindici regioni italiane.
Info: teatrocarcere.it

Marche: l'"altra" stagione di Palcoscenico Aperto

Prosegue fino a maggio la "stagione alternativa" proposta da Amat, costruita a partire dai sessanta progetti selezionati dalla Commissione (Federica Patti, Gemma Di Tullio e Gilberto Santini) tra i 370 pervenuti in risposta alla *call* Marche Palcosceni-

co Aperto. Ideata da Regione Marche e Amat, l'iniziativa è rivolta agli artisti del territorio non assegnatari di contributi ordinari Fus, e riservata a qualunque progetto performativo che non preveda la presenza del pubblico in sala.

Info: amatmarche.net

Placido presidente al Comunale di Ferrara

È stato presentato lo scorso febbraio dal sindaco Alan Fabbri il nuovo Cda della Fondazione Teatro Comunale di Ferrara. A presiedere il Consiglio,



di cui fan parte anche Mogol e Pietrangelo Buttafuoco, sarà Michele Placido. Alla nuova *governance* della Fondazione, diretta da Moni Ovadia, il pesante compito di gestire la fase durante e dopo la pandemia.

Info: teatrocomunaleferrara.it

AiR, artisti in residenza

Segnaliamo i vincitori del bando AiR-Artisti in Residenza 2021, promosso dalla Lavanderia a Vapore di Collegno. Elisabetta Consonni si è aggiudicata i quindici giorni di residenza grazie al progetto *Missing Outs*, ispirato al saggio *In Praise of the Unlived Life* dello psicanalista inglese Adam Phillips. Gli altri vincitori sono Filippo Porro e Simone Zambelli con il progetto *Ombelichi Tenui. Ballata per due corpi nell'aldilà*.

Info: lavanderiavapore.eu

Anct, ai critici teatrali un nuovo spazio virtuale

L'Associazione Nazionale Critici di Teatro lavora a ridefinire e ad ampliare il proprio sito con nuove sezioni: "News e informazioni", per fornire notizie su iniziative, spettacoli, convegni e altri eventi, in una ideale mappatura del territorio nazionale; e "I critici scrivono", in cui ogni iscritto potrà pubblicare articoli, riflessioni e proposte. Tutti i contenuti sono prodotti dai soci e disponibili online liberamente sul sito dell'Associazione.

Info: criticiditeatro.it

Next, una piattaforma riservata agli operatori

È stata realizzata per Next 2020, il Laboratorio delle idee per la produzio-

ne e la distribuzione dello spettacolo dal vivo voluto dalla Regione Lombardia in collaborazione con Fondazione Cariplo, una piattaforma riservata agli operatori che consente di visionare i video e i materiali delle 59 compagnie selezionate, nelle categorie spettacolo di prosa/danza/multidisciplinare/circo contemporaneo e per l'infanzia.

Info: next.lombardiaspettacolo.com

Danza Urbana: i quattro vincitori

Study about Repetition and Efforts di Ares D'Angelo e Martina Martinez Barjacobá, *Tagadà* di Fabritia D'Intino e Daria Greco, *Il mondo altrove: un dialogo gestuale* di Nicola Galli e *Shape of Moving Waves* di Enrico Pagliarunga sono le quattro creazioni vincitrici del settimo bando di Danza Urbana, azione di Anticorpi XL-Network Giovane Danza d'Autore. I progetti si sono distinti tra le 62 candidature pervenute per l'originalità dell'approccio con il pubblico e con lo spazio urbano.

Info: networkdanzaxl.org

Risonanze Network, online il nuovo sito

È attiva la piattaforma risonanzenetwerk.it per la presentazione e maggiore diffusione dell'omonimo progetto. Nato nel 2018 dalla collaborazione tra Dominio Pubblico, Festival 20/30 e Direction Under 30, mira al sostegno delle compagnie under 30, attraverso percorsi di residenza (Cantiere Risonanze), la creazione di un dossier di tutti i progetti sviluppati e il coinvolgimento attivo delle nuove generazioni.

