

HYSTRIO

trimestrale di teatro e spettacolo

dossier
TEATRO
IN CINA OGGI

AS

testi
AVE MARIA PER UNA GATTAMORTA
di Mimmo Sorrentino

PREMIO
HYSTRIO
2008

speciale
CAMPANIA



teatromondo critiche lirica biblioteca società teatrale

con il patrocinio ed il sostegno



La compagnia teatrale salamander  presenta

SHAKESPEARE IN TOWN!



IV EDIZIONE 2008

www.salamander.it

ANTONIO E CLEOPATRA



SAVONA · 20 SETTEMBRE - 19 OTTOBRE

CONCORSI E NOTIZIE PER I MESTIERI DELLO SPETTACOLO

prove aperte

SPETTACOLO E LAVORO

CASTING - PROVINI - AUDIZIONI
CONCORSI - SCUOLE - LEGGI
APPROFONDIMENTI
RECENSIONI



ogni mese in edicola e in libreria a soli 3,90 euro

www.proveaperte.it



Tante novità per l'edizione del decennale: una nuova sede, una mostra, le pre-selezioni in giro per l'Italia, un nuovo premio e partecipanti sempre più numerosi - di *Diego Vincenti e Fabrizio S. Caleffi*



La terza puntata dei nostri Speciali regionali è dedicata alla Campania: Napoli, Arrevuoto 3, i capoluoghi di provincia, i festival, le compagnie, le scuole, il teatro ragazzi e la drammaturgia



Un viaggio nell'ultimo secolo di storia teatrale cinese: da Mei Lanfang all'attuale teatro di ricerca, Pechino e Shanghai, il rapporto con l'Occidente, le accademie, la danza e il teatro tibetano - a cura di *Claudia Cannella*

2 PREMIO HYSTRIO ALLA VOCAZIONE

14 vetrina

La Legge Basaglia e il teatro trent'anni dopo - Giovanna Marinelli alla guida del Teatro di Roma e Mario Martone allo Stabile di Torino - di *Massimo Marino, Claudia Cannella, Serena Terranova, Antonella Melilli e Laura Bevione*

21 la questione teatrale

Il progetto dell'on. Carlucci e il "male oscuro" del teatro - di *Ugo Ronfani*

22 SPECIALE CAMPANIA

34 teatromondo

Salonico premia l'Europa - Intervista a Patrice Chéreau - Berlino: Theatertreffen, teatro di regia sul viale del tramonto? - *L'opera da tre soldi* secondo Wilson - Parigi/Londra: *Le dieu du carnage* di Yasmina Reza - Londra: le ultime novità dell'*in-yer-face theatre* - La Redgrave protagonista di *The Year of Magical Thinking* - di *Roberto Canziani, Pier Giorgio Nosari, Elena Basteri, Davide Carnevali, Filippo Bruschi e Margherita Laera*

46 teatro ragazzi

Rassegne: Maggio all'Infanzia e Intercity Connections - di *Nicola Viesti e Francesco Tei*

50 DOSSIER TEATRO IN CINA OGGI

78 danza

Milano in ballo: festival e rassegne - di *Domenico Rigotti*

80 biblioteca

Le novità editoriali - a cura di *Albarosa Camaldo*

84 CRITICHE

Orestee a Parigi, Berlino e Siracusa - Primo Bernhard per Bruni - *La badante* di Lievi - *L'amore antropofago* di Gabrielli - *The Brig* quarant'anni dopo - Brecht secondo Le Belle Bandiere - Binasco vs Fosse - Debutto teatrale per Corsicato con Copi - Il Napoli Teatro Festival Italia - Primavera dei Teatri a Castrovillari

114 lirica

Parigi: tris d'assi all'Opéra - Milano: Lepage e Stein alla Scala - Splende Henze al Maggio Musicale Fiorentino - De Capitani e Mariani per *Il giro di vite* - di *Giuseppe Montemagno, Francesco Tei, Elvio Giudici e Nicola Viesti*

120 TESTI

Ave Maria per una gattamorta - di *Mimmo Sorrentino*

114 la società teatrale

Tutta l'attualità nel mondo teatrale - a cura di *Roberto Rizzente e Altre Velocità*

in copertina: *Il girotondo del teatro cinese*, collage di Chiara Dattola

...e nel prossimo numero: dossier: il teatro in Olanda, le recensioni dei festival estivi, focus sul Belarus Free Theatre di Minsk e sui Rimini Protokoll, musical a Broadway, il teatro in dvd, *Dissonorata* di Saverio La Ruina e molto altro...



PREMIO HYSTRIO





aLLa VOCAZIONE 2008



HANNO VINTO IL PREMIO HYSTRIO ALLA VOCAZIONE: Diana D'Angelo (Scuola di Teatro Teatès di Palermo), Ivan Alovio (Scuola del Piccolo Teatro di Milano). Sette i segnalati: Andrea Gambuzza (École Internationale de Théâtre "Jacques Lecoq" di Parigi), Federico Gianì (Scuola del Teatro Stabile di Genova), Fabrizio Martorelli (Scuola del Piccolo Teatro di Milano), Eliana Patanè (Scuola d'Arte Drammatica "Umberto Spadaro" di Catania), Floor Robert (proveniente dalla pre-selezione) e Irene Turri (Accademia dei Filodrammatici di Milano). Vincono le finali delle pre-selezioni a Pieve Ligure: Giorgio Borghes (Bernstein School of Musical Theatre di Bologna) e Laura Rossi (anche segnalata).

GLI ALTRI PARTECIPANTI ALLA SELEZIONE FINALE ERANO (IN ORDINE ALFABETICO): Francesca Accardi, Matteo Ali, Donatella Allegro, Ignazio Anello, Ernesta Argira, Luca Avagliano, Emanuele Banchio, Fabio Bisogni, Alberto Bonavia, Andrea Bonella, Francesco Bortolozzo, Marco Brinzi, Sabrina Carletti, Roberto Carruba, Enrico Cazzaro, Monica Ceccardi, Beatrice Cevolani, Matteo Cremon, Chiara Degani, Laura Dell'Albani, Lucia Di Pace, Davide Dolores, Marcella Favilla, Elisabetta Fischer, Maria Roberta Galeazzo, Cristina Gardumi, Costanza Givone, Esther Grigoli, Diego Iannacone, Gemma Maria La Cecilia, Silvio Laviano, Dario Leone, Salvatore Lombardo, Sara Lupi, Alessandro Lussiana, Camilla Maffezzoli, Giulia Manzini, Chiara Mascalzoni, Giulia Maulucci, Stefania Medri, Fabrizio Melis, Stefania Monaco, Fabrizio Nevola, Elisa Maria Novelli, Davide Lorenzo Palla, Mauro Parrinello, Valeria Perdonò, Silvia Pernarella, Silvia Pietta, Francesca Puglisi, Nicole Quaglia, Agostino Riola, Margherita Romeo, Rosa Rongone, Annalisa Salis, Mauro Santopietro, Massimiliano Setti, Angelo Tronca, Diego Valentino Venditti, Chiara Verzola, Giada Villanova, Jessica Zanella.



PREMIO HYSTRIO sulle ali della vocazione

di Diego Vincenti

Novità e conferme per l'edizione del doppio compleanno: i primi dieci anni milanesi del Premio e i venti della nostra rivista. Novità sono state le pre-selezioni decentrate in cinque diverse città grazie alla collaborazione con il Circuito Teatri Possibili, la finale delle pre-selezioni a Pieve Ligure, il Teatro Franco Parenti come nuova sede delle finali milanesi, la mostra *Compleanni* e il Premio Hystrio-Arte e Salute. L'entusiasmo dei sempre più numerosi giovani partecipanti al concorso e del folto pubblico presente alla serata-spettacolo conclusiva, la professionalità della giuria e la crescente attenzione da parte delle istituzioni confermano invece che il Premio Hystrio avrà ancora una lunga storia da raccontare

Il teatro logora chi non lo fa. Lo dimostra il Premio Hystrio, mosaico d'umanità varia e di passioni. Un 2008 importante per la rivista (che compie vent'anni) e per il Premio, alla decima edizione milanese. Ma oltre le ricorrenze, un'edizione che nel suo piccolo fa storia: per la prima volta nel *palmarès* dominano i giovani attori non provenienti dalle accademie. Non era mai successo. Una scelta che ha così premiato talenti diversi ed estremamente sfaccettati, spesso dalla personalità forte nonostante le spalle strette, *patchwork* interpretativo che fugge qualsiasi etichettatura. Ma il risultato spinge alla riflessione le stesse istituzioni formative, che segnano il passo con una realtà in costante mutazione. Anche il resto d'Europa sembra ormai andare in direzioni diverse. Insomma, nel restaurato, bellissimo Teatro Franco Parenti (sede dei tre giorni conclusivi delle audizioni) si è assistito al risveglio della base. Ci sarà tempo per valutarne gli effetti. Intanto si festeggia. Anche perché il percorso per arrivare al Franco Parenti non è stato facile, specie per gli oltre 150 ragazzi presentatisi alla preselezione del Premio alla Vocazione. Spesso autodidatti (o quasi), hanno cercato l'occasione di guadagnarsi un posto al sole in cinque differenti città italiane: Roma, Genova, Firenze e L'Aquila hanno infatti da quest'anno affiancato la storica sede di Milano, grazie alla **neonata collaborazione con il Circuito Teatri Possibili**. Dalla finale delle pre-sele-

zioni, svoltasi poi a Pieve Ligure, sono stati ammessi alla selezione finale di Milano undici ragazzi, tra cui Giorgio Borghes e Laura Rossi, vincitori della **borsa di studio Teatri Possibili-Comune di Pieve Ligure**, altra bella novità dell'edizione 2008 del Premio. Quest'ultimi hanno sorpreso per intensità e freschezza interpretativa, specie nei numeri canori eseguiti anche durante la serata finale di sabato 28 giugno.

In un mare di monologhi

Insieme ai colleghi, provenienti dalle scuole istituzionali, hanno affrontato la tre-giorni conclusiva d'audizioni: 72 finalisti in un mare di monologhi, poesie e canzoni. Una manciata di minuti per far vedere sul serio di che pasta si è fatti. D'altronde, per dividere il palco con Luigi Lo Cascio, Marco Martinelli o Alessandro Bergonzoni bisogna pur dimostrare qualcosa... Ecco allora la sfida iniziare giovedì 26: sveglia all'alba, caffè forte e poi via ad aspettare il proprio turno. Come spesso succede sono stati i testi del Novecento quelli più amati, forse sentiti più vicini per sensibilità e linguaggi. Pochi tuttavia gli azzardi, rarissimi Copi, Pasolini, Koltès, o lo stesso Camus. Un peccato. Due monologhi a testa dunque e un brano musicale (o lirico), per convincere una giuria al solito eterogenea per gusti e provenienza. Alla direttrice di *Hystrio* Claudia Cannella (anima della manifestazione insieme ad Albarosa Camaldo) si sono quest'anno affiancati Fabrizio Caleffi, Monica Conti, Corrado d'Elia, Nanni Garella, Lorenzo Loris, Sergio Maifredi, Andrea Paolucci, Gilberto Santini e Lamberto Puggelli, in carica come presidente. Non poche le scelte difficili su cui discutere. Buon segno. E fra minacce di abbandoni per disaccordo e tiratissime votazioni, alla fine si è giunti a una sintesi di giudizio: Premio alla Vocazione a **Ivan Alovio** di Moncalieri (tanto fresco di diploma alla Scuola del Piccolo da non poter ritirare il Premio perché impegnato nel saggio di fine triennio: un cechoviano colonnello Vierscinin, che è riuscito a raggiungerci solo a fine serata) e a **Diana D'Angelo** di Marsala (Scuola di Teatro Teatès di Palermo), appena una spanna sopra altri sette giovani interpreti segnalati. Alovio ha convinto la giuria con un Ivanov cechoviano di grande pulizia e modernità, a cui ha aggiunto il difficile monologo di Penteo (da *Le Baccanti* di Euripide) e *L'onda* di D'Annunzio. Estremamente contemporanee le scelte di Diana D'Angelo: la *borderline* Deborah di *Una specie di Alaska* di Pinter (intensissima, sull'inquietante pulsare di un metronomo), l'altalenante *Grazie* da Pennac e *Ma che freddo fa*, *Nada from the Sixties*. Deliziosamente sull'orlo di una crisi di nervi. Farà sudare i registi.

Tutti in scena per festeggiare

E poi la serata conclusiva. I visi che si rilassano, non più sguardi malsani nel vuoto o frasi ripetute come mantra fra le labbra. Ormai è fatta, vanno solo chiamati parenti e amici. Ci si ritrova alle 21 nel foyer, immersi nella storia del premio e della rivista grazie alla **mostra Compleanni a cura di Andrea Messana** (con la preziosa collaborazione



di Michela Aversa). A gestire la scaletta il simpatico Roberto Recchia, *habitué* che si alterna fra una frizzante cattiveria e un David Letterman senza scrivania. Ci si diverte. Sul palco si inizia con la Compagnia Alma Rosè (Premio Hystrio-Provincia di Milano), nomadi drammaturgici con il loro "Il Giro della Città", e con l'Accademia della Follia, a inaugurare la **prima edizione del Premio Hystrio-Arte e Salute** (€ 1.500) per il lavoro con la marginalità e le situazioni di disagio (e nel loro caso *nomen omen*: sano gusto dada al ritiro della targa, come di consueto realizzata *ad hoc* da Arteca). È poi il turno della coppia Ferdinando Bruni-Elio De Capitani (per la regia di *Angels in America*) e di Luigi Lo Cascio (Premio Hystrio all'interpretazione), ovvero cronaca di due premi annunciati. *Angels*, la cui seconda parte arriverà insieme al nuovo Teatro



Puccini (settembre 2009), è stato uno degli spettacoli più belli visti in stagione, ennesima conferma del valore dei due registi; mentre per Lo Cascio, da alcuni anni tornato con frequenza al teatro, era solo questione di trovare un pretesto. E il suo Penteo ne *La Caccia* ha convinto tutti, specie per la volontà di cercare nuove vie ai classici. Per Lo Cascio, festeggiato in sala anche da Lucilla Morlacchi, è stata pure l'occasione di ritirare, dalle mani del presidente dell'Associazione Nazionale Critici di Teatro Giuseppe Liotta, il Premio della Critica assegnatogli nel 2006, mentre era impegnato su un set cinematografico. Nella sezione

Drammaturgia si è voluto sottolineare lo schivo lavoro (e successo) del milanese Renato Gabrielli, da vent'anni sulle scene con le sue commedie intrise di *humor* nero. E poi ancora la categoria Altre Muse che ha premiato il Teatro delle Albe per la decennale ricerca sull'*Ubu* di Jarry, dall'esordio de *I polacchi* a Ravenna diffusosi come un virus a Chicago, Dakar, Scampia. Necessari. Gran finale di esplosività drammaturgico-lessicale con Alessandro Bergonzoni, premiato in collaborazione con il mantovano "Teatro Arlecchino d'oro-Festival Europeo del teatro di scena e urbano". Sul palco si ha l'impressione che potrebbe

Hystrio/Teatri Possibili

Pre-selezioni: 5 strade per arrivare a Pieve Ligure

Tutti i Teatri Possibili hanno bisogno di nuovi attori. Il **Circuito Teatri Possibili** collabora da questa edizione del decennale al nostro Premio, pre-selezionando i candidati in alcune delle sue sedi in giro per l'Italia: **Milano, Roma, Firenze, Genova e L'Aquila**. Una "prima volta" che lascia ben sperare per il futuro, impeccabile nell'organizzazione grazie a un tandem efficacissimo tra la redazione di *Hystrio* e i direttori delle cinque sedi con i loro staff, nell'ordine: Corrado d'Elia, Tenerezza Fattore, Laura Croce, Sergio Maifredi e Manuele Morgese. Degli oltre 150 candidati ne sono poi rimasti 23 per la finale delle pre-selezioni, di scena il 6 e 7 giugno a Pieve Ligure. È infatti in Liguria che i prescelti della Nazionale candidati si sono misurati, concorrendo a un Premio di Tappa: in palio l'ammissione alla finalissima di Milano, dove hanno accesso diretto solo coloro che provengono dalle scuole di teatro riconosciute a livello nazionale, e la **borsa di studio Teatri Possibili-Comune di Pieve Ligure** (€ 1.500). Sotto un cielo brizzolato, dalla fitzgeraldiana Nervi salgono a Pieve Alta i giurati milanesi colà ospitati. E incontrano i nervi tesi dei giovani che truccano da gita scolastica la tensione delle loro aspirazioni. Il bel teatrino di Pieve s'affaccia sullo struggente panorama del Levante: l'orizzonte sembra la linea del traguardo, la linea d'ombra della maturità interpretativa, la linea di confine del successo. Il mare si fa schermo d'argento su cui si proiettano illusioni e ambizioni. La premiazione si svolgerà come una microcerimonia degli Oscar in questa Hollywoodland in miniatura. Cominciano le prove. Ragazze e ragazzi monologano, cantano, recitano, sorridono: molti finiscono distesi sul pavimento (rituale "appoggio" scenico degli inesperti) a farsi piste su piste di polvere del palcoscenico. Noi giurati valutiamo, nello stesso tempo ammorbiditi e galvanizzati dall'ottima cucina locale. Con lo stesso gusto con cui abbiamo divorato scampi crudi, appena passati a miglior vita per il piacere del nostro palato *gourmand*, sezioniamo prestazioni, assaporando morbido talento sgusciato dalla freschezza dei concorrenti, irrorati dal limone della nostra acidula, ma sempre benevola severità. I risultati li conoscete, i nomi dei vincitori e dei promossi alle finali milanesi li avete letti sopra. Ma, se *repetita iuvant*, eccoli ancora: Giorgio Borghes, Diana D'Angelo, Lucia Di Pace, Andrea Gambuzza, Esther Grigoli, Gemma La Cecilia, Dario Leone, Camilla Maffezzoli, Floor Robert, Rosa Rongone e Laura Rossi, quest'ultima, insieme a Borghes, vincitrice *ex aequo* della borsa di studio Teatri Possibili-Comune di Pieve Ligure. Va commentato che dal vivace confronto delle nostre individualità è emerso un ventaglio di potenzialità diversamente orientate. Sono emersi i migliori tra i migliori, essendo assenti gli improponibili. Ai festeggiamenti finali, con le cordialissime Autorità (il sindaco Adolfo Olcese, il vicesindaco Claudio Culeddu e l'assessore alla cultura e servizi scolastici Sandra Gatti), presenza, testimonial augurale, la *fashion* fascinosissima Alice Arcuri, già vincitrice del Premio Hystrio alla Vocazione. Evviva!

Fabrizio S. Caleffi





andare avanti ore a ubriacare di parole, logorroica ipnosi via sintassi. Non clonabile. E pensare che, all'Accademia Antoniana di Bologna, al giovane Alessandro fu negato il diploma dopo doppia bocciatura...

Un'edizione dunque che si chiude con il consueto successo di partecipazione e pubblico. Il teatro rimane passione vivissima, magari da tre soldi, ma diffusa come forse non ci si aspetterebbe. Un buon segno. Che però, come già scriveva anni fa Ronfani (padre di *Hystrio*) crea anche un brivido di preoccupazione. Dove li si mette tutti? Peggio dei laureati in Filosofia. Ai protagonisti e alla società trovare una risposta. E assumersi la responsabilità di non sprecare l'ennesima generazione di talenti. C'è da applaudirli, non tarpar loro le ali. Alimentando una *nouvelle vague* teatrale dai tratti forse ancora (im)precisi ma dalla voce fortissima. Per il momento, a denti stretti, si resiste. ■

LE SCUOLE DI TEATRO RAPPRESENTATE ALLA FINALE: Civica Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi", Scuola del Piccolo Teatro, Accademia dei Filodrammatici, Scuola del Teatro Carcano e M.A.S. di Milano; Scuola del Teatro Stabile di Torino; Scuola del Teatro Stabile di Genova; Accademia "Palcoscenico" del Teatro Stabile del Veneto "Carlo Goldoni" di Venezia; Civica Scuola d'Arte Drammatica "Nico Pepe" di Udine; Scuola di Teatro "Alessandra Galante Garrone" e Bernstein School of Musical Theatre di Bologna; Corso biennale di alta formazione di Emilia Romagna Teatro di Modena; Accademia d'Arte Drammatica "Silvio d'Amico" di Roma; Accademia d'Arte Drammatica "Vincenzo Bellini" di Napoli; Scuola d'Arte Drammatica "Umberto Spadaro" di Catania; Scuola di Teatro Teatès di Palermo; Scuole del Circuito Teatri Possibili (Liguria, L'Aquila); École Internationale de Théâtre "Jacques Lecoq" di Parigi.



RINGRAZIAMENTI

Il Premio Hystrio deve la sua lunga vita anche, se non soprattutto, all'attenzione delle istituzioni, pubbliche e private: al **Consiglio Regionale della Lombardia**, alla **Provincia di Milano**, al **Comune di Milano-Settore Cultura** e alla **Fondazione Cariplo**. A loro e al **Teatro Franco Parenti**, che ci ha generosamente ospitato, va la nostra gratitudine e il nostro grazie, davvero di cuore!

In queste pagg., il foyer del Teatro Franco Parenti; alcuni momenti delle audizioni, del lavoro della giuria e delle premiazioni; la mostra *Compleanni*. (tutte le foto del Premio Hystrio sono state realizzate da Andrea Messana e Michela Aversa).

Premi Hystrio 2008

le motivazioni

Premio Hystrio all'interpretazione a LUIGI LO CASCIO - Intelligente e appassionato. Colto e intransigente con se stesso. Volto e voce, quelli del palermitano Luigi Lo Cascio, che sono la quintessenza della semplicità e della sincerità. Il cinema gli ha dato la popolarità con film legati alla mafia che offende la sua terra, come *I cento passi* o *Il dolce e l'amaro*, ma anche con quel grande affresco della Storia dei nostri ultimi quarant'anni che è *La meglio gioventù*. Eppure nasce nel teatro la passione e la formazione di Lo Cascio. Dopo il liceo classico e alcuni esami di Medicina, si trasferisce infatti a Roma per studiare all'Accademia d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico". Esordisce con Ferrero e Ronconi, che nel 2006 lo vorrà anche ne *Il silenzio dei comunisti*. Un'interpretazione magistrale, capace di svelare bellissime qualità drammatiche e quella cura quasi maniacale con cui sa affrontare un personaggio. Negli stessi, recenti anni si mette alla prova anche come drammaturgo e regista di se stesso con *Nella tana* da Kafka e, nella stagione 2007/2008, con la bella, rischiosa prova de *La caccia dalle Baccanti* di Euripide. Una riscrittura autonoma e attualissima del capolavoro greco, in cui si trova a incarnare i diversi e vertiginosi stati d'animo del re-tiranno di Tebe, Penteo, coadiuvato da uno splendido apparato di suoni e video. Mai divo, capace di ammettere che «quando recita parte dalla sua imperfezione», consapevole che chi lo vede e lo ascolta deve sempre ricevere un'emozione e un messaggio, Luigi Lo Cascio riceve quest'anno il **Premio Hystrio all'interpretazione**.



Premio Hystrio-Teatro Festival Mantova ad ALESSANDRO BERGONZONI - Bolognese, laurea in giurisprudenza, inarrestabile nell'affabulazione, comico per vocazione verso la purezza del nulla, Alessandro Bergonzoni transita ormai da decenni sui palcoscenici sempre da protagonista. Forse perché, nel paesaggio frastagliato e ricco del teatro italiano, egli costituisce un caso a parte. Non solo perché è attore e autore di se stesso, ma anche per la sua appartenenza a un genere particolarissimo: quello dei sovversivi del linguaggio, che ne usano liberamente la forma per corroderne la capacità di comunicazione. Bergonzoni usa del suo grande amore per la lingua e della sua agilità lessicale per esibirne un'assurdità che sempre è stata lì, e che tutti abbiamo paura di comprendere. Cosa che ha dimostrato fin dagli inizi della sua carriera nei già lontani anni Ottanta. Vedasi *Chi cabaret fa per tre* e *La saliera e l'Ape Piera*. E più ancora dimostrerà con altri spettacoli che gli daranno larga popolarità. Da *Le balene restino sedute ad Anghingò*, da *La cucina nel frattempo a Madornale 33* e





Predisporsi al micidiale. Al centro di questi monologhi c'è soprattutto la volontà di sorprendere attraverso un'esplosione di fuochi d'artificio verbali e la destabilizzazione di qualunque saldo ancoraggio. Come anche nel suo ultimo e metafisico *Nel*, per il quale (e non solo) riceve il **Premio Hystrio-Teatro Festival Mantova**. Premio che intende riconoscere lo straordinario percorso di un artista che, tracciando un solco originale e inedito, è da un quarto di secolo una delle realtà più vivaci e interessanti della nostra scena.

Premio Hystrio alla regia a FERDINANDO BRUNI ed ELIO DE CAPITANI - Può suonare come un pretesto assegnare il **Premio Hystrio alla regia** a Ferdinando Bruni ed Elio De Capitani per *Angels in America*. E in parte è così. Si premia infatti un percorso, vite teatrali che hanno segnato come poche altre gli spettatori e Milano. Ma il lavoro svolto per *Angels* merita di concentrare su di sé la motivazione di una scelta. A partire dal coraggio di avvicinare un testo complessissimo, per forme e contenuti, che pare sfidare ogni razionale spirito produttivo. Gigantismo drammaturgico che non a caso ha trovato nella serialità televisiva una splendida vetrina internazionale. Su palcoscenico, l'epopea contemporanea ritrova quei tratti intimi e allo stesso tempo universali che Tony Kushner delinea fra le parole, specchio atemporale dagli anni Ottanta a un oggi generalizzato, da New York al resto del mondo. Bruni e De Capitani controllano la materia, la definiscono nei tratti più mistico-grotteschi, giocano con i registri come abili artigiani del palcoscenico. Un incontro che riesce nuovamente a sorprendere per precisione, senso estetico, utilizzo dello spazio scenico. E intorno alla coppia di regia, il silenzioso professionismo dei tecnici e un cast che unisce esperienza ed entusiasmo giovanile, impressionante quest'ultimo per intensità e presenza. Un premio dunque a uno spettacolo che ha segnato la stagione 2007/2008 e a due registi che, nel lavoro collettivo, hanno saputo amplificare qualità e talenti individuali.

Premio Hystrio alla drammaturgia a RENATO GABRIELLI - Nel bar tutto bianco di un torrido agosto metropolitano, un professore universitario e una giovane donna si ritrovano a consumare un surreale aperitivo in un gioco di seduzione dominato dal desiderio di divorare o essere divorati. Sono i protagonisti di *Tre*, l'ultima commedia nera di Renato Gabrielli, autore tanto schivo quanto brillantemente presente sulle scene italiane da quasi vent'anni. Milanese, laurea in Lettere, diploma come attore alla Scuola Civica "Paolo Grassi", Gabrielli ha fatto di personaggi *borderline*, della vivisezione di miti veri e falsi della globalizzazione e di un umorismo tagliente i protagonisti di buona parte dei suoi testi (da *Curriculum Vitae a Vendutissimi*, da *Cesso dentro a Salviamo i bambini*). Pur essendosi cimentato anche con personaggi storici e letterari (Pessoa, per *Lettere alla fidanzata*, Thomas More per *Moro e il suo boia*, Aristofane per *Giudici*) o con un'altra lingua (*A Different Language* e *Mobile Thriller*), l'*habitat* naturale della sua drammaturgia rimane quello di un mondo popolato di incubi, ambiguità e paradossi che vanno a disegnare una bizzarra epopea delle umane debolezze, non priva di un insospettabile romanticismo. Dissacrante, ma refrattario a vezzi da autore *maudit*, perfido senza essere mai moralista, figlio di una tradizione letteraria anglosassone e mitteleuropea, che fa pensare a Beckett e Pinter, Kafka e Gombrowicz, a Renato Gabrielli va il **Premio Hystrio alla drammaturgia**, che consiste anche e soprattutto nella possibilità di pubblicazione di un suo testo sulla nostra rivista.

Premio Hystrio-Altre Muse al TEATRO DELLE ALBE - Iniziarono nella loro città, Ravenna, con *I polacchi*, immergendo gli spettatori tra le nebbie di un Museum Historiae Ubuniversalis, tra cori da stadio, movenze da discoteca di adolescenti scatenati e grottesche ferocie padrubuesche e madrubuesche. Poi hanno esportato il ghigno patafisico di Jarry nel presente insopportabile nelle periferie di Chicago, con giovani neri scatenati a ritmo di rap in *Mighty Mighty Ubu*. Sono quindi approdati con *Ubu sotto tiro* nel territorio-limite di Scampia,

Nella pag. precedente, in alto, Luigi Lo Cascio e Claudia Cannella; in basso, Roberto Recchia e Alessandro Bergonzoni; in questa pag., in alto, Ferdinando Bruni; in basso, Renato Gabrielli, Albarosa Camaldo e Claudia Cannella.





In questa pag., in alto, i componenti del Teatro delle Albe con Claudia Cannella e Roberto Recchia; in basso, la Compagnia Alma Rosè e un ritratto di Andrea Messana; nella pag. seguente, in alto, l'Accademia della Follia; in basso, Claudia Cannella e Albarosa Camaldo.

immagine metaforica di un degrado non solo napoletano ma di tutto il Paese, e infine, con *Ubu Buur*, nell'amata Africa, in Senegal. Dieci anni di visioni folgoranti che il Teatro delle Albe, capitanato da Marco Martinelli, ha saputo sviscerare da un testo burattinesco e giovanile, capace sotto ogni cielo di raccontare la crudeltà e la speranza, la voracità degli adulti e l'energia dionisiaca di giovani troppo fragili, vittime designate del mondo. Il **Premio Hystrio-Altre Muse** viene assegnato al Teatro delle Albe per il decennale percorso in compagnia di Ubu, che ha imposto alle ribalte nazionali e internazionali (Ravenna, Chicago, Dakar, Napoli) la compagnia ravennate, facendo del celeberrimo testo di Jarry una parabola universale, transgeografica e interrazziale della sete di potere e delle sue nefaste conseguenze. Un percorso di recente fermato anche in un bel volume intitolato *Suburbia* e in uscita in autunno per i tipi di Ubulibri.

Premio Hystrio-Provincia di Milano alla COMPAGNIA ALMA ROSÈ - Il teatro nasce popolare. E nasce sulle strade. Ma pochi paiono essere gli eredi di quello spirito iniziale, puri di fronte agli elitarismi moderni. Il **Premio Hystrio-Provincia di Milano**, destinato a una realtà artistica legata al territorio, va alla Compagnia Alma Rosè, che da quattro anni, con il progetto "Il Giro della città", si è rivelata una piccola-grande anomalia della Milano teatrale. Nomadi senza casa, che nella necessità hanno trovato il proprio percorso, gli Alma Rosè hanno saputo creare dal nulla una propria stagione, aggirandosi come spirito nuovo negli angoli più diversi dei quartieri della città e della provincia. E ogni anno il giro si è fatto più largo. Centri commerciali, cortili, scuole, ricoveri, carceri, università, circoli Arci: niente si è salvato da questa salutare furia drammaturgica e chi ha assistito anche a una sola replica dei loro spettacoli sa bene quanto questo possa essere difficile,

la mostra

ANDREA MESSANA: riti di passaggio

La nostra rivista compie vent'anni, il Premio alla Vocazione Ldieci. *Hystrio* è venti volte giovane, è venti volte x 10 ringiovanita. L'allestimento della mostra *Compleanni* nel foyer del Teatro Franco Parenti e le foto di questa edizione sono di Andrea Messana (con la collaborazione di Michela Aversa), giovane fotografo, giovane teatrante. Chi qui lo presenta è abbastanza giovane da aver partecipato alla fondazione della rivista e a tutte le edizioni del premio e da aver assistito all'apertura del Teatro Franco Parenti, che, presente il Grande Franco, si chiamava Salone Pier Lombardo. Messana, fiorentino dalle origini familiari poli-mediterranee, usa la fotografia come passaporto per la scena. I suoi scatti sono proiezioni del suo essere "nel" teatro: il suo punto di vista è quello dell'attore. E i suoi maestri? I Lelli Masotti! Con Roberto, ho visitato New York dal punto di vista di un *jazzman*: Roberto è un *sessionman* che, con Silvia, ha catturato la musica, la lirica. Tutto questo per comunicarvi il *mood* di una mostra di copertine e di fotografie: la giovinezza teatrale è medicea, si fugge tuttavia e, tuttavia, si conserva intatta nell'attimo fuggente. Andrea Messana ha una formazione che attinge all'architettura, alla letteratura, alla musica e un passato da mimo nel teatro d'opera. E un futuro sul palcoscenico, come regista-impaginatore e, chissà, come interprete. Tutto questo è in linea con lo spirito di *Hystrio*, creato fin dalla testata da Ugo Ronfani all'insegna (con licenza poetica in forma di y regalataci da Mario Luzi) dell'archetipico *hystrio* e continuamente rinnovato da Claudia Cannella e dalla sua *band* dentro il teatro come atto creativo per sua natura effimero e per sua vocazione eterno. Festeggiamo così le multiformi vocazioni di ragazze e ragazzi (fotografati dallo stesso Messana e da Serena Serrani, Nicole Riefolo, Gianfranco Marini, Francesco Maragucci e Claudio Gobbi) che, anno dopo anno, si propongono di "fare teatro". Perché come Andrea, il post-Buscarino della fotografia teatrale, trovino la loro più felice collocazione. Il teatro è il rito di passaggio della civiltà: la società civile si giova del passaggio di pubblico e interpreti sotto la tenda del gran circo dello spettacolo dal vivo. Il teatro è per gente viva. Andrea Messana fotografa *still lifes* dell'interpretazione della vita. *Fabrizio S. Caleffi*