Info: risonanzenetwerk.it

Nasce Rumore d'Ali, teatro dal carcere

Grazie al progetto "Per Aspera ad Astra", ideato dalla Compagnia della Fortezza e sostenuto dall'Acri, è nata Rumore d'Ali Teatro, una compagnia teatrale all'interno della casa di reclusione di Vigevano. Il gruppo ha preso le mosse dal pluriennale laboratorio tenuto da ForMattArt insieme ad Alesia Gennari, sostenuto dai fondi della Regione Lombardia.

Info: formattart.com

Una nuova scuola per Riccione Teatro

Scrittura è il nome della scuola itinerante di drammaturgia promossa da Riccione Teatro col supporto dello Stabile di Bolzano, del Teatro della Toscana, del Bellini di Napoli e di Sardegna Teatro. Diretta da Lucia Calamaro, ha selezionato in primavera quindici partecipanti per la prima edizione del progetto, in programma dal 24 maggio al 21 novembre.

Info: riccioneteatro.it

Milano, al Teatro i, una biblioteca virtuale

Sarà presto online la "Biblioteca Virtuale" della nuova drammaturgia, promossa da Teatro i. 170 gli autori candidati alla *call*, per un totale di 230 testi, di cui ne sono stati selezionati 120, 5 dei quali (*Market* di Irene Canale, *Phoenixpteridae-La verità del fenicottero* di Francesca Di Fazio-Collettivo Inciampo, *Hound dog* di Fabio Marson, *Balena 52-hertz* di Jacopo Panizza, *La vespa celiaca* di Pietro Sanclemente) verranno letti da attori professionisti e pubblicati sul sito sotto forma di podcast.

Info: teatroi.org

Piccola Ape Furibonda per Alda Merini

Piccola Ape Furibonda, composta da quattro associazioni al femminile e coordinata dal Cetec, si è aggiudicata il bando per la nuova gestione della Casa delle Arti-Spazio Alda Merini, a Milano in zona Navigli. Il progetto si chiama *Le stanze di Alda* ed è caratterizzato da linguaggi artistici diversi e dall'attenzione per l'impegno sociale e per le donne.

Info: info@spazioaldamerini.com

Toscana Spettacolo, il teatro a distanza

Sono 23 le proposte per il teatro fruibile remoto, tra le 134 pervenute, che verranno realizzate col sostegno di Fondazione Toscana Spettacolo onlus. I progetti, individuati col bando "Così remoti, così vicini-Nuove idee per un teatro a distanza", pubblicato d'intesa con la Regione, riceveranno contributi per complessivi 130.000 euro.

Info: toscanaspettacolo.com

Teatro, danza e musica: i Leoni della Biennale di Venezia 2021



Sono stati annunciati i Leoni per la Biennale di Venezia del 2021: il regista polacco **Krzysztof Warlikowski**, direttore del Nowy Teatr di Varsavia (nella foto), e il poeta inglese, rapper e performer **Kae Tempest** hanno vinto, rispettivamente, il Leone d'Oro alla Carriera e il Leone d'Argento per il Teatro. Warlikowski è attivo dal 1989 e ha realizzato rivoluzionarie interpretazioni che vanno dalla tragedia greca a Shakespeare e ai testi contemporanei, utilizzando il video e riferimenti cinematografici. Kae Tempest, pseudonimo di

Kate Esther Calvert, dopo le raccolte poetiche e i dischi, è noto nel mondo del teatro per *Wasted, Hopelessly Devoted* e la riscrittura del *Filottete, Paradise*. Il suo ultimo reading *The Book of Traps & Lessons* sarà presentato alla 49a edizione del Festival, in programma dal 2 all'11 luglio.