Teatro delle Albe

In viaggio per il mondo Ubu compie 10 anni

Madre Ubu è tutta bianca, con un sorrisino tirato, feroce. Padre Ubu al suo fianco è nero e pacioso, con elmetto e cappotone militare. Ermanna Montanari e Mandiaye N'Diaye attraversano con i due personaggi tre versioni dell'*Ubu re* di Jarry, grotteschi pupazzi circondati da cori di adolescenti, per lasciare il posto a Scampia a un Ubu giovanissimo con coroncina di latta al cui fianco si alternano varie Madri altrettanto giovanissime. Ravenna, Chicago, Diol Kadd in Senegal, Scampia a Napoli, queste sono le tappe di un'evoluzione durata dieci anni dello sberleffo di Jarry, sempre sotto la guida visionaria Marco Martinelli. Questo viaggio attraverso periferie e savane in varie latitudini del nostro presente è diventato adesso un bel volume che raccoglie scritti, commenti, diari, interpretazioni con le firme, tra gli altri, di Brunella Eruli, Gerardo Guccini, Cristina Ventrucchi, Tom Simpson, Renate Klett, Piergiorgio Giacchè, Goffredo Fofi, Lea Melandri, Franco Nasi. Una ricca appendice di immagini e un dvd con quattro diversi documentari di Alessandro Renda tracciano ulteriori confini di questa "Suburbia" del nostro mondo, osservata con la crudeltà degli appetiti degli adulti e l'"asinità" irriducibile di adolescenti pronti ora a intonare cori da tifoseria, ora a scatenarsi in un rap, a imbracciare come bambini soldato senza infanzia un mitra, a ballare scatenati sotto la guida dionisiaca di Pulcinella. Il libro sarà in libreria in settembre. Massimo Marino



Teatro delle Albe, *Suburbia. Molti Ubu in giro per il pianeta. 1998-2008*, a cura di Marco Martinelli e Ermanna Montanari, Milano, Ubilibri, 2008, pagg. 224 + dvd, € 27.

per esempio, parlare della crisi liberista argentina fra bambini urlanti, carrelli e avvisi alla clientela... Teatro dunque che si sporca le mani, riflesso di realtà complesse, capace nel tempo di unire a una coraggiosa attitudine produttiva autarchica le qualità per divenire repertorio. Senza dimenticare gli esordi, gli ultimi lavori hanno delineato una trilogia argentina (*Gente come uno, Mapu Terra, Fabricas*) cresciuta insieme al suo pubblico, felice sintesi di narrazione e lirismo, ricerca scenica e denuncia, per la quale il territorio non è solo palcoscenico ma reale nutrimento.



Premio Hystrio-Associazione Arte e Salute (prima edizione) all'ACCADEMIA DELLA FOLLIA - Il Premio Hystrio-Arte e Salute, istituito da *Hystrio* e dall'Associazione Arte e Salute Onlus per un'attività teatrale che si distingue particolarmente nell'impegno nel campo del disagio, viene assegnato, in questa sua prima edizione, a Claudio Misculin e all'Accademia della Follia. Nel trentesimo anniversario della legge 180, detta Legge Basaglia, che ha modificato profondamente l'approccio alla malattia mentale e ai metodi di cura, ponendosi radicalmente il problema del reinserimento sociale dei pazienti psichiatrici, questo riconoscimento intende premiare un'attività anch'essa più che trentennale, nata proprio nella Trieste della rivoluzione di Basaglia negli anni Settanta, sviluppatasi poi tra Rimini e altri centri, con una forte attenzione alle tematiche della follia, dell'esclusione, della cura, della reintegrazione umana e sociale, senza mai abdicare alla ricerca formale, per un teatro fuori dai canoni, profondamente dentro le contraddizioni della realtà. Misculin, quest'anno, ha prodotto e interpretato due spettacoli, *Nel confine*, su Giulio Maccacaro, il fondatore di Medicina Democratica, e *La luce di dentro*. *Viva Franco Basaglia*, ripercorrendo in entrambi le tensioni delle persone che sognarono un mondo dove la medicina non servisse a rimediare ai mali, a bollare, rinchiudere, separare dal corpo sociale, ma fosse un'arte per migliorare l'esistenza.



I VINCITORI

Premio Hystrio alla vocazione



La Giuria del Premio Hystrio alla Vocazione 2008 - composta da Fabrizio Caleffi, Claudia Cannella, Monica Conti, Corrado d'Elia, Nanni Garella, Lorenzo Loris, Sergio Maifredi, Andrea Paolucci, Lamberto Puggelli e Gilberto Santini - ha esaminato nei giorni 26, 27 e 28 giugno i 72 candidati iscritti alla selezione finale, di cui 11 provenienti dalla pre-selezione. Dopo attenta valutazione e approfondita discussione, preso atto dell'affacciarsi alla ribalta di nuovi ed eterogenei soggetti teatrali, nel contesto di una contemporaneità contrassegnata da forti istanze di rinnovamento, assegna i due Premi Hystrio alla Vocazione e le sette segnalazioni in una rosa composta di finalisti, che ben fotografano l'accentuata diversificazione di percorsi formativi e di occasioni professionali. Nella sezione femminile la Giuria ha ritenuto meritevoli di segnalazione Diana D'Angelo, Eliana Patanè, Floor Robert, Laura Rossi e Irene Turri. Vince il Premio Hystrio alla Vocazione 2008 Diana D'Angelo. Nata a Marsala, e formatasi alla Scuola del Teatro Teatès di Palermo, Diana si è dimostrata un'intensa e vibrante Deborah, la giovane neurologicamente disturbata di *Una specie di Alaska* di Pinter;





a seguire è stata divertente e divertita protagonista del monologo di Pennac, *Grazie*, per concludere con l'ironia straniata della sua cover di Nada *Ma che freddo fa*.

Quattro, invece, i segnalati nella sezione maschile: Ivan Alovisio, Andrea Gambuzza, Federico Giani e Fabrizio Martorelli. Tra questi, vincitore del Premio Hystrio alla Vocazione 2008 è risultato Ivan Alovisio, di Moncalieri, fresco di diploma alla Scuola del Piccolo Teatro di Milano. Alovisio ha convinto la giuria interpretando in maniera limpida e ricca di moderne sfumature nella voce e nel gesto il tormentato personaggio di Ivanov, dall'omonimo dramma cechoviano. Ha completato poi la sua prova con un attonito Penteo da *Le Baccanti* di Euripide e con la poesia *L'onda* di D'Annunzio, recitata con consapevolezza tecnica e ironica espressività.





La follia, il teatro, la liberazione

di Massimo Marino

Qualcuno un giorno ha sognato che le mura dei manicomi potessero crollare. E pian piano, con il lavoro paziente e con qualche colpo di piccone, il sogno è diventato realtà. Qualche altro rivoluzionario senza armi ha sognato un teatro dove la finzione non fosse menzogna, un luogo dove vivere senza farsi male, pur portando alla luce non solo le gioie e le consolazioni ma anche i dolori e le ferite dell'esistenza. Per un fortunato caso verso la fine del secolo scorso i due sogni si sono incontrati, per provare a dare insieme un volto nuovo alla psichiatria e al teatro. Nel mese di maggio abbiamo festeggiato in tutta Italia i trent'anni della legge 180, quella voluta fortemente da **Franco Basaglia**, lo psichiatra che aprì le porte dei manicomi, l'uomo che credeva che la malattia mentale dovesse essere curata con l'integrazione e non rinchiodando dietro le invalicabili mura dell'elettroshock, riportando il malato nella società, nella famiglia, mettendo società e famiglia di fronte alle proprie responsabilità nel creare il disagio, la devianza, la malattia, la sofferenza. Questo importante anniversario, una festa e ancora una domanda aperta, una pratica da sviluppare e compiere, è stato in molti casi celebrato con spettacoli teatrali. Nel 1972-73 Basaglia aprì il manicomio di Trieste. Invitò Giuliano Scabia e altri artisti ad andare nell'ospedale psichiatrico per provare a rompere l'incomunicabilità e l'isolamento con

In occasione dei trent'anni della legge Basaglia molti spettacoli hanno rievocato la figura, l'opera, le conseguenze della battaglia dello psichiatra che ruppe le mura dei manicomi - Raccontiamo come a Trieste e a Bologna è stata interpretata questa ricorrenza

il teatro, la musica, la pittura, la scultura, la costruzione di oggetti. Il simbolo della possibile liberazione fu un grande pupazzo azzurro, **Marco Cavallo**, costruito insieme da artisti e malati e portato fuori dal recinto ospedaliero nella città. Per fare uscire quella gigantesca materializzazione di un sogno fu necessario aprire delle brecce nei muri del manicomio: dai varchi, dietro al pupazzo simbolico, si formò un corteo di malati, medici, infermieri, artisti, cittadini che sfilarono con musica e variopinte bandiere convinti della necessità di cambiare le cose. Mai come in quella giornata soleggiata di febbraio il teatro sembrò così vicino a una possibilità di cambiamento della realtà.

Viva Franco Basaglia

Da allora altre volte teatro e psichiatria si sono incontrati, con esperienze ormai storiche come quella di **Teatro Nucleo** a Ferrara dal 1978 o quella dell'**Accademia della Follia** diretta da Claudio Misculin, nata proprio all'interno dell'ospedale psichiatrico di Trieste nel 1976, all'epoca in cui Basaglia era vicino a far approvare la legge 180. Di recente, a mano a mano che i dipartimenti di salute mentale rinforzavano la loro pratica di cura "aperta" e di relazione con i territori, altri teatranti hanno corso l'avventura di confrontarsi con la follia, per esempio **Lenz Rifrazioni** a

Parma e Nanni Garella a Bologna. Quest'ultimo, con l'associazione **Arte e salute**, ormai dal 1999 crea perlomeno uno spettacolo all'anno, mettendo insieme attori professionisti e pazienti psichiatrici, avviando questi ultimi al lavoro teatrale in modo continuo e professionale, portando gli spettacoli, coprodotti con Nuova Scena, il teatro stabile bolognese, in tournée vere e proprie. E in questo trentesimo anniversario della legge Basaglia proprio **Trieste e Bologna** sono stati i due epicentri della celebrazione e della riflessione sulle esperienze accumulate in questi anni. Nel capoluogo giuliano è rivissuta l'epopea di Basaglia con uno spettacolo presentato dall'**Accademia della Follia** al Teatro Sloveno, **La luce di dentro. Viva Franco Basaglia**. Interpretato da Misculin e da nove altri attori, basato su un testo di Gianni Finzi con inserti di Alda Merini, Umberto Saba, Peppe Dell'Acqua, Claudio Misculin, Giuliano Scabia e Darko Kuzma, con la regia di Giuliano Scabia, ripercorreva la rivoluzione triestina e la vicenda di Marco Cavallo, mettendo in scena testimonianze e personaggi di quei tempi, dagli stessi Misculin, Scabia, Basaglia e Dell'Acqua, il medico che ha raccolto il testimone dell'impegno per una psichiatria diversa, fino alle storie di alcuni dei "matti" liberati. Ma il vero protagonista era lui, Marco Cavallo, il pupazzo che rievocava un quadrupede che raccoglieva la biancheria dell'ospedale e la portava fuori su un carretto, diventato cavallo di Troia che raccoglieva desideri e sfondava muraglie. Nello spettacolo c'erano le sue canzoni, semplici filastrocche delicatamente intonate create all'epoca da malati e artisti insieme, c'erano sguardi sulla città, sulla malattia, sulla lotta di molti per trasformare le cose, per rendere praticabile l'utopia.



Bandiere di maggio, sogni nel vento

A **Bologna** io stesso sono stato incaricato di organizzare una piccola rassegna teatrale che allineasse le più significative esperienze di teatro con i pazienti psichiatrici dell'Emilia Romagna. La sorpresa, grande, era già arrivata in dicembre, grazie a una ricerca e a un convegno organizzati dall'istituzione intitolata a un altro dei pionieri, lo psichiatra bolognese Gian Franco Minguzzi. Erano state recensite le realtà che facevano teatro con pazienti psichiatrici in relazione con i dipartimenti di salute mentale: erano moltissime. Ne ho riunite otto, chiamando questa esposizione **Bandiere di maggio**, simboli di un sogno agitati dal vento di un lavoro in divenire. Erano rappresentate diverse metodologie di lavoro, tutte con esiti spettacolari di grande interesse. Si andava dalle immagini forti e dalle parole penetranti del recital **Contro tutte le sbarre del mondo** della bolognese associazione **Principe Myskin** a un toccante recital con la regia di **Monica Franzoni**

Pleiadi/Lupinelli

Una Rivoluzione da matti

Che il *Marat-Sade* di Peter Weiss ben si presti a rappresentare aneliti libertari in una situazione reclusoria è fatto insito nella trama (il vecchio marchese de Sade, rinchiuso nel manicomio di Charenton, fa mettere in scena a un gruppo di altri ricoverati la persecuzione e l'assassinio di Jean-Paul Marat), ma anche dimostrato da ormai storiche messinscene come quella della Compagnia della Fortezza nel Carcere di Volterra. Ora è alla base dell'ultimo progetto varato dall'Associazione Pleiadi, il cui esito conclusivo, dopo il debutto al Festival Inequilibrio 2007 di Castiglioncello, ha recentemente inaugurato a Milano il Teatro La Cucina, ricavato nell'ex mensa dell'ex Ospedale Psichiatrico Paolo Pini grazie al lavoro dell'Associazione Olinda. In scena oltre 60 persone, 40 delle quali disabili dei territori spezzino e livornese, insieme ad attori professionisti, allievi attori e volontari guidati da Maurizio Lupinelli, già presenza "storica" del Teatro delle Albe di Ravenna, e da Renato Bandoli. *Marat* diventa pretesto intelligente e toccante perché ognuno di loro possa raccontarsi. In scena regna un "caos organizzato" di emozionante spontaneità e, allo stesso tempo, rigore. Gli infermieri sono militari in tuta mimetica, casco e manganello; il direttore del manicomio sembra un candidato alle elezioni ottuso e rassicurante in grisaglia e coccarda sul petto; Marat è un signore in costume da bagno e cuffia che cerca di lenire il suo fastidioso eczema in una piscinetta gonfiabile per bambini; su tutto esplosioni musicali e momenti corali di straordinaria

MARAT, liberamente tratto dal *Marat-Sade* di Peter Weiss. Progetto a cura di Renato Bandoli. Regia di Maurizio Lupinelli. Con 64 attori professionisti, disabili, allievi e volontari. Prod. Armunia, CASTIGLIONCELLO (LI)-CasArsa Teatro, LA SPEZIA-Associazione Pleiadi, Lerici (Sp).

energia nella miglior tradizione della non-scuola ravennate. La Rivoluzione Francese è qui la rivolta di chi rivuole la sua libertà. Una libertà che, a trent'anni dalla legge Basaglia, non è più quella dalla situazione reclusoria del manicomio, ma semmai la possibilità di essere quello che si è. *Claudia Cannella*

In apertura una scena di *Sulla paura e sul coraggio*, regia di Andreina Garella; in questa pag. un'immagine da *Marco Cavallo*, di Giuliano Scabia.

sull'ospedale psichiatrico giudiziario, nato nell'istituto di Reggio Emilia; non mancava un'incursione sugli autobus di giovani attori del **Tilt di Imola**, con scene che richiamavano l'attenzione sulla nostra incomunicabilità quotidiana (**Ragiona! - Mettiti in folle!**) e neppure un seminario in cui **Horacio Czertok**, uno dei fondatori di Teatro Nucleo, raccontava l'esperienza di quel gruppo. Il punto culminante era rappresentato da alcuni spettacoli, primo tra tutti **Nel confine**, il nuovo lavoro dell'istrionico **Misculin**, con attori e pazienti psichiatrici del Dipartimento di Ferrara: rievocava l'opera di Giulio Maccacaro, il padre della medicina democratica, come un viaggio in un paese di nebbie e di morti dove si incontrano il dottor Semmelweis, David Cooper, lo stesso Basaglia e altri che avevano lottato per la liberazione dell'uomo dalle gabbie della malattia, della povertà, dell'esclusione

post-coma

STORIE DI RISVEGLI

Tra i tanti teatri possibili che si realizzano nella diversità o ai margini della nostra società capace di molte regole ma di poche eccezioni, ecco che a Bologna da qualche tempo si verificano fenomeni per nulla silenziosi, eventi non più occasionali che mettono in relazione la città con il teatro che viene dalle carceri, dagli istituti psichiatrici o dagli ospedali. *Ritorno* è l'ultimo spettacolo della compagnia Gli Amici di Luca, un ensemble di operatori e degenti in situazione di post-coma. Nato da un lungo percorso di laboratori con più artisti, *Ritorno* è stato scritto sul corpo e sui volti di questi "diversi", sempre pronti a testimoniare la loro appartenenza al mondo, desiderosi di trasmettere sentimenti non scontati a sguardi pietosi in partenza. Antonio Viganò, regista collaboratore della storica compagnia degli Oiseau Mouche, ha diretto questo spettacolo con sapienza coreografica, realizzando attraverso colori e piccoli dettagli scene in grado di evocare mondi soggettivi e condivisi. C'è un uomo che attraversa la scena ondeggiando, calpestando piccole barchette di carta sparse su tutto il palcoscenico. Due ragazze lo raggiungono, lo confondono con risate e sorrisi maliziosi. Ogni volta che sta per cadere arrivano dietro di lui con un cuscino, salvandolo per quell'istante. Una figura li sfiora passando, un microfono appoggiato sul petto e i battiti del cuore a dare il ritmo ai suoi passi; il cartello appeso al collo dice «sono sola», e immediatamente ci ritroviamo accanto a lei, con lo stesso segnale di paura e spaesamento sul nostro volto. Si gioca con il disequilibrio dei risvegliati, si raccontano storie attraverso gesti e canzoni romantiche, nascono incontri e i

RITORNO, drammaturgia e regia di Antonio Viganò. Con Carlotta Anneschini, Beatrice Bellini, Loredana Borrelli, Sara Brambati, Claudio Calabrò, Paolo Facchini, Cristina Fernani, Luigi Ferrarini, Nicola Granata, Giovanna Grosso, Lorena La Rocca, Marco Macciantelli, Stefano Masotti, Juri Mazzanti, Valeria Nasci, Cristian Sacchetti, Riccardo Sielli. Prod. Compagnia teatrale Gli Amici di Luca-Casa dei Risvegli "Luca De Nigris", BOLOGNA.

quadri si animano in danze imprevedibili. *Ritorno* è l'approdo dopo un viaggio tortuoso, dopo un sonno pericoloso e incontrollabile. È l'esplosione dell'energia di un corpo sottovalutato, che nasconde racconti pronti a confondere gli statuti medici con la materia irrazionale del teatro. *Serena Terranova*

sociali. Seguivano **Ogni testa un tribunale**, con la sceneggiatura e la regia di **Michele Zizzari**, un lavoro prodotto a Forlì tratto da Pirandello, pieno di brio, pensieri e colpi di scena, e il bellissimo **Sulla paura e sul coraggio** con la regia di **Andreina Garella**, una confessione in pubblico di un gruppo misto di una ventina di persone del dipartimento di Reggio Emilia sui modi per affrontare la vita, con il ritmo di una coreografia di Pina Bausch, delicato, gioioso, a volte frenetico, ferito, perfino profetico, un affondo a nervi scoperti, uno squarcio sul dolore e sulla voglia di gioia che si contengono la nostra esistenza. Arte e salute presentava il cortometraggio di **Nanni Garella** tratto da **Una serata fuori** di Pinter e varie azioni all'aperto, tra le quali un lavoro itinerante dedicato alla Resistenza con la regia di **Gabriele Tesauri**, **I racconti dei cippi**, un'ulteriore dimostrazione della bravura di attori in crescita continua. Dalla rassegna è emersa la testimonianza di un impegno diffuso per una psichiatria che non escluda, che veramente curi fino a ridare dignità personale e sociale ai malati. Si è verificato come il teatro sia uno dei mezzi più usati per fiancheggiare la terapia, per offrire altre possibilità a esseri umani che sono stati recisi dalla società a causa della malattia. Il teatro, intendiamoci, ha per scopo l'arte e non la guarigione. Ma obbliga a uscire dalla propria ossessione, a misurarsi con gli altri, con le proprie maschere, con le rappresentazioni sociali e con quelle della propria psiche. Il teatro, l'arte, mettono in movimento, aprono al confronto, tolgono dall'isolamento e dallo stigma e aprono percorsi verso la felicità, la salute, la distanza e l'implicazione senza sofferenza. «Delle varie forme d'esistenza, la più serena è l'arte», scriveva Bertolt Brecht, un uomo di scena che per poter esercitare liberamente la propria arte era fuggito attraverso le nazioni e i continenti. ■



regia di Garella

Edipo nostro contemporaneo pensando al film di Pasolini

Tutta la platea dell'Arena del Sole è smontata per fare spazio a un enorme palcoscenico vuoto, dove un lungo telo bianco srotolato sul parquet nero è la strada assoluta su cui si compie a più riprese il destino di Edipo. È la strada lungo la quale il servo porta Edipo neonato verso la salvezza dagli oscuri presagi che l'avrebbero voluto morto, ma è anche la strada dove Edipo ucciderà un uomo, che poi scoprirà essere suo padre. Una strada attraverso la quale, dopo aver risolto l'enigma della sfinge, entrerà a Tebe, dove conoscerà l'amore inconsapevolmente incestuoso per la madre, e lungo la quale lascerà la città, cieco, dopo aver risolto il mistero della sua esistenza. L'inizio e la fine della storia incastonati in un contesto contemporaneo, mentre la parte centrale si sprofonda in un'epoca mitica e mediterranea, segnata da costumi e musiche arcaiche e dal frinire incessante delle cicale. Il colpo d'occhio è notevole: una sorta di campo lungo cinematografico in cui a tratti emergono i protagonisti della vicenda. E non è un caso. *L'Edipo re* da cui prende spunto Nanni Garella per il suo nuovo lavoro con la compagnia di pazienti psichiatrici dell'Associazione Arte e Salute, da anni in residenza all'Arena del Sole, non è la tragedia sofoclea bensì la trascrizione teatrale della sceneggiatura del film di Pier Paolo Pasolini. La ragione di questa scelta non va comunque nella direzione di un'attualizzazione del mito, bensì in quella di un recupero delle origini della vicenda. Lo sviluppo della narrazione è quindi lineare, *in progress*, non a ritroso nel tempo come in Sofocle. Un modo questo, secondo Garella, di rendere fin dall'inizio il pubblico partecipe, e con cognizione di causa, dello sviluppo dei fatti. Cosa scontata ai tempi di Sofocle, dove tutti conoscevano l'antefatto, un po' meno oggi. Rifiuta Garella l'Edipo col complesso di freudiana memoria perché «sgombrando il campo dalle incrostazioni della cultura borghese, e lasciandosi guidare dalla asciuttezza popolare del racconto di Pasolini, si arriva spediti al cuore del problema, che non è un viaggio nell'inconscio, ma una consapevole e testarda ricerca della verità». Affermazione questa discutibile, considerato di quanto spirito borghese e freudiano era intriso il film di Pasolini. Rimane certo, non priva di retrogusto didascalico, l'altra anima della sceneggiatura pasoliniana, ovvero «l'asciuttezza popolare del racconto». E questa ben si adatta alla compagnia con cui Garella ha lavorato, ormai capace di abitare il palcoscenico con ammirevole rigore professionale. La semplicità, anche un po' goffa, dei gesti e della voce, con cui i quindici attori danno vita alla storia di Edipo trasmette la limpidezza arcaica del mito, ma anche la sua attualità ingombrante. Emozionante. Come avrebbe voluto Pasolini, ma forse anche Freud. *Claudia Cannella*

EDIPO, dalla sceneggiatura di *Edipo re* di Pier Paolo Pasolini. Regia di Nanni Garella. Scene di Antonio Fiorentino. Costumi di Claudia Pernigotti. Luci di Gigi Saccomandi. Con Silvia Giulia Mendola, Luca Formica, Nicola Ingoglia, Roberto Rizzi, Iole Mazzetti, Mariarosa Iattoni, Moreno Rimondi, Mirco Nanni, Roberto Risi, Lucio Polazzi, Fabio Molinari, Nicola Berli, Camillo Grandi, Pamela Giannasi, Tamara Balducci. Prod. Arena del Sole - Associazione Arte e Salute, BOLOGNA.



estate
teatrale
veronese

19 GIUGNO
30 AGOSTO

60° festival shakespeariano

SHAKESPEARE IN VERONA

1 LUGLIO
4 AGOSTO 2008

BANCA POPOLARE
DI VERONA

TEATRO ROMANO

1-2-3-4-8 luglio ore 21.15

AMLETO

di William Shakespeare
con Alessandro Preziosi
Franco Branciaroli
Silvio Orlando e Carla Cesario
regia Armando Pugliese

5-10-11-12-13 luglio ore 21.15

SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE

di William Shakespeare
con Giorgio Albertazzi
Serena Autieri, Enrico Brignano
e Giampiero Mignola
regia Giorgio Albertazzi

23-24-25-26 luglio ore 21.15

Teatro dell'Elfo

ROMEO E GIULIETTA

di William Shakespeare
regia Ferdinando Bruni

30-31 luglio - 1-2 agosto ore 21.15

PERICLE, PRINCIPE DI TIRO

di William Shakespeare
con Daniele Pecci
regia Paolo Valerio

CORTE MERCATO VECCHIO

11-12 luglio ore 21.15

MACBETH

di William Shakespeare
regia Roberto Totò

14 luglio 21.15

SOGNANDO SHAKESPEARE

azione teatrale-musicale
interpretata da bambini e ragazzi

16-17 luglio ore 21.15

OTELLO

L'ALTRA VERITÀ
di William Shakespeare
regia Luca Casarà

28-29 luglio ore 21.15

WILLIAM, SE VOLETE

Shakespeare per bambini

31 luglio, 1-2 agosto ore 21.15

EN ATTENDANT LE SONGE...

(Aspettando il Sogno...)
di William Shakespeare
regia Vito Brock

GIARDINO GIUSTI

7-14-21-28 luglio - 4 agosto ore 21.15

Giungla e emozioni vocali

SHAKESPEARE AL GIARDINO

regia Luciana Ravazzi

shakestreet

Dieci gruppi
di teatro di strada
"colorati" di Shakespeare
in città.

Dal 7 luglio al 2 agosto
in piazza dei Signori,
piazza Erbe

Corte Sgarzari
piazza Fugara

piazza Indipendenza



www.veronateatrinveronese.it
aperta@comune.verona.it
Palazzo Barbiel tel. 045706628 o 045706628 presso
tutte le sedi della BANCA POPOLARE IN VERONA
presso Box Office e CIRCUITO UNITICKET
e online su www.galassia.it





cambi della guardia/1

TEATRO DI ROMA: un manager per una fabbrica della cultura

di Antonella Melilli

Nasce all'insegna di un progetto pensato per la città il cartellone 2008/09 del Teatro Argentina e del Teatro India con cui Giovanna Marinelli, figura nuova di manager subentrata a Giorgio Albertazzi dopo la fine del suo mandato, debutta nel ruolo di direttore del Teatro di Roma. Con l'obiettivo dichiarato di farne un'autentica fabbrica di cultura capace di coinvolgere, anche attraverso una serie di iniziative collaterali di promozione, di informazione e di approfondimento, chi il teatro lo fa e il pubblico che lo segue. E questo secondo una linea imprenditoriale che, agendo in forte correlazione con tutte le istituzioni culturali presenti sul territorio,

Giovanna Marinelli, che firma la sua prima stagione come direttore, traccia le linee della futura gestione dello Stabile capitolino: il forte legame con le istituzioni culturali presenti sul territorio, nuovi linguaggi e tradizione, la scuola di Proietti, il destino dei teatri Valle e Quirino, le aperture alla scena internazionale, il ruolo dei "teatri di cintura"

coniughi insieme nuovi linguaggi e opportunità per i giovani con la solidità della tradizione. Ecco allora sul palcoscenico del Teatro Argentina, accanto a maestri autorevoli come Massimo Castri con *Porcile*, Franco Branciaroli, regista e interprete di *Don Chisciotte*, e Remondi e Caporossi col loro nuovo spettacolo, il Laboratorio teatrale integrato "Piero Gabrielli" diretto da Roberto Gandini. Mentre al Teatro Tor Bella Monaca Massimo Popolizio, alla sua prima regia, prepara con alcuni giovani abitanti del quartiere un *Ploutos o la ricchezza* prodotto insieme alla Biennale di Venezia e, al Teatro India, ricettore consolidato di nuove poetiche e linguaggi, debutta, con una tragicomica *Storia di Ermengarda*, il talento emergente di Marta Poggi e Lucia Calamaro. fra i numerosi progetti, tra i quali spicca un ampio intervento del Teatro delle Albe, non manca un finale Progetto Urania, elaborato anch'esso sul filo di un programma plurale, come sottolinea la stessa Marinelli, che così spiega nel corso di un incontro.

HYSTRIO - *Perché la scelta di un manager e non di un direttore artistico alla guida dello Stabile romano?*

GIOVANNA MARINELLI - Io credo che la situazione del Teatro di Roma oggi sia diversa da quella di alcuni anni fa. Oggi, ed è probabilmente questa la ragione della scelta di un manager e non di un direttore artistico, nelle intenzioni dei soci, quindi Comune, Regione e Provincia, il Teatro di Roma deve diventare un sistema di teatri non legati solo alla città. È evidente che si tratta di una macchina organizzativa, e dunque finanziaria, economica, gestionale, di promozione, assai complessa, che presuppone anche un altro aspetto, forse il più innovativo. E cioè che il direttore-manager possa utilizzare le competenze artistiche di una pluralità di soggetti, magari diversi, che abbiano la possibilità di dialogare fra loro, di fare le loro scelte autonomamente ma anche di verificare la possibilità di lavorare insieme. Mettere degli artisti nelle condizioni di esprimere al meglio le loro capacità, i loro desideri, i loro progetti, questo fa parte del mio compito. Mi sembra un modello di rinnovamento dei Teatri Stabili che vale la pena di sperimentare fino in fondo.

HY - *Si è molto parlato fin dall'inizio del coinvolgimento di Gigi Proietti, presente all'Argentina con la regia, insieme a Fabrizio Angelini, dello spettacolo Pippi Calzelunghe. È cambiato qualcosa?*

G.M. - No. Gigi è un signore molto serio che costruisce i suoi percorsi con molta pazienza. In questo momento, al termine del lungo periodo che ha fatto al Granteatro, ha individuato due filoni che gli interessano. Per un verso questo lavoro su Pippi Calzelunghe, un'esperienza molto particolare che per lui è un po' l'inizio di un percorso, più che uno spettacolo per ragazzi, per famiglie. La seconda cosa invece è il ragionamento, che stiamo facendo già da un paio di mesi, sulla scuola. È chiaro che un laboratorio di Proietti produce alla fine la formazione di una Compagnia Stabile e questo è un progetto molto più impegnativo. Io sono d'accordo con chi dice che non serve un'altra scuola. Ma serve sicuramente un luogo dove i ragazzi si possano formare. E credo che questo sia possibile farlo con un maestro come Gigi, che è peraltro l'artista più amato di questa città.

HY - *Quale situazione ha ereditato dalla precedente gestione?*

G.M. - La direzione artistica di Albertazzi è stata eccellente perché Albertazzi è uno dei grandi attori italiani e, nella sua generazione, sicuramente il più grande. Ha consentito all'Argentina di avere una programmazione di grandissima qualità e un prestigio, a livello nazionale e internazionale, assolutamente fuori discussione. E la sua gestione è stata oculatissima, sana e in assoluto pareggio. Le risorse, naturalmente, sono sempre poche e anche il cartellone attuale è stato concepito nelle ristrettezze finanziarie.

HY - *Il Teatro Valle sarà conglobato nella gestione del Teatro di Roma?*

G.M. - La mia impressione è che su questo si sia andati un po' troppo di corsa. L'Etì ha avuto una direttiva dal Ministero, in cui si chiedeva di avviare una verifica per la dismissione dei teatri direttamente gestiti. Verifica che deve essere fatta in primissima istanza con gli enti locali, che hanno per così dire un diritto di prelazione. Il Teatro Valle è uno dei due teatri storici della città. È più antico dell'Argentina, ha visto nascere *I sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello. L'amministrazione del Comune di Roma non poteva non essere interessata a un teatro di tale qualità e storia. Ha quindi dato la sua disponibilità ad acquisirlo, dicendo espressamente di non avere nessun interesse al Teatro Quirino che non è di sua proprietà e che, per dimensione numerica, 900 posti, può tranquillamente svolgere la sua funzione anche in forma privatistica. E siamo fermi qui. Questo è lo stato dell'arte.