La coreografa franco-senegalese **Germaine Acogny** si aggiudica invece il Leone d'Oro alla Carriera per la *Danza 2021*, mentre alla nord-irlandese **Oona Doherty** va il Leone d'Argento. Acogny è nota come «la madre della danza contemporanea africana» e fondatrice dell'École des Sables, Centro internazionale di danze africane tradizionali e contemporanee; la Doherty, dopo aver conquistato numerosi premi, ha esteso la propria ricerca coreografica al mondo delle arti visive, realizzando l'esposizione *Death of the hunter*. Al 15° Festival Internazionale di Danza Contemporanea (23 luglio-1 agosto), verranno presentati *Somewhere at the Beginning* della Acogny e *Hard to Be Soft-A Belfast Prayer* della Doherty. Andranno invece alla compositrice finlandese **Kaija Saariaho** e all'ensemble vocale di Stoccarda **Neue Vokalisten** quelli, rispettivamente, d'Oro alla Carriera e d'Argento al 65° Festival Internazionale di **Musica Contemporanea** (17-26 settembre).

Chiara Viviani Info: labiennale.org

Teatri Nazionali e Tric: l'Art Bonus questo sconosciuto

Sono disponibili sul sito artbonus.gov.it le cifre delle erogazioni liberali sottoscritte dai privati nel triennio 2018-20 a favore del patrimonio culturale, in cambio di sostanziosi benefici fiscali, sotto forma di credito d'imposta (attualmente, il 65% dell'importo donato). Una buona pratica di mecenatismo, particolarmente necessaria di questi tempi, che stimola i teatri a rinnovare l'approccio alla comunicazione con il proprio pubblico, con lo scopo dichiarato di coinvolgere, oltre alle aziende e alle fondazioni bancarie, i privati cittadini, anche con micro-donazioni: 50, 100 euro che, sommati, possono fare la differenza.

Stando ai Teatri Nazionali, l'Art Bonus sembrerebbe essere praticato soprattutto al Centro-Nord, se è vero che lo Stabile di Torino e il Piccolo di Milano raccolgono, rispettivamente, 3.989.202 e 3.808.307 euro; 3.779.500, 2.768.170 e 2.239.752 i teatri di Toscana, Genova e l'Ert: contro i 158.901 dello Stabile di Napoli e, addirittura, i 50.050 del Teatro di Roma.

Più variegata è la situazione per i Tric, dove si oscilla tra i 636.000 euro, i 450.117, i 310.000, i 293.396, i 247.400, i 200.000 e i 170.000 euro raccolti, nell'ordine, dallo Stabile dell'Umbria, Marche Teatro, Fondazione Teatro Piemonte Europa, il Franco Parenti di Milano (ma qui, bisognerebbe sommare i 4.589.790 per il restauro della piscina ex-Caimi come bene culturale pubblico), lo Stabile del Friuli, il Cts bresciano e la Fondazione Teatro Due di Parma, allo zero totalizzato dal Bellini di Napoli, dalla Fondazione Luzzati-Teatro della Tosse e dallo Stabile Carlo Goldoni (non sono aggiornati, invece, i dati degli Stabili d'Abruzzo e di Catania). Segno che molta strada rimane ancora da fare. A tutti i livelli. **Roberto Rizzente**
Info: artbonus.gov.it.

Massimo Monticelli vince ERetici

Massimo Monticelli con il progetto *Cassandra o della verità* è il vincitore della seconda edizione di "ERetici. Le strade dei teatri", promosso per gli under 28 del panorama nazionale dal Centro di Residenza Emilia Romagna (L'arboreto-Teatro Dimora di Mondaino e La Corte Ospitale di Rubiera). Per lui un sostegno economico, il tutoraggio e quattro periodi di residenza.

Info: arboreto.org

Macerata per l'inclusione

Sono stati assegnati a marzo i Premi Inclusione 3.0 dell'Università di Macerata. Tra i vincitori della quarta edizione, riservata alle associazioni che operano con persone con disabilità, ci sono il Teatro Universitario Aenigma di Urbino e Teatro Rebis di Macerata.
Info: unimc.it

Un coordinamento per le arti performative

Ventisei realtà teatrali e artistiche di Torino si sono unite dando vita

a C.A.R.P.E. Coordinamento delle Arti Performative, un organismo nato per riunire un gruppo di persone che lavorano sul territorio e instaurare un dialogo costruttivo con le istituzioni. È stato anche creato un fondo per aiutare le realtà in difficoltà.