HY - *Coi teatri di Tor Bella Monaca e del Quarticciolo, affidati rispettivamente a Michele Placido e Paola Cortellesi e Valerio Mastandrea, non c'è il rischio che si crei una sorta di monopolio del Teatro di Roma sulla città?*

G.M. - Io credo che la cosa di cui dobbiamo avere paura è il monopolio delle idee. Quello che noi cerchiamo di razionalizzare è la gestione. Ma la pluralità delle programmazioni, delle culture, delle adesioni e degli artisti sarà una cosa che difenderò fino alla fine.

HY - *Roma è sempre stata un po' chiusa rispetto a quello che accade nel mondo teatrale. È possibile prevedere una maggiore apertura a livello internazionale?*

G.M. - Su questo io non sono molto d'accordo. Credo che l'Amministrazione comunale precedente abbia fatto una scelta perfettamente riuscita di reinserire la città di Roma nei grandi circuiti distributivi culturali internazionali. Oggi come oggi, non c'è grande spettacolo, grande concerto, grande artista che non chie-

In apertura, l'esterno del Teatro Argentina a Roma; in questa pag. Giovanna Marinelli; nella pag. seguente un ritratto di Mario Martone.



da di essere presente sulla piazza di Roma. Questa battaglia è stata vinta interamente per l'aspetto musicale e cinematografico. Sicuramente c'è ancora strada da fare sul piano del teatro e della danza. Quando ero Direttore Generale dell'Etì, si avviò una presenza internazionale molto significativa sulla città che in questi ultimi anni è stata rafforzata dalla direzione di Ninni Cutaia. Sul piano delle ospitalità internazionali il Teatro di Roma sta lavorando bene. Gli ultimi due anni della gestione di Albertazzi, un maestro per me, a cui deve ancora molto la stagione che ora presento e che mi è stato vicino in questi primi mesi con grande generosità, hanno avuto delle rassegne internazionali importanti. E anche il nuovo cartellone, con Oskar Korsunovas e il suo *Hamlet* all'Argentina e Steven Berkoff all'India col suo *One Man*, presenta due eventi di assoluto prestigio, non legati a una rassegna o a un festival, a conferma di un dialogo avviato con alcune delle più importanti istituzioni teatrali straniere. Quello che credo invece debba essere un tentativo, non facile naturalmente ma da fare fino in fondo, è la possibilità di far uscire il Teatro di Roma sui grandi circuiti internazionali. Io credo cioè che alcune nostre produzioni siano per-

fettamente in grado di competere con la distribuzione internazionale. Come la *Filumena Marturano* diretta da Rosi, che apre la stagione dell'Argentina, per cui speriamo di poter organizzare una tournée anche all'estero.

HY - *Quale può essere la funzione dei "teatri di cintura"?*

G.M. - Io credo che il teatro non è solo, anche se è prima di tutto, un fatto artistico ma anche un grande fattore di aggregazione sociale. L'apertura dei teatri di cintura mi ha insegnato che si riesce a trasformare un quartiere da luogo di degrado, dove si spacciava droga, ad autentico punto di aggregazione. Occorre coinvolgere il territorio. Avvicinare i giovani al teatro con dei laboratori, offrire loro delle opportunità. Nessuno fa dei miracoli. Però se le opportunità ci sono, abbiamo visto che vengono colte.

HY - *Pensa che la nuova giunta possa portare dei cambiamenti?*

G.M. - Non so dire per adesso. Il nuovo assessore è stato appena nominato. Bisogna sentire quali indirizzi vorrà dare. ■

cambi della guardia/2

Martone a Torino

lo Stabile si fa in 6

Quando il 10 dicembre scorso fu trionfalmente annunciata la nomina di Mario Martone come direttore del Teatro Stabile di Torino, la reazione degli addetti ai lavori, così come dell'opinione pubblica cittadina, era stata, allo stesso tempo, di stupore per la rapidità dell'investitura e di speranza in un cambiamento significativo della politica artistica di un teatro che, negli ultimi anni, aveva proposto cartelloni non particolarmente arditi. Sorpresa ribadita dalla precocità con cui è stata presentata la stagione 2008-2009: il 30 aprile, infatti, Martone ed Evelina Christillin - entusiasta e iperattiva presidente dello Stabile - hanno illustrato il nuovo, articolato cartellone. Sei differenti percorsi artistici che corrispondono ad altrettanti spazi: al Carignano gli Attori, alle Fonderie Limone i registi, al Gobetti gli autori, al Teatro Nuovo i grandi allestimenti, al Vittoria la contemporaneità, all'Astra il laboratorio. L'intenzione è quella di «creare una griglia chiara, leggibile dagli spettatori e dagli artisti e in cui gli



spettacoli non si ammassino alla rinfusa come oggetti sugli scaffali di un supermercato, ma creino un disegno generale che emerga in modo naturale proprio dal loro stare insieme». Così Martone che, coerentemente con quanto affermato in occasione del suo insediamento, offre spazi e visibilità agli artisti torinesi: Gabriele Vacis inaugurerà il restaurato Carignano con *Zio Vanja*; Valter Malosti dirigerà i *Quattro atti profani* del torinese Tarantino con un cast anch'esso prevalentemente torinese; Davide Livermore animerà un laboratorio per cantanti lirici; mentre saranno riproposti spettacoli oramai storici di Teatro Settimo come *Camillo Olivetti*. Certo, il regista napoletano aveva espresso l'intenzione non soltanto di valorizzare artisti già affermati bensì di «stanare» anche i tanti teatranti di valore che animano la scena off cittadina, ma quella rapidità nel definire il cartellone di cui accennavamo non ha sicuramente favorito quel paziente e lento lavoro di scavo che l'obiettivo dichiarato da Martone avrebbe richiesto. Proprio la fretta ma anche la prolungata assenza da Torino da parte del regista sono le ombre di una direzione artistica che si presenta-va carica di buoni auspici. Tanto da far sorgere il sospetto che egli si sia limitato a limare, perfezionare, completare una stagione già sostanzialmente modellata. Non possiamo negare la novità e il salto di qualità compiuto dallo Stabile torinese, che inaugurerà la stagione con la prima assoluta de *La menzogna* di Pippo Delbono e che ha affidato a Peter Stein la regia de *I demoni* con attori italiani. Auspichiamo, tuttavia, che l'impronta di Martone si faccia più marcata e sonora e che il regista napoletano riesca realmente a imporre la propria idea di programmazione quale «cantiere aperto» e, aggiungiamo, flessibile e mai accondiscendente. *Laura Bevione*

pessimismo & riforme

Il progetto dell'on. Carlucci e il "male oscuro" del teatro

di Ugo Ronfani

Scrivo a ridosso delle elezioni politiche: nuova maggioranza, nuovo governo, nuovo ministro dei Beni e Attività Culturali. Al quale auguro buon lavoro. Anche il teatro, che qui interessa, ha i suoi problemi, annosi e trascurati: l'augurio si accompagna perciò all'auspicio che la questione teatrale non soccomba ad altre priorità (che sono molte, lo riconosco), fino a essere cancellata dalla lista delle urgenze. L'on. Gabriella Carlucci - responsabile per lo Spettacolo della formazione politica cui lei, ministro Bondi, appartiene - si è presentata davanti agli elettori con un insieme di proposte che hanno come denominatore comune le riforme. Modernizzare, innovare, liberalizzare sono le parole cardine di queste proposte; l'innovazione, il pluralismo, l'efficienza, la trasparenza e la meritocrazia riassumono, nella sintesi, le intenzioni. L'impegno riformatore è esplicitato in testa al progetto: obiettivo - si dice testualmente - è dare *subito* al Paese una Legge Quadro che colmi i vuoti normativi e armonizzi il panorama legislativo stratificatosi nei decenni con un "testo unico" che copra l'intero compartimento dello Spettacolo dal Vivo.

Il progetto della Sua parte politica, signor ministro, indica quanto sopra come un "impegno politico" vincolante. Secondo obiettivo è garantire «interventi forti e incentivanti» a sostegno dei vari comparti dello Spettacolo: proponimento difficile da rispettare - lo ammetto - nel contesto attuale dell'economia, ma che non manca di articolazioni ingegnose come le privatizzazioni, il riequilibrio fra risorse centrali e periferiche, il rapporto fra produttività e domanda del pubblico, l'incentivazione delle coproduzioni, il prolungamento delle stagioni e via dicendo. Il progetto Carlucci - che sarebbe più esatto definire progetto di governo - considera urgente «sanare lo stato di confusione e di precarietà» del teatro e critica la storica carenza di una legge organica, la fragile stabilità sul territorio, l'insufficienza degli stanziamenti sulla promozione del pubblico, la frammentarietà delle attività di giro, l'insufficienza della ricerca, la persistenza di istituzioni obsolete come l'Eta e la necessità di rilanciarne altre come la Biennale di Venezia o l'Inda. Chi abbia esaminato il progetto con animo sgombro da pregiudizi, pur avendone verificato i limiti (per esempio nel settore del teatro pubblico, che resta a mio avviso determinante per democratizzare la società teatrale, o il poco interesse per la sperimentazione, matrice della creatività), non può non riconoscere che un insieme di proposte - comuni o analoghe a quelle dell'opposizione - meritano attenzione.

Tutto, allora, per il meglio, o per il meno peggio? No, io dico; e qui sta il punto. Sono sessant'anni che si parla di una legge

organica per il teatro, che si promette di sanare «lo stato di confusione e di precarietà» della società teatrale. I vari governi della Repubblica hanno tutti rimasticato chi più chi meno progetti riformatori, ma nessuno ha mantenuto le promesse. E intanto si sono affievolite le spinte al nuovo del dopoguerra (vedi il declino degli Stabili), il teatro privato si è appiattito sull'intrattenimento mediatico di basso profilo, la sperimentazione è stata ghettonizzata, festival e rassegne hanno perso mordente, gli interscambi con l'estero si sono ridotti, lo specifico teatrale ha appannato la propria identità. Schematizzando, ma non troppo, è evidente che i livelli culturali, sociali e antropologici dell'evento teatrale si stanno abbassando pericolosamente, col rischio che diventino lo specchio opaco e deformante di una società globale e mediatica che confonde la sua natura pervasiva con la salvaguardia degli universali, il coinvolgimento demagogico con la conoscenza reale, la quantità con la qualità.

Non è un caso, anzi è un sintomo del "male oscuro" del nostro teatro, che la prima preoccupazione degli operatori teatrali (puntualmente manifestatosi anche dopo le ultime elezioni) resti quella di "battere cassa", di ottenere che Fus e sovvenzioni locali non soccombano ai tagli di bilancio, e siano anzi incrementati. Preoccupazione comprensibile, per carità!: ma dovremmo aver capito che la cultura e l'arte sovvenzionate sono statiche e non dinamiche, che altre sono - come ripetiamo a parole da più di mezzo secolo - le istanze per la rinascita del nostro teatro. Ecco perché, essendo vecchio e consolidato nella lingua dei politici lo scarto fra il dire e il fare, pur apprezzandone le intenzioni il progetto Carlucci, non disponendo la proponente di arti magiche (e mancando al nostro Paese una visione lungimirante dei grandi obiettivi), ci lascia nella zona oscura del dubbio e del pessimismo. ■

In questa pag. l'interno del Teatro Petruzzelli di Bari, distrutto da un incendio il 27 ottobre 1991.



NAPOLI

una “disperata vitalità”

La terza puntata dei nostri Speciali regionali affronta la Campania, regione storicamente ricca di fermenti teatrali, partendo dal capoluogo, Napoli, che da sempre si specchia nella drammaturgia e negli spazi della scena. A partire dal Mercadante, ultimo nato fra gli Stabili, ma già punto di riferimento nazionale, a cui si affiancano luoghi storici del teatro di ricerca come il Nuovo, la Galleria Toledo e l'Elicantropo, mentre a preservare la tradizione ci pensano il Bellini, il Trianon e il Diana. Ma fondamentale è anche il ruolo di compagnie come quella di Enzo Moscato, Libera Scena Ensemble, Teatri Uniti, Gli Ipocriti e Onorevole Teatro Casertano, che hanno fatto della riscoperta della città il perno artistico e produttivo della loro attività

di Stefania Maraucci



Napoli - città ossimoro per eccellenza, dove convivono da sempre, e oggi più che mai, caos e armonia, maledizione e incanto, crudeltà e calore umano - si specchia da sempre nel suo teatro, fatto di artisti che ne hanno alimentato la drammaturgia letteraria e scenica e di spazi che ne hanno connotato strade e quartieri: dalle colline "nobili" di Pizzofalcone e Posillipo a quelle borghesi del Vomero e dei Colli Aminei, dal popolare centro storico, con i suoi decumani e le innumerevoli chiese, alla Marina, dove i profili di Castelnuovo continuano a rappresentare, come durante il glorioso passato aragonese, un fervido crocevia di culture diverse. Proprio qui, in Piazza Municipio - una volta denominata Largo del Castello, vera e propria isola felice dello spettacolo ottocentesco, in quanto sede di teatri storici come il **San Carlino**, il **Sebeto**, il **Fondo di Separazione dei Lucri** e del **Teatro di San Carlo**, a ridosso del poco distante Palazzo Reale - il settecentesco **Teatro Mercadante** continua ad avere la sua molteplice valenza di centro artistico, culturale e civile della città. In soli cinque anni di attività, lo Stabile di Napoli, dal 2003 al 2006 diretto da Ninni Cutaia e oggi guidato da Roberta Carlotto, con la piccola Sala del Ridotto e il San Ferdinando, lo storico teatro appartenuto a Eduardo e recentemente acquisito in gestione, è diventato uno dei principali punti di riferimento delle forze creative del territorio nazionale. Le produzioni, le collaborazioni internazionali, la formazione, i progetti si sono mossi con l'obiettivo d'indagare il senso profondo del fare teatro, spaziando costantemente tra le proposte della grande tradizione, l'innovazione e la contemporaneità: dal progetto triennale **Arrevuoto Scampia Napoli**, che ha messo insieme su un palcoscenico i giovani di quartieri normalmente privi di possibilità di comunicazione, agli spettacoli internazionali, che hanno visto avvicinarsi artisti come Peter Brook con il suo *Tierno Bokar*, Abel Ferrara con *Piccola Alice* di Albee, John Turturro con la versione americana dell'eduardiano *Questi fantasmi!*, Gloria Paris con la sua *Filumena Marturano* in francese; dalle produzioni di spettacoli con regie originali come *L'opera segreta* di Mario Martone, *Sei personaggi in cerca d'autore* e *Tartufo* di Carlo Cecchi, a quelle che hanno dato alle nuove generazioni di registi la possibilità di esprimersi e affermarsi come *Elettra* e *Maria Stuart* di Andrea De Rosa, *Zingari* di Davide Iodice, fino a quelle che hanno dato impulso alla nuova drammaturgia come *'Nzularchia* di Mimmo Borrelli, diretto da Carlo Cerciello, *Gomorra* di Roberto Saviano e Mario Gelardi e *3terzi* di Diego De Silva, Valeria Parrella, Antonio Pascale diretto da Giuseppe Bertolucci.

Le fucine dei nuovi talenti

All'insegna del grande fermento produttivo anche le attività dei due Teatri Stabili d'Innovazione: il **Nuovo Teatro Nuovo** e **Galleria Toledo**, autentici "avamposti" dei Quartieri Spagnoli e spazi privilegiati del teatro di ricerca. Il **Nuovo**, diretto da Igina Di Napoli, tiene alta la tradizione avviata felicemente negli anni Ottanta con gli spettacoli "storici" di Mario Martone, Antonio Neiwiller, Leo de Berardinis, Manlio Santanelli, Annibale Ruccello, Enzo Moscato, continuando a promuovere sempre nuove e proficue collaborazioni tra attori, registi, auto-

ri. Oltre a ospitare chi a Napoli e nel resto d'Italia si dedica alla ricerca, infatti, il Nuovo continua a impegnarsi in progetti che contribuiscono all'affermazione di nuovi talenti garantendo significativi apporti ad artisti in crescita: da Arturo Cirillo (*Le cinque rose di Jennifer*, *Don Fausto*, *Le intellettuali*) a Pierpaolo Sepe (*Il custode*, *Il feudatario*), da Pino Carbone (*Agamennone*) a Tommaso Tuzzoli (*I re*, *Il sentiero dei passi pericolosi*). Una costante attenzione al "nuovo" che ha trovato soprattutto nella rassegna denominata *Nuove sensibilità* un ulteriore impulso: un sistema per proporre un'apertura autentica verso la produzione giovanile, troppo spesso esclusa da un "mercato teatrale", fatto di regole discutibili e superate. **Galleria Toledo**, diretta da Laura Angiulli, si è sempre distinta per la capacità di accogliere un pubblico giovane grazie a una programmazione fatta di spettacoli di ricerca, laboratori, rassegne musicali e cinematografiche di altissima qualità, ed eliminando ogni diaframma fra interno ed esterno, già a partire dalla pavimentazione dell'ingresso, costituita dagli stessi lastroni di pietra che ricoprono la strada, quasi a sottolineare la continuità tra lo spazio scenico e la realtà del mondo circostante. L'attività produttiva di questo Stabile d'Innovazione si rivolge, da sempre, a orizzonti ampi e ricchi di contaminazioni che hanno consentito di "rileggere" testi appartenenti alla tradizione napoletana come il recentissimo *Dove sta Zazà* di Laura Angiulli e di sperimentare esempi di nuova drammaturgia come *Prove rewind* di Costantino Raimondi e *Il giro dell'acqua* di Sara Sole Notarbartolo. Costante anche l'attenzione verso il teatro internazionale che quest'anno s'è concentrata sull'ospitalità di due produzioni del Théâtre des Bouffes du Nord, *Sizwe Banzi est mort* e *The Grand Inquisitor*, entrambe dirette da Peter Brook. Dal 1996 in un'ex-cappella seicentesca afferente al Complesso dei Gerolamini, che Croce ne *I teatri di Napoli* ricorda come luogo in cui «un giorno con uditorio tutto di donne e un altro con uditorio tutto di uomini» i padri oratoriani dettero «una bell'opera spirituale», è attivo il **Teatro Elicantropo**, uno spazio per eventi artistici particolari o improponibili in luoghi teatrali tradizionali. Carlo Cerciello, attore, regista e responsabile del gruppo "Anonima Romanzi" - con il quale quest'anno ha prodotto *Terrore e miseria del Terzo Reich* e *Norway Today* - valorizza sempre al massimo il piccolo ma proteiforme spazio, dedicando le proprie stagioni teatrali alla drammaturgia contemporanea e al teatro civile.