Info: carpetorino.org

NdN, al via l'allestimento del *Leviatano* di Tabilio

Sono Carmentalia e La Confraternita del Chianti a essersi aggiudicati l'allestimento del *Leviatano* di Riccardo Tabilio, vincitore della 10a Edizione di NdN-Network nuova Drammaturgia. Sono previste, al termine dei quarantacinque giorni di residenza, otto repliche nei festival e nei teatri aderenti al progetto.

Info: networkdrammaturgianuova.it

Bergamo: Up to You, un festival young

Si terrà a Bergamo dal 27 al 29 maggio e a Scanzorosciate (Bg) il 4 e 5 giugno la seconda edizione del festival Up to You. Organizzato dagli under 25 col supporto di Qui e Ora Residenza Teatrale, sceglie le proposte

tra le dieci selezionate dalla Rete Risonanze, tutte di compagnie under 35.

Info: quieoraresidenzateatrale.it

Insegnare col teatro: ecco Quinta di copertina

È online Quinta di copertina, la prima piattaforma multimediale e interattiva per integrare e supportare, tramite le tecniche del teatro, la proposta didattica delle scuole secondarie di primo e secondo grado. Il progetto è ideato da Giorgio Rosa e prodotto dalla cooperativa Mestieri del Palco.

Info: quintadicopertinateatro.com

Scandicci: trova casa il Teatro delle Donne

Prenderà casa al Teatro Studio Mila Pieralli di Scandicci il centro di produzione drammaturgica Il Teatro delle Donne. Sostenuto dai Comuni di Firenze e Scandicci, Regione Toscana e Fondazione Cassa di Risparmio di Firenze, organizzerà eventi, incontri e la produzione di spettacoli che abbiano le donne per protagoniste.

Info: teatrodellatoscana.it

Societas in mostra alle Muse di Ancona

C'è tempo fino al 13 giugno per visitare, presso il Teatro delle Muse di Ancona, la mostra fotografica "Attore, il nome non è esatto. Il Teatro di Romeo Castellucci-Societas Raffaello Sanzio nelle foto di Luca Del Pia".

Info: marcheteatro.it

Luzzati e Trionfo cent'anni di amicizia

Sarà dedicato a Emanuele Luzzati e ad Aldo Trionfo nel centenario della nascita, il 2021 del Teatro della Tosse, da loro fondato nel 1975, con Tonino Conte. La Fondazione Luzzati, dal 3 giugno, con un programma di eventi celebrerà la loro arte e il loro ruolo sulla scena teatrale del Dopoguerra.

Info: teatrodellatosse.it

Teatrodilina, *Quasi Natale* dal palco allo schermo

È disponibile fino a maggio su Sky Prima Film il film *Quasi Natale* di Teatrodilina. Diretto da Francesco Lagi e distribuito da Fandango, è tratto dall'omonimo spettacolo della compagnia, con il medesimo cast.

Info: teatrodilina.com

MONDO

Inferno di Castellucci, migliore spettacolo

Il quotidiano svizzero *Le temps* ha costituito una giuria di 45 personalità della cultura per selezionare "venti spettacoli per il XXI secolo". Con 33 preferenze su 45, *Inferno* di Romeo Castellucci (foto sotto: Luca Del Pia) (2008), già vincitore nel 2012 del premio di *Le Mond* come miglior spettacolo dei primi dieci anni del secolo, si è conquistato il primo posto superando, tra gli altri, Milo Rau, Mouawad, Marthaler e Ostermeier.

Info: letemps.ch



Play-Back, il teatro italiano in Australia

Elvira Frosini e Daniele Timpano sono i curatori della rassegna Play-Back 2021, organizzata dall'Istituto Italiano di Cultura di Melbourne. Dieci compagnie italiane trasmettono gratuitamente sul canale YouTube dell'Ilic Melbourne una loro produzione. Il programma, fino a novembre, prevede tra gli altri, lacasadargilla (*When the rain stops falling*), Vetrano/Randisi (*Totò e Vicé*), Blue Desk (*L'uomo nel diluvio*), Cranpi/Fabiana Iacozzilli (*La classe*), Quotidiana.com (*L'anarchico non è fotogenico*), Aldes (*T.I.N.A.*), Carullo Minasi (*Due passi sono*) e Opera Bianco (*Jump!*).

Info: icmelbourne.esteri.it

Prix de Lausanne 2021

Si è svolta a febbraio, a distanza, l'edizione 2021 del premio dedicato ai giovani talenti della danza internazionale. Sei i premiati: António Casalinho, Luca Abdel-Nour, Andrej Jesus Maciano, Seojeong Yun, Fuchiyama Shunhei, Ashley Coupal. Accanto alle giovani promesse, dal 2017 viene assegnato un premio alla carriera, andato quest'anno a Wayne McGregor, fresco della nomina alla direzione della Bienale Danza.

Info: prixdelausanne.org

Lingua Madre, capsule per il futuro

È strutturato in tre aree tematiche (corpo, linguaggio e rito) il progetto "Lingua Madre, capsule per il futuro", ideato da Carmelo Rifici e Paola Tripoli per il Lac di Lugano. Obiettivo dell'iniziativa è lo sviluppo di nuovi contenuti, fruibili online, tramite il coordinamento di un comitato editoriale (Angela Demattè, Riccardo Favaro, Francesca Sangalli e Lorenzo Conti) e il coinvolgimento di drammaturghi, curatori, registi e operatori.

Info: luganolac.ch/lingua-madre

Un anno di Covid nella danza

Social Distance Stacks è il titolo del progetto fotografico realizzato dagli artisti dello Stuttgart Ballet in collaborazione con Florian Mehnert. Pensato per non dimenticare il drammatico an-

no di pandemia, ritrae dentro bolle di sapone tre coppie iconiche nel repertorio della compagnia: Albrecht e Giselle, Sigfried e Odette, Romeo e Giulietta.

Info: stuttgart-ballet.de

Chaillot e Cannes, cambi al vertice

È Rachid Ouramdane, dal 5 aprile, il nuovo direttore del Chaillot-Théâtre National de la Danse di Parigi. Già a capo del Centro Coreografico Nazionale Ccn2-Grenoble, subentra a Didier Deschamps, a sua volta nominato, dal 2003, direttore del Festival Internazionale di Danza di Cannes.

Info: theatre-chaillot.fr; festivaldedanse-cannes.com

Tino Caspanello, l'internazionale

Tino Caspanello varca nuovamente i confini nazionali con la pubblicazione di *Orli* in Turchia (traduzione di Senem Chever, edizioni Mito Boyut presso cui era già stato pubblicato *Mari* nel 2019). *Quadri di una rivoluzione* è invece andato in scena lo scorso febbraio a Pristina, prodotto dal Teatro Nazionale del Kosovo, con la regia di Kalterim Balaj.

Quartieri di Vita trionfa in Europa

Il festival "Quartieri di Vita", diretto da Ruggero Cappuccio, è stato l'unico progetto italiano ammesso al co-finanziamento europeo nell'ambito del Fondo *cluster* Eunic (European National Institutes for Culture), un programma che ha lo scopo di favorire l'inclusione sociale delle fasce più deboli attraverso il teatro.

Info: napoliteatrofestival.it, fondazionecampaniadeifestival.it

Gerardi alla Dresden Frankfurt Dance Company

Sarà Massimo Gerardi il nuovo *personlicher referent* del direttore artistico della Dresden Frankfurt Dance Company Jacopo Godani. Danzatore e coreografo, Gerardi è attivo da oltre trent'anni sulla scena tedesca.

Info: dresdenfrankfurtdancecompany.com

BANDI

Un festival di Resistenza

È stato pubblicato il bando di selezione per il Festival Teatrale di Resistenza 2021 (Casa Cervi di Gattatico-Re, 7-25 luglio), promosso dall'Istituto Alcide Cervi, in collaborazione con la cooperativa Boorea. La partecipazione è gratuita e le domande dovranno pervenire entro il 30 aprile all'indirizzo festivalresistenza@gmail.com. Sono previsti premi in denaro.