La tradizione e la città

Un ruolo altrettanto importante dal punto di vista delle attività produttive è ricoperto dall'ottocentesco **Teatro Bellini**, Stabile privato diretto da Tato Russo. Dalla riapertura del 1988 vi hanno trovato ospitalità compagnie di prestigio come quella del Piccolo di Milano e spettacoli di rilievo internazionale, come quelli di Victoria Chaplin, Lindsay Kemp e dei Momix. Le produzioni, invece, segnano, essenzialmente, le tappe di un progetto, quello di Tato Russo, attore, regista, drammaturgo, che per interpretare il mondo contemporaneo si serve tanto delle riscritture dei classici (*Sogno di una notte di mezza estate*, *Il candelaiolo*, *Amleto*, *La tempesta*) quanto di generi poco frequentati in Italia come il musical (*Viva Diego*, *I promessi sposi*, *Masaniello*). Il 2002 ha segnato la riapertura di un altro



In apertura Toni Servillo, regista e interprete di *La trilogia della villeggiatura*, di Goldoni; in questa pagina un'immagine di *Madre Coraggio*, di Brecht, regia di Cristina Pezzoli; nella pagina seguente, una scena da *L'immaginario malato*, da Molière, drammaturgia e regia di Marco Martinelli (foto: Stefano Cardone).

storico teatro del centro antico, il **Trianon**, un teatro all'italiana, dall'acustica perfetta, che offre una programmazione di spettacoli e manifestazioni sulla canzone e sul teatro musicale napoletano. Dall'aprile del 2006 gode del sostegno della Regione Campania e della Provincia di Napoli ed è diretto da Nino D'Angelo che ha voluto modificarne il nome in Teatro del Popolo Trianon Viviani: un modo per sottolineare la vocazione di tempio della cultura popolare napoletana di questo spazio dichiarato patrimonio mondiale dall'Unesco. Dal centro storico alle colline del Vomero e all'immediata periferia cittadina il passo è idealmente breve: al Vomero, il **Teatro Diana**, con la compagnia di produzione Oris (Organizzazione Italiana Spettacoli), è artefice a tutt'oggi di numerosissime messe in scena ispirate prevalentemente alla tradizione partenopea, ma anche alle sue nuove espressioni: tra le produzioni dell'ultima stagione si sono distinte *Il sindaco del rione Sanità* con Aldo e Carlo Giuffrè, *Bello di papà* di Vincenzo Salemme e *Io speriamo che me la cavo* di Maurizio Casagrande.

Un'esperienza del tutto particolare è stata, poi, quella della storica compagnia **Libera Scena Ensemble**, diretta da Renato Carpentieri, che ha fatto della riscoperta della città come luogo teatrale la base dalla quale rinascere e nella quale trovare nuovi stimoli. Con un ricco bagaglio di felici e diversificate esperienze (dai laboratori denominati *Il teatro del fuoco*, tenuti nei Comuni del vesuviano all'originalissimo progetto delle *Sale di museo*, allestite a Napoli nelle stanze del Palazzo dello Spagnuolo ai Vergini e, successivamente, nelle sale, nei giardini e nel chiostro del Museo di San Martino, in cui capolavori della narrativa vengono "esposti" in forma drammatica, ed esibiti come veri e propri "pezzi da museo"), la compagnia ha poi trovato nel **Teatro Area Nord** (presso il Centro polifunzionale di Piscinola) uno spazio in cui ospitare e produrre spettacoli con cartelloni regolari. Una sfida eroicamente vinta - a dispetto delle incomprensibili disattenzioni istituzionali - in un territorio tra i più difficili delle periferie napoletane. Un cammino, quello di Libera Scena Ensemble, per certi versi paradigmatico rispetto alla progressiva riscoperta fisica della città da parte di gruppi e centri di produzione. Le innumerevoli esperienze ispirate alla città rivelata si originano, infatti, tutte da un denominatore comune: la necessità, per il teatro, di cercare la città, di inserirsi nella città, di confondersi con essa, di gettarsi addosso il tessuto urbano per riscoprire, attraverso questa città, il senso e il valore della comunicazione. Sul piano produttivo, l'esempio è partito dalle compagnie che oggi si

possono definire storiche tra le quali **Teatri Uniti**, che quest'anno ha prodotto la bellissima *Trilogia della villeggiatura* di Toni Servillo, la **Compagnia Enzo Moscato**, le cui creazioni più recenti sono state *Sangue e bellezza* e *Le doglianze degli attori a maschera*, **Gli Ipocriti** che questa stagione hanno proposto *Madre Coraggio* e *Oh happy day!*. Sotto l'ala protettiva dei loro fondatori, infatti, sono cresciute e si sono formate generazioni di artisti tra i quali Cristina Donadio (interprete e ideatrice dello spettacolo scritto da Valeria Parrella *Io, Clitennestra. Il verdetto*), Antonello Cossia (autore, regista e interprete di *A fronte alta*), Francesco Saponaro (che con *Chiovè* di Pau Mirò ha proposto un singolare esempio di riscrittura teatral-cinematografica di un testo della drammaturgia contemporanea spagnola), Enrico Ianniello e Toni Laudadio (che con la loro compagnia, **Onorevole Teatro Casertano**, hanno allestito *Santa Maria d'America*, *Magic People Show*, *Il metodo Gronholm*) e moltissimi altri, quasi tutti partiti da esperienze di gruppo e attualmente impegnati in percorsi espressivi autonomi, di grande qualità e originalità. ■

Napoli Teatro Festival Italia luci e ombre di un evento

Mentre andiamo in stampa, si sta concludendo la prima edizione del Napoli Teatro Festival Italia, vincitore del bando promosso dall'allora Ministro dei Beni Culturali Francesco Rutelli e dotato, solo quest'anno, di circa 5 milioni di euro. Un Prologo di cinque giorni, proposto l'autunno scorso, era stato il modo per testare le potenzialità artistiche e organizzative della città. O almeno questa era l'intenzione dichiarata. Perché poi, nel Festival di questi giorni, di quel Prologo è scomparsa ogni traccia. Ma se, sul fronte artistico è impossibile stabilire paragoni, anche solo per una questione di quantità; sul piano ideativo-organizzativo salta subito agli occhi il totale azzeramento di quella felice idea che era stata la "cittadella del teatro", un'area sul molo Beverello dotata di spazi per conferenze, sala stampa, bar, ristorante, discoteca e una grande nave-ostello per ospitare artisti e giovani a prezzi contenuti. Era un luogo ideale di incontro e confronto, che dovrebbe essere insito nella natura di ogni festival ma che al contrario pare essere cosa in via di estinzione. E non solo a Napoli, dove lo spirito aggregante tipicamente festivaliero è stato costretto a sparpagliarsi per la città. Un bilancio sul programma (le recensioni nella rubrica Critiche da pag. 108) è forse prematuro, ma la sensazione è che si sia voluto accontentare un po' tutti e pescare a tavolino una manciata di nomi trendy della scena internazionale senza preoccuparsi di costruire e seguire linee progettuali di più decisa indentità. Due punti fermi vanno però segnati a favore del Festival: la massiccia affluenza di pubblico e l'aver dato la possibilità agli spettatori di conoscere luoghi di fascino assoluto (dal Real Albergo dei Poveri alla Darsena Acton, dalla Cappella di San Severo alla Certosa di San Martino) di una città dove "bellezza" non dovrebbe più fare rima con "monnezza". C.C.



Arrevuoto 3: Molière sbarca a Scampia

Responsabilità. È la prima parola che viene in mente dopo l'immersione in questo terzo Arrevuoto. Una responsabilità a due facce. Quella che si sono assunti istituzioni, associazioni, teatro Mercadante, scuole, Marco Martinelli e Teatro delle Albe promuovendo e realizzando anno dopo anno questo progetto. Ma soprattutto responsabilità intesa come valore alla base di ogni convivenza civile, che sembra essere penetrato profondamente e gioiosamente nei ragazzi coinvolti nell'impresa, sia negli oltre 80 in scena a Scampia e poi al San Ferdinando, sia nel gruppo di allievi di Punta Corsara, progetto didattico di avviamento professionale nato da Arrevuoto e destinato a una ventina di ragazzi (attori, tecnici e organizzatori) dotati per un biennio di borsa di studio e seguiti pedagogicamente da una folta schiera di artisti e operatori del settore. A loro forse (si spera) il compito di gestire in futuro l'Auditorium di Scampia, diventato nel frattempo sede stabile di Punta Corsara e luogo dove si fa teatro, danza, musica, arte. "Arrevuotato" fin dal titolo all'incontrario, *L'immaginario malato* è il mix molieriano con cui Marco Martinelli ha concluso il progetto triennale ideato e realizzato con Roberta Carlotto e il Teatro Mercadante. La prima volta era toccato ad Aristofane ricordare, attraverso la rivisitazione della sua *Pace!*, la fine di una guerra di clan a Scampia. Poi si era affacciato Jarry, immancabile riferimento per il Teatro delle Albe, con quell'*Ubu sotto tiro* che vedeva la scena popolarsi di una sessantina di pulcinelli adolescenti in tute da disinfestazione, pronti a rovistare nell'immondizia, sinistro presagio della catastrofe ambientale esplosa a Napoli pochi mesi fa. E non a caso «sei una monnezza» era l'insulto più ricorrente in questo "terzo movimento", dove il Molière più plebeo e politico ci mostrava, attraverso le ossessioni di ieri (l'odio per i medici, per le donne e per gli intellettuali), quanto sia malato l'immaginario di oggi. Cinque frammenti da altrettanti capolavori (*Il malato immagi-*

L'IMMAGINARIO MALATO, affresco da Molière, drammaturgia e regia di Marco Martinelli. Con 86 attori provenienti dal Liceo Antonio Genovesi di Napoli, dalla Scuola Media Carlo Levi, dal Liceo Elsa Morante e dal Gruppo Chi rom e... chi no di Scampia. Prod. Mercadante Teatro Stabile di NAPOLI.

nario, L'avarò, le intellettuali, La scuola delle mogli, Il medico per forza) vengono divorati, digeriti e metabolizzati in una vitalissima lingua napoletana, che si mescola al rap e

alla musica barocca della travolgente colonna sonora. Si comincia e si finisce con la malasania. Un piccolo malato (immaginario?) in rosso viene strapazzato da schiere di medici (per forza?) antagonisti e cialtroni, con un omaggio al Belpaese beota già ritratto da Martinelli nel suo *Salmagundi*. Morale della favola: viene curato solo chi può pagare. Il denaro come idolo che rende schiavi e distrugge i rapporti umani dà poi il senso della furia dolente di un Arpagone in miniatura in colletto di pizzo e mantello di velluto, assediato da familiari e conoscenti pronti a dispensare consigli sul "buon uso" del patrimonio. Ma tutta la parte centrale, emblematica, è dedicata alle donne, vittime forse più degli uomini di un immaginario malato popolato di stilisti-analisti, culto dello *status symbol* («La pelliccia quotidiana come antidoto al degrado del nostro Paese» proclama una simil Santanché) e del corpo perfetto promosso dal balletto *trash* di un gruppo di «woman sopra e sotto, woman up and down» in improbabile collegamento con gli Stati Uniti. E le intellettuali non sono da meno: poetesse arrapate, filosofe misantrope, madri incumbenti o insicure, tutte affascinate da un Trisottani da *talk-show* televisivo in giacca d'oro e *paillettes* che annuncia la fondazione del Partito del Friariello. Ma ci sono anche le donne-mogli, ingabbiate in scatoloni di cartoni con la scritta «Fragile-Made in Italy», capaci però di scatenarsi in una impressionante danza tribale con/contro gli uomini di ritorno dal bar. Poi tutti fuori, sotto una pioggia di fuochi d'artificio. In fondo siamo a Napoli. Ma come è possibile far funzionare un simile marchingegno umano, così composito e numeroso? Sarebbe riduttivo parlare di regia senza sottolineare le doti "sciamaniche" di Martinelli, quella sua capacità di insegnare ad ascoltare, comprendere e condividere un progetto attraverso gli strumenti del teatro. Vedi in scena dei teppistelli di quartiere che conoscono a memoria le battute di tutti i compagni e controllano i più piccoli che magari inciampano o dimenticano qualcosa. Non c'è competizione, rivalità o violenza, o forse è stata semplicemente canalizzata in modo positivo, governata, come si diceva all'inizio, dall'aver acquisito un senso di responsabilità individuale e collettivo. Non è poco. Ma cosa succederà di Arrevuoto l'anno prossimo? I semi gettati sono germogliati: cerchiamo di offrire loro la possibilità di crescere e di dare frutti. Se lo meritano. *Claudia Cannella*



Tutti ospitano, nessuno produce

di Giusi Zippo

I capoluoghi della provincia campana ospitano numerosi teatri con una multiforme offerta di spettacoli, gestita prevalentemente dal **Consorzio Teatro Campania** e dal **Teatro Pubblico Campano**, una gestione che, se per un verso conferma una cultura saldamente ancorata alla tradizione teatrale, non può non registrare l'assenza di teatri di produzione, che operino autonomamente, svincolati dal mercato delle compagnie di giro con nome in cartellone.

Nel 2002 con l'inaugurazione del **Teatro Carlo Gesualdo** viene restituito ad **Avellino** il teatro comunale, dopo che la storica sala andò distrutta nel terribile terremoto del 1980. Funzionalità e modernità sono i principali pregi del Gesualdo che dispone di ampi spazi di attesa e di una sala di sobria eleganza. Lo Stabile, presieduto da Maria Grazia Cataldi e

Avellino, Benevento, Caserta e Salerno: i capoluoghi della provincia campana sono ricchi di spazi teatrali e di una multiforme offerta di spettacoli, ma sono quasi del tutto assenti i centri di produzione

composto da un consiglio di amministrazione, è privo di una direzione artistica. Il cartellone, che non annovera produzioni, è gestito dai circuiti campani, ed è incentrato principalmente sulla prosa. Ma nella provincia irpina il fermento culturale è più vivace grazie alla presenza del **Teatro D'Europa** di **Cesinali**, diretto da Luigi Frasca, che opera sul territorio dal 1997 e oltre ad offrire un cartellone teatrale, gestisce l'Accademia di Arte

Drammatica, il Teatro Ragazzi, il Festival Irpino di Teatro, interventi didattici nelle scuole primarie e l'animazione al Centro pediatrico di Avellino. Altra struttura da menzionare è il **Teatro 99 posti**, inaugurata nel 2002 e nata nell'ex centro sociale di **Torelli di Mercogliano**, è il frutto della caparbità, dell'impegno e del lavoro delle Compagnie del CoC.I.S., che grazie a una intesa con il Comune di Mercogliano hanno, senza alcun finanzia-

mento, ristrutturato e attrezzato il teatro rendendolo finalmente operativo dopo molti anni di abbandono. Il Teatro 99 posti, testimonianza del lavoro e l'entusiasmo di Luigi Frasca e Paolo Capozzo, si propone come spazio aperto a tutte le compagnie irpine, centro di confronto, di collaborazione e di sperimentazione di attività comuni.

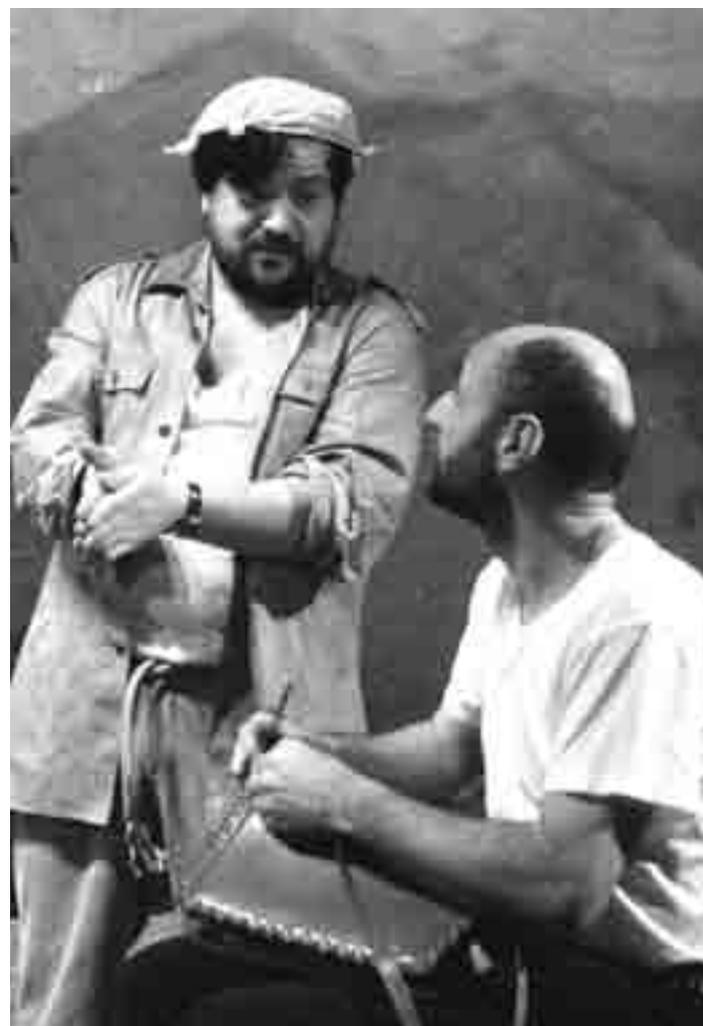
Benevento, sede di uno tra i più longevi e importanti festival campani, oltre alla presenza sul territorio di giovani registi-attori legati ad associazioni che fungono da case di produzione, come **Magnifico Visbaal**, di Peppe Fonzo, può contare sull'esperienza più che ventennale della **Solot**, Compagnia Stabile della città Sannita, con la direzione artistica di Michelangelo Fetto e Tonino Intorcia, che opera negli spazi del Mulino Pacifico, un ex macello pubblico. Con un'articolata programmazione affianca alla stagione teatrale rassegne, manifestazioni a tema e formazione. Nel 2004 nasce il **Cut Benevento**, dell'Università degli Studi del Sannio, con il suo laboratorio teatrale permanente rivolto alla formazione di attori e spettatori. La Solot ne assume la direzione artistica ideando nel 2007 la manifestazione Universo Teatro, il festival internazionale di teatro universitario. Al **Teatro Comunale di Benevento Vittorio Emanuele**, alle produzioni della Solot si alternano spettacoli proposti dai circuiti campani.

A **Caserta**, sede di numerosi teatri come il **Teatro Izzo**, il **Don Bosco** e il **Teatro Ricciardi di Capua**, le stagioni sono improntate al teatro di tradizione napoletana, con rappresentazioni di compagnie locali, e repliche di spettacoli in tournée dopo la tappa napoletana. Il **Teatro Comunale**, diretto da Nunzio Areni, alterna stagioni nel segno della sperimentazione storica con spettacoli di Enzo Moscato e Giancarlo Causeruccio, a cartelloni come quello della stagione appena conclusa in cui offre un mix di quanto rappresentato nei vari teatri del capoluogo campano. Un discorso a parte riguarda invece il **Teatro Garibaldi di Santa Maria Capua Vetere**, la storica struttura inaugurata nell'aprile del 1896, straordinario esempio di edilizia teatrale di fine Ottocento. Dopo un primo ventennio di apprezzata programmazione lirica e drammatica chiude allo scoppio della Grande Guerra, per riaprire alla fine degli anni Trenta come sala cinematografica. Con lo sbarco alleato il palcoscenico viene invaso dal varietà. Una storia discontinua durata per più di trent'anni fino al terremoto del 1980, anno in cui il teatro viene reso inagibile e chiude definitivamente. Nell'agosto del 2000, dopo un coraggioso e sfortunato tentativo di riapertura ad opera dell'associazione Capua Antica Festival, il Garibaldi è ormai un cantiere abbandonato. Il lavoro dei giovani di **OTC Onorevole Teatro Casertano** getta le basi per la nascita di una casa delle arti sceniche, basata sulla convivenza fra gli artisti, sullo scambio, la condivisione e la crescita attraverso la circolazione delle esperienze. Le attività di teatro, musica e danza realizzate in un luogo ormai dimenticato e con soli duecento posti disponibili registrano un afflusso straordinario, con un programma basato principalmente sui linguaggi di innovazione, in un contesto civile da tempo privato di consuetudine teatrale. L'esperienza di quella breve felice stagione culmina nell'istituzione, nel 2001, della residenza multidisciplinare denominata Sempre Aperto Teatro Garibaldi. Nel gennaio 2002 hanno inizio i lavori di restauro che consentono in breve tempo di recuperare al meglio il Teatro Garibaldi. La programmazione della stagione di prosa, di teatro d'innovazione e di musica sarà

curata dal Teatro Pubblico Campano. La peculiare esperienza di residenza multidisciplinare vedrà affiancate due importanti realtà artistiche e produttive della Campania, OTC Onorevole Teatro Casertano e Teatri Uniti. Il **Garibaldino** è un nuovo spazio multidisciplinare che si apre a Santa Maria Capua Vetere. Ricavato da un capannone nel centro cittadino, è situato a circa cinquecento metri dal Teatro Garibaldi. In questa nuova sede il progetto di residenza multidisciplinare Sempre Aperto Teatro Garibaldi troverà ospitalità per il tempo necessario a ultimare i radicali lavori di ristrutturazione a cui è attualmente sottoposta la storica sede principale. L'apertura del Garibaldino consente la prosecuzione del progetto culturale multidisciplinare iniziato a Santa Maria Capua Vetere, ideato dall'Onorevole Teatro Casertano e, per la sezione musica, dalla Piccola Orchestra Avion Travel. Per il futuro, quando si inaugurerà il Teatro Garibaldi, il piccolo spazio resterà aperto ad attività di spettacolo e di formazione, come sede del Laboratorio Teatrale, in modo da dotare Santa Maria Capua Vetere di due sale, diverse per struttura, ma affini per vocazione e nel rapporto tra cultura e pubblico.

Vanto della città di Salerno il **Teatro Comunale Giuseppe Verdi**, inaugurato nel 1872, con una struttura interna simile al San Carlo di Napoli, è fra i pochi in Italia a struttura lignea perfettamente conservata. L'ultima inaugurazione della sala risale al 1994, dopo i danni del terremoto dell'Irpinia del 1980. Ogni anno all'esiguo cartellone di prosa si affianca un imponente cartellone lirico sinfonico, con spettacoli di danza. Da due stagioni la direzione artistica è affidata al maestro Daniel Oren, artefice di un "modello salernitano", strutturato con la complicità e il sostegno dell'amministrazione municipale, un modello che non passa, come ama ribadire Oren, per Napoli. Una rinascita che punta alla sburocratizzazione, alla qualità e all'attualizzazione della tradizione culturale. Una rinascita che punta a sdoganare la provincia salernitana confinata all'ombra del capoluogo campano. Una direzione artistica che opera, con fierezza e soddisfazione, senza il confronto con un consiglio d'amministrazione, né con fondazioni o enti. Realtà differenti, quelle della provincia campana, che registrano quasi sempre un solo e unico comune denominatore: la quasi totale assenza di reali e strutturati centri di produzione, che operino negli anni alla costruzione di realtà che siano identitarie e travalichino nel tempo i confini della provincia di appartenenza. ■

In apertura una scena di *Santa Maria d'America*, di Andrea Renzi, Tony Laudadio ed Enrico Ianniello; in questa pag. un'immagine da Pecorari, della compagnia Solot.





CAMPANIA

terra di festival longevi

di Giusi Zippo

È a **Benevento** che nasce, nel 1980, da una felice intuizione di Ugo Gregoretti, uno dei festival di teatro più prestigiosi e longevi dell'Italia meridionale, **Benevento Città Spettacolo**. Nelle intenzioni di Gregoretti, che ne condurrà la direzione artistica per dieci edizioni, l'appuntamento Sannita viene concepito come momento di riflessione e di ricerca a carattere tematico sul teatro e le sue molteplici espressioni. Fin dagli inizi il Festival si caratterizza come fenomeno mediatico, con la serata inaugurale trasmessa dalla rete ammiraglia della Rai. Con il trascorrere degli anni, e con l'avvicinarsi dei nuovi direttori artistici, Renzo Giacchieri e Mariano Rigillo, Benevento Città Spettacolo diventa sempre più un contenitore di eventi non solo spettacolari, ma anche di natura culturale con l'introduzione di convegni, mostre, premi, incontri e tavole rotonde fra personaggi, interpreti e autori coinvolti. La XV edizione segna l'era Costanzo: il festival perde la sua peculiarità mediatica, ma si amplia in differenti segmentazioni. Nasce la rassegna Molliche, con la direzione artistica di Giordano Montecchi, come vetrina del panorama musicale nazionale ed

internazionale. Il prestigioso Hortus Conclusus, il cortile di San Domenico, la Rocca dei Rettori, l'Arco di Traiano i giardini di Palazzo De Simone, ospitano concerti barocchi, quartetti d'archi con solisti d'eccezione. Il cartellone di prosa presenta la messa in scena di anteprime nazionali che si alternano nelle sale cittadine, il teatro Comunale, il Teatro Massimo e il teatro De Simone. Benevento Città Spettacolo ospiterà per la prima volta in Campania Ascanio Celestini con *Fabbrica*. La sezione Molliche si amplia al teatro e la direzione viene affidata a Ruggero Cappuccio futuro direttore del Festival. Il regista napoletano succeduto a Costanzo aumenta le sezioni. La sua attenzione per la drammaturgia contemporanea porta al Festival il teatro di Franco Scaldati, di Antonio Tarantino e di Saverio La Ruina, Premio Ubu 2007 con il suo *Dissonorata*. A ventotto anni dalla sua prima edizione la direzione è affidata al drammaturgo e regista napoletano Enzo Moscato. Con il tema *Sconfini Tradizione esTradizione nei percorsi del teatro contemporaneo*, Moscato riporta Benevento Città Spettacolo alle sue origini specificamente teatrali.

Altro capoluogo campano da segnalare per la presenza di

numerosi festival è **Caserta**. Da trentasette anni vi si tiene **Settembre al borgo**, rassegna storica ospitata nello splendido scenario di Casertavecchia, suggestivo borgo medievale. Tradizionale kermesse di musica, teatro, danza, arte, e incontri culturali che si svolge ogni anno tra agosto e settembre, ha annoverato negli ultimi anni la lunga direzione artistica dell'attrice Giuliana De Sio, la breve parentesi dell'autore televisivo Casimiro Lieto, e l'ultima edizione firmata da Maurizio Scaparro. Per anni il cartellone del Festival si è composto di grandi nomi e soprattutto megaconcerti. Con la direzione artistica dell'attrice napoletana il borgo medievale di Caserta ospitava spettacoli di satira politica con protagonisti come, Dario Fo, Sabina Guzzanti, Beppe Grillo, Paolo Rossi e il duo siculo Ficarra e Picone, innescando agli inizi degli anni Duemila una polemica con l'amministrazione comunale che accusava la De Sio di sottostare alla politica ideologica bassoliniana, con satira di parte. L'ultima edizione si è presentata in una veste interamente rinnovata ospitando il primo **Festival Internazionale del Teatro di Strada**, intitolato "Il mondo e la luna". La strepitosa e trasgressiva compagnia catalana I Commediants, una mostra curata dalla Fondazione Fellini, Roberto De Simone, con uno spettacolo scritto apposta per il festival, alcuni degli appuntamenti che hanno saputo regalare al pubblico nove giorni di allegria, complici i giovani artisti casertani, che con danze collettive, lotte fra angeli e diavoli, cantastorie hanno assicurato una presenza continua e festaiola. Ancora a Caserta da dieci anni, tra giugno e luglio, nel suggestivo scenario del Borgo di San Leucio viene presentato **Leuciana Festival**, ideato e diretto da Nunzio Areni, che per ogni edizione confeziona un programma ricco di eventi straordinari, alternando sul palco artisti dalla storia e dai repertori dei generi più variegati, dalla musica classica, alla etno, al pop di classe, il grande musical, e il teatro di prosa, senza tralasciare le piccole-grandi realtà emergenti locali, e anche le arti visive. Un festival-contenitore che cerca di conquistare trasversalmente il pubblico più composito. Una rasse-

gna che ha ospitato nelle residenze reali di Caserta, la Reggia e il Belvedere di San Leucio, molta più musica che teatro, con migliaia di artisti da ogni parte del mondo, come Pat Metheny, Paco De Lucia, George Benson, Cesaria Evora, Chic Corea,

la formazione

Quando le leggi dell'arte superano le istituzioni

Oltre lo Stabile napoletano, che dal progetto di *Arrevuoto* diretto da Marco Martinelli, ha fatto nascere **Punta Corsara**, di cui si renderà conto a parte, ci sono in Campania tanti teatri o spazi teatrali e ciascuno ha i suoi corsi di formazione per lo più destinati all'attore. **Benevento** e **Avellino**, hanno i loro corsi di formazione che restano per ora confinati in ambito locale. A **Napoli** i teatri sono molti e nessuno, per piccolo che sia, che non abbia i suoi corsi di formazione e i suoi laboratori: dall'**Accademia di Arte Drammatica del Teatro Bellini**, diretta da Tato Russo, al **Teatro Elicantropo**, con la direzione di Carlo Cerciello, al Centro Internazionale di ricerca sull'attore **ICRA Project** di Michele Monetta, la cui scuola di mimo è ben nota anche all'estero. Quest'anno la Regione Campania ha inoltre finanziato il **Progetto Interregionale Teatro-Percorsi Innovativi di Alta Formazione**, che ha visto associarsi ConsorzioForma e Nuovo Teatro Nuovo di Napoli alla Fondazione Pontedera Teatro, ai Cantieri Teatrali Koreja di Lecce, e a Nuovababette Teatro di Aosta. Il progetto, diretto per la Campania da Pasquale Liguori, si è posto come obiettivo la realizzazione di percorsi integrati di alta formazione per attori del teatro di innovazione e si è articolato, presso il Nuovo Teatro Nuovo, in sessioni di lavoro con Nicole Kehrberger, Cesar Brie, Letizia Russo, Francesca Della Monica; Armando Punzo, Davide Iodice, Pierpaolo Sepe, Igina di Napoli, Pasquale Liguori, Michele Mele e Luciana Simeone. **Salerno**, invece, ospita un progetto molto interessante nell'ambito della formazione perché, per volere del Rettore dell'Università di Salerno, Roberto Pasquino, e grazie all'organizzazione della professoressa Isabella Innamorati, quest'anno ha avuto inizio la costruzione del **Centro Universitario Teatrale**. Il compito di avviare il Cut e di costituire la Compagnia dell'Ateneo è stato affidato a Renato Carpentieri (per un incarico triennale). Il lavoro si è sviluppato in tre direzioni: unitamente alla rassegna di spettacoli, che si è avvalsa di un cartellone assai ricco, è partito il primo anno del corso base, per studenti dell'Ateneo di Fisciano; e poi l'Officina dei Mutamenti, con 12 attori professionisti (di cui 3 studenti dell'Ateneo) che hanno lavorato a uno studio su Mejerchol'd. Con Renato Carpentieri, hanno collaborato Antonello Cossia, Stefano Jotti e Valeria Luchetti, che hanno guidato i ragazzi nel lavoro incentrato sul corpo, sul *training* fisico e sullo spazio scenico; mentre gli stages condotti dal musicista Marcello Colasurdo e da Kuniaki Ida hanno permesso agli studenti di avere anche sguardi diversi sul lavoro dell'attore. Per tornare alle considerazioni iniziali, al di là della distinzione tra le diverse scuole di formazione per attori, la Campania, e in particolare Napoli, è oggi un vivaio animato da un grande fervore, ma mi piace concludere ricordando l'importanza che ha avuto una piccola scuola privata, il **Laboratorio Bardefè**, diretto da Umberto Serra, chiuso da diversi anni, che senza finanziamenti o grandi lanci pubblicitari, ha formato alcuni attori tra i più interessanti dell'attuale panorama nazionale, che hanno lavorato e lavorano con grandi teatranti come Leo de Berardinis, Arturo Cirillo, Antonio Latella e Luca Ronconi. Non sempre l'ufficialità, o la politica, o il mercato portano ai risultati migliori: anche nella formazione le leggi dell'arte, talvolta, travalicano tutto il resto. *Linda Dalisi*

In apertura, l'anfiteatro di Santa Maria Capua Vetere; in questa pag. una scena di *Querelle des bouffons*, di Icr Project Teatro, regia di Michele Monetta; nella pag. seguente un momento di *La marionetta Totò*, della Compagnia degli Stuffi.