Info: istitutocervi.it

Teatro in cerca d'autore

Dovranno pervenire entro il 1 giugno a info@pontedicarta.it i testi candidati alla terza edizione di "Teatro in cerca d'autore", promosso dall'agenzia letteraria Ponte di Carta e dalla compagnia teatrale Teatranti tra Tanti. La quota d'iscrizione è di 20 euro, in palio l'allestimento dell'opera vincitrice.

Info: pontedicarta.it

Una prospettiva per i coreografi

La dodicesima edizione del premio Prospettiva Danza Teatro si rivolge

a coreografi under 40. Il vincitore debutterà nell'edizione 2022 del Festival. Le sedi per le preselezioni sono Firenze, Milano, Roma e Catania; le domande dovranno pervenire entro il 10 maggio, tramite modulo online.

Info: prospettivadanzateatro.it

Giovani compagnie cercasi

C'è tempo fino al 30 aprile per partecipare alla rassegna per under 35 "I Solisti del Teatro", promossa a Roma tra luglio e settembre dalla Fondazione Claudio Nobis. Il contributo previsto per il vincitore è di 3.000 euro.

Info: claudio.nobis@gmail.com

Marco Praga per la drammaturgia

Macabore Editore ha indetto la prima edizione del Premio Marco Praga. Le tre sezioni comprendono: testo teatrale inedito, monologo e saggio sul teatro. Tutte le opere dovranno pervenire entro il 30 aprile 2021 all'indirizzo macaboreeditore@libero.it, è prevista la pubblicazione dei lavori vincitori.

Hanno collaborato:

Ilaria Angelone, Laura Bevione, Francesca Carosso, Arianna Lomolino, Chiara Viviani

I SEMINARI DI HYSTRIO

Formazione permanente per operatori teatrali

Da grande voglio fare l'operatore teatrale.

I fondamentali del mestiere - livello base

23 > 25 aprile 2021 - online

Da grande voglio fare l'operatore teatrale

I fondamentali del mestiere - livello avanzato

21 > 23 maggio 2021 - online

La drammaturgia tedesca contemporanea

a cura di Davide Carnevali

11 giugno, ore 9:30-13:30 - online

La drammaturgia inglese: le autrici contemporanee

a cura di Monica Capuani

12 giugno, ore 9:30-13:30 - online

Tutti i seminari si svolgono sulla piattaforma Zoom.

Resta sempre informato sul nostro programma formativo seguendoci sul sito, sulla pagina fb e Instagram o iscrivendoti alla nostra newsletter!

Informazioni: Hystrio - redazione e segreteria - via Olona 17, 20123 Milano
tel. 02.40073256 - email: segreteria@hystrio.it www.hystrio.it/i-seminari-di-hystrio

HYSTRIO

Rivista trimestrale di teatro e spettacolo
fondata da Ugo Ronfani

editore: Hystrio-Associazione per la diffusione della Cultura Teatrale,
via Olona 17, 20123 Milano.

direttore responsabile: Claudia Cannella

redazione: Ilaria Angelone, Laura Bevione, Arianna Lomolino, Roberto Rizzente,
Valeria Brizzi (segreteria).

progetto grafico: www.studiopaola.it

grafica e impaginazione: Alessia Stefanini

hanno collaborato: Paola Abenavoli, Nicola Arrigoni, Sandro Avanzo, Federico Bellini, Mario Bianchi, Matteo Brighenti, Fabrizio Sebastian Caleffi, Albarosa Camaldo, Roberto Canziani, Laura Caparrotti, Francesca Carosso, Sara Chiappori, Lorenzo Conti, Riccardo Corcione, Massimo Dezzani, Rita Frongia, Maddalena Giovannelli, Gerardo Guccini, Filippa Ilardo, Giuseppe Liotta, Fausto Malcovati, Stefania Maraucci, Michela Mastrodonato, Lucia Medri, Marco Menini, Giuseppe Montemagno, Claudio Morganti, Jacopo Panizza, Michele Pascarella, Gianni Poli, Laura Santini, Francesca Saturnino, Renata Savo, Elena Scolari, Michele Sinisi, Matteo Tamborrino, Francesco Tei, Pino Tierno, Alessandro Toppi, Franco Ungaro, Diego Vincenti, Chiara Viviani, Irina Wolf, Carmelo Antonio Zapparrata, Giusi Zippo.

direzione, redazione e pubblicità: via Olona 17, 20123 Milano,
tel. 02 40073256, fax 02 45409483,
segreteria@hystrio.it – www.hystrio.it

Iscrizione al Tribunale di Milano (Ufficio Stampa), n. 106 del 23 febbraio 1990.
Stampa: Arti Grafiche Alpine, via Luigi Belotti 14, 21052 Busto Arsizio (Va).
Distribuzione: Messinter S.p.A., via Campania 12, 20098 San Giuliano Milanese (Mi), numero verde 800827112.

Manoscritti e fotografie originali anche se non pubblicati non si restituiscono.
È vietata la riproduzione, parziale o totale, dei testi contenuti nella rivista, salvo accordi con l'editore.

abbonamenti Italia euro 40 - Estero euro 70
versamento su c/c postale n. 40692204 intestato a:
Hystrio-Associazione per la diffusione della cultura teatrale
via Olona 17, 20123 Milano
oppure
bonifico bancario su Conto Corrente Postale n° 000040692204
IBAN IT6620760101600000040692204
oppure
on line www.hystrio.it

In caso di abbonamenti tramite bonifico bancario, si prega di inserire l'indirizzo completo del nuovo abbonato e di inviare la ricevuta al **fax: 02 45409483**.
Un numero euro 12.00, arretrati euro 25. In caso di mancato ricevimento della rivista, la copia deve essere richiesta entro 45 giorni dalla sua data di uscita.



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. Ha esposto in importanti manifestazioni in Italia e all'estero. È il disegnatore del fumetto La Tilda, facebook: La Tilda latildacomics.blogspot.it
Info: dezzamax@inwind.it, tel. 328.3074929

PUNTI VENDITA

Ancona

Bookshop delle Muse
via Antonio Gramsci 2
Librerie Feltrinelli
corso G. Garibaldi 35

Bari

La Feltrinelli Libri e Musica
via Melo da Bari 119

Bologna

Librerie Feltrinelli
piazza Ravegnana 1
Libreria di cinema
teatro e musica,
via Mentana 1C

Firenze

Librerie Feltrinelli
via dé Gerretani 30/32R

Genova

La Feltrinelli Libri e Musica
via Ceccardi 16

Milano

Corraini/Piccolo Teatro
Grassi
via Rovello 2
Factory32
Via Giacomo Watt, 32
Libreria dello Spettacolo
via Terraggio 11
Libreria Popolare
via Tadino 18

Napoli

Feltrinelli Libri e Musica
via Cappella Vecchia 3
Feltrinelli
via dei Greci 70

Padova

Librerie Feltrinelli
via San Francesco 7

Palermo

La Feltrinelli Libri e Musica
via Cavour 133

Parma

Feltrinelli
via Venezia 61

Pescara

La Feltrinelli Librerie
via Trento angolo via Milano

Pisa

Librerie Feltrinelli
corso Italia 50

Ravenna

Librerie Feltrinelli
via Diaz 14

Roma

La Feltrinelli Libri e Musica
largo Torre Argentina 11
Librerie Feltrinelli
via V. E. Orlando 78/81

Salerno

La Feltrinelli Libri e Musica
corso Vittorio Emanuele 230

Siracusa

Libreria Gabò sas
Corso Matteotti 38

Torino

Libreria Comunardi
via Conte G. Bogino 2
Librerie Feltrinelli
piazza Castello 19
Librerie Feltrinelli
Piazza C.L.N. 2311

premio HYSTRIO



Giovani da trent'anni

Quest'anno per sostenere il Premio Hystrio partecipa alla campagna di crowdfunding attiva sulla piattaforma **DeRev.com** a partire da aprile 2021