Noa, Uri Caine, Elvis Costello, Al Jarreau. Ancora a Caserta è dal 1999 che si svolge **Teatri di Pietra**, il festival ideato dall'associazione CapuAnticaFestival e diretto da Aurelio Gatti, per la riapertura e la valorizzazione dei teatri antichi della provincia casertana. La prima edizione riunisce attorno al progetto l'Anfiteatro Campano di Santa Maria Capua Vetere e i siti di Orta d'Atella, per le Antiche Atellane, Calvi Risorta, con il teatro dell'antica Cales, Teano con il teatro romano Taenum Sidicinum. Con la terza edizione del CapuAnticaFestival si inaugura la prima edizione dei Teatri di Pietra che da metà luglio ai primi di settembre presenta oltre quindici produzioni per trenta recite. Negli anni si aggiungono il teatro romano di Sessa, il criptoportico di Sessa Aurunca, i sotterranei dell'anfiteatro di Santa Maria Capua Vetere, il teatro romano della Villa Imperiale di Posillipo a Napoli. Durante le ultime edizioni la messa in rete di aree archeologiche e monumentali di diverse regioni italiane si è infittita con l'aggiunta di quelle del Lazio, Basilicata, Sicilia, con il teatro di Morgantina, e con la presenza, durante la scorsa edizione, della Toscana, con il teatro romano di Volterra, e della Calabria, con Roccelletta di Borgia. Il programma artistico è ispirato ai temi classici, con un'attenzione per produzioni che ne presentino una rilettura in chiave contemporanea. Teatri di Pietra, negli anni, seppur in assenza

di prime nazionali, ha ospitato, tra gli altri, spettacoli di Pamela Villoresi, Elisabetta Pozzi, Galatea Ranzi, Lucia Poli e Serena Sinigaglia.

Napoli, considerata capitale del teatro ha finalmente il suo Festival, **Napoli Teatro Festival Italia**, con duecento rappresentazioni, 38 debutti, 15 paesi coinvolti e più di 2000 artisti. Una vera e propria rassegna internazionale che si svolge in trenta i luoghi di particolare prestigio storico e monumentale come il Maschio Angioino, la Villa Comunale, il Castel dell'Ovo, la Darsena Acton e la Reggia vanvitelliana della vicina Caserta. Il Napoli Teatro Festival Italia, gestito dalla fondazione Campania dei Festival con la direzione artistica e organizzativa di Renato Quaglia, è un progetto triennale che in questa prima edizione si fonda sull'idea di conoscere, divulgare e scoprire. Tra le novità più rilevanti della manifestazione, c'è la fondazione di una Compagnia teatrale europea composta da attori professionisti provenienti da vari paesi dell'Unione che ogni anno sarà affidata ad un regista diverso. Un Festival a cui si è giunti grazie anche e soprattutto alla felice intuizione di Napoli Scena Internazionale, il festival ideato e organizzato dal teatro Mercadante, il Nuovo Teatro Nuovo, e Teatri Uniti. Collaborazione che si è riprodotta l'ottobre scorso per il Prologo del Teatro Festival Italia. ■

Teatro Ragazzi

Clown e scienziati nel regno di Pulcinella

In Campania molteplici sono le realtà artistiche e professionali che si dedicano al Teatro Ragazzi con repertori, metodologie e stili molto articolati. La **Compagnia degli Sbuffi**, fondata da Aldo de Martino e Violetta Ercolano, opera professionalmente dal 1985 a **Castellammare di Stabia** (Napoli). Ha allestito fino a oggi una quindicina di produzioni di Teatro di Figura, presentate nelle rassegne e nei festival in tutta Italia. I suoi spettacoli mirano a una rielaborazione dei materiali tradizionali e al rinnovamento delle tematiche e delle poetiche affrontate. Dal 1990 organizza il Festival Internazionale del Teatro di Figura "Burattini nel verde" e cura la direzione artistica del Festival Internazionale del Teatro di Strada "Giullare", per conto dell'Amministrazione Comunale di Atripalda (Avellino). Nel 1997 ha ricevuto il riconoscimento dal Ministero dei Beni e dell'Attività Culturali/Dipartimento dello Spettacolo come Centro di Teatro di Figura. Fondata nel 1991 da Luigi Marsano e Giovanna Facciolo l'associazione **I Teatrini** (riconosciuta dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali/Direzione Generale dello Spettacolo dal Vivo tra le realtà che operano nel settore) è attiva a **Napoli** e sul territorio nazionale. Fra le produzioni di questi anni sono da segnalare quelle dirette da Bruno Leone e gli spettacoli *Racconti salati* (1997), realizzato presso la Stazione Zoologica "Anton Dorn", *Il Popolo del Bosco* (1999), *Come Alice...* (2001), *L'albero del sole* (2005), *Nel regno di Oz* (2007) di Giovanna Facciolo realizzati presso l'Orto Botanico di Napoli. Alla linea artistica progettuale/produttiva se ne affianca anche una di carattere politico/culturale con l'organizzazione di rassegne e festival di teatro per l'infanzia e la gioventù quali "La Scena Sensibile" e "Angeli a Sud", oltre a iniziative e festival legati alla tradizione delle guarattelle napoletane come l'Istituto delle guarattelle (con una scuola triennale di formazione professionale per burattinai diretta da Bruno Leone), e il Festival Internazionale "La Scuola di Pulcinella". L'avventura de **Le Nuvole** comincia, invece, nel 1985 quando viene fondata la cooperativa da Luciana Florio,

Bruno Palmieri e Michele Monetta, e inaugurato a Napoli il primo teatro per ragazzi. Oggi in questa struttura da 272 posti (una ex-pista di autoscontro all'interno del parco di Edenlandia) arrivano, da ottobre a giugno, 40.000 giovani. Dal 2003 la Compagnia, diretta da Giovanni Petrone, Morena Pauro ed Enrico de Capoa, è inserita dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali tra i Teatri Stabili d'Innovazione Ragazzi. Ma Le Nuvole non sono solo teatro: hanno dato vita anche a un'originale contaminazione di mondi e linguaggi differenti in cui s'intrecciano scienza, arte e letteratura. A Città della Scienza di Bagnoli, nella periferia industriale, alcune vecchie fabbriche sono risorte come luogo di cultura e di apprendimento; qui un pubblico di 250.000 persone si immerge ogni anno nelle *performance* che spiegano la natura e le sue leggi. Inoltre, in collaborazione con i reparti pediatrici di alcuni ospedali napoletani hanno messo in atto il progetto "Guarir dal ridere" che affianca l'operato scientifico-medico inserendo nell'ambito dell'ospedale la figura del clown, tipica dell'immaginario infantile. *Francesco Urbano*



Con lo sguardo sempre rivolto alla tradizione, la drammaturgia partenopea degli ultimi trent'anni ha per protagonista assoluta la città, con i suoi (pochi) splendori e (molte) miserie, paradossi comici e cupezze barocche, molteplici identità e linguaggi



Nel ventre di Napoli labirinto di passioni

di Paola Cinque

Ci sono il mare, i pescatori, la rete da strascico per la pesca sotto-costa tipica del litorale flegreo, ma non il sole, nell'ultimo testo di **Mimmo Borrelli**, *'A sciaveca*, Premio Tondelli 2007. Il giovane drammaturgo bacoiese, figlio della terra dove siede il lago d'Averno, dove echeggiano i sinistri responsi della Sibilla cumana, dove l'aria s'impregna di sulfurei effluvi che zampillano dalle viscere della Solfatara, in soli due anni s'è imposto all'attenzione di pubblico e critica con due testi dirompenti per tematiche e invenzione linguistica. Il primo, *'Nzularchia*, Premio Riccione Teatro 2005, è una discesa agli inferi della coscienza di un giovane figlio di boss, e del fratellino mai fatto nascere, spinti in un interno pinteriano, dove il buio minaccioso e asfissiante, nel quale echeggia il ritmo di una lingua arcaica - una sorta di barocco napoletano ibridato - si fa metafora di una città appestata, itterica, malata, che come una mantide divora i suoi figli in agonia. Il mare non bagna Napoli nella disincantata drammaturgia di Borrelli, nemmeno quando nelle fitte maglie della *sciaveca*, fra alghe melmose e fanghiglia, restano imbrigliati fatti, memorie, mitologie, di uno dei territori campani più ricchi di sto-

ria. Nel secondo testo, infatti, - una poderosa opera in dieci canti e tremila endecasillabi sciolti - l'acqua marina si lorde del sangue di una verginità violata e di una vendetta fraticida, e fa da contraltare alla solarità celebrata in maniera oleografica, diventando maledizione, colera, veicolo di contaminazione, puzzo di marcio come i corpi "vomitati" dalle onde e sbattuti sulla battigia. Non si può non pensare alla litania dei versi di Moscato in *Partitura* (1988): «Brutta, sporca, lurida, chiavica città!/Brutta, sporca, lurida, chiavica, zoccola città!/Brutta, sporca, lurida, chiavica, zoccola, immondissima città!/Casino delle sirene, scuoglio de' malevestute, azzurro arenile infame!». Allora, come oggi, il sole non riscalda, l'acqua nascondeva anfratti pieni di insidie e la voce del poeta-drammaturgo vaticinava nel deserto con babeliche assonanze. È tutta qui la storia della drammaturgia napoletana degli ultimi trent'anni: un continuo gioco di rimandi, di riprese e contaminazioni, un'urgenza di sperimentare nuovi suoni e nuove lingue, di addentrarsi nel territorio degli altri linguaggi - cinema, poesia, musica, arti visive - ma con le spalle protette dal mantello dei numi tutelari, Eduardo e Viviani, e con l'occhio sempre rivolto alla tradizione.

Bassifondi, travestiti e nobildonne

Mimmo Borrelli, dunque, all'alba del nuovo millennio, ridà voce alla lingua della scena raccogliendo il filo lasciato da Moscato, Rucello, Santanelli, Silvestri, Cappuccio, sulla soglia del secolo scorso. Drammaturghi diversi per età, origine e vocazione, espressione di modi diversi e molteplici di fare teatro, di rapportarsi alla tradizione partenopea, di pensare e vivere il mestiere dell'uomo di teatro. Eppure, a fronte di questa varietà di soluzioni, proposte e scritture, sembra di poter scorgere un filo sottilissimo che in qualche modo accomuna esperienze così singolari: la città di Napoli innanzitutto, sospesa fra un passato di straordinaria ricchezza e forza, e un presente difficile e ancor più mortificante, proprio perché figlio di un'età antica e lontana così carica di suggestioni. Ma c'è dell'altro: l'auspicio - ora dolorosamente urlato, ora appena sussurrato e articolato, ora amaramente ridicolizzato - di un futuro diverso, di una rinascita che dia forma e corpo al magma oscuro, alle parole in frantumi, ai mille volti inafferrabili della città. E poi c'è ancora la necessità di ripensare criticamente l'utilizzo del dialetto, sottoposto a sperimentazioni coraggiose e oltraggiose, ardite e appassionate, che ne esaltano timbri e cadenze, che lo trasformano in strumento di conoscenza e denuncia, che lo rendono voce antica e potente, capace di rivelare verità nascoste o assenza di verità, di attingere a linfe sotterranee e vitali, di giocare con raffinatezza e ironia amara con l'arte, in bilico fra la finzione della vita e la verità del teatro. Ma ciò che apparenta più d'ogni altra cosa drammaturgie così compositi è la capacità dello sguardo, ampio, profondo, a volte sbilenco, sulla realtà, che s'apre ad una dimensione autenticamente universale, in cui la città di Napoli diviene dolorosa e viva metafora dell'annichilimento dell'uomo dinanzi al caos e all'assurdo.

Dialetto e scrittura assumono, ad esempio, la fisionomia di un

“barocco degradato” nei primi testi di **Enzo Moscato**, in cui la parola si moltiplica vertiginosamente, diviene sovrabbondante, mescolandosi ad altri idiomi per dare vita ad un *pastiche* linguistico funzionale all'incontro-scontro tra culture diverse che brulicano nel sottobosco partenopeo. Da *Pièce Noire a Partitura*, da *Rasoi a Trianon*, la drammaturgia di Moscato rinvia sempre alla Napoli fetida dei bassifondi, così lontana dalla paradisiaca visione di certa tradizione borghese. La sua Napoli è un porto di mare, infimo e spaventoso, dove si consumano le vite di prostitute, marinai, travestiti, esclusi, diversi, che incarnano una solitudine ontologica, dolente, che non conosce consolazione.

Più interessato allo studio antropologico e a certi approdi cui era giunta la ricerca drammaturgica inaugurata da Roberto De Simone, **Annibale Rucello** svela i segreti della sottocultura popolare urbana deprivata delle sue tradizioni e depravata da questa assenza. La cosiddetta “trilogia del quotidiano da camera” (*Le cinque rose di Jennifer*, *Notturmo di donna con ospiti* e *Week-end*) nasce proprio dall'esigenza di rappresentare il delirio e l'agonia di un mondo sull'orlo della distruzione. Il travestito Jennifer, la casalinga Adriana, e Ida, la mediocre professoressa di lingue d'origine calabrese inurbata a Roma, rappresentano l'archetipo del personaggio del “deportato”, che campeggia in tutta la produzione drammatica dell'autore stabiense, vittima del bombardamento di canzonette e parole massificate che s'insinuano fin dentro la coscienza, portandolo al suicidio o al delitto. Nella dialettica dentro-fuori la tana diventa una gabbia in cui si dilata la vita interiore dei personaggi, e il mondo esterno viene avvertito come minaccia e pericolo. Ma la cifra autentica del suo teatro sta nell'invenzione di un dialetto contaminato dall'interferenza del nuovo standard linguistico impostosi attraverso i mass-media, che Rucello fa riemergere come una lava dalle crepe dell'italiano, lingua di plastica, nel tentativo inutile di ridare voce alla cultura popolare, e intuendo anzitempo la portata distruttiva di tale ibridazione. Sono indimenticabili le invettive contro la neonata Italia unita e quella lingua barbara e strana che è l'italiano lanciata dal letto in cui si è rinserrata per sempre la sua Donna Clotilde, protagonista della pluripremiata pièce *Ferdinando*.

Beckett e Pinter in salsa partenopea

Paranoia e autodistruzione della città trovano asilo anche nel primo testo che per la critica ha segnato la svolta del “dopo Eduardo”: *Uscita d'emergenza* di **Manlio Santanelli**. Qui l'esistenza di Cirillo e Pacebbene, due emarginati attraversati da paure e ossessioni, è segnata da una forzata convivenza in uno squallido microcosmo avvilito da miserie, ripicche e dispetti, che tuttavia celano un affetto ossessivo, un bisogno morboso di compagnia. Il meccanismo drammaturgico dello spettacolo si sviluppa attraverso la perfetta simmetria di queste due figure che, nella loro apparente diversità, si muovono fra tragedia e farsa, tra realismo prosaico e fantasia allucinata. Assediati da un “dentro” asfittico, carico di fobie esasperate, e un “fuori” ancor più minaccioso e soffocante, i due personaggi, un ex suggeritore e un ex sagrestano, vivono tragicamente barricati dentro mura fatiscanti, dispersi nel dissesto

In apertura un'immagine da *Nzularchia*, di Mimmo Borrelli, regia di Carlo Cerciello; in questa pag. Arturo Cirillo, regista e interprete di *Le cinque rose di Jennifer*, di Annibale Rucello; nella pag. seguente, una scena di *La gatta Cenerentola*, di Roberto De Simone.



e nel caos di una città afflitta dal bradisismo. Grazie alla penna di Santanelli, la drammaturgia napoletana si apre per la prima volta alle tematiche del teatro novecentesco di impronta beckettiana e pinteriana, e approda sui palcoscenici europei fra consensi generali. La "disperata comicità", che lega tra loro le due esistenze "terremotate" dell'ex suggeritore e dell'ex sagrestano, pervade ciascuna delle cinquanta commedie e brevi pièces composte da Santanelli nell'ultimo quarto di secolo. Santanelli sembra prediligere situazioni della contemporaneità, in cui due personaggi duellano in un meschino gioco al massacro, complice un ambiente claustrofobico e asfittico. Ma la sua drammaturgia del paradosso è popolata anche da numerose figure femminili - la nonna col nipote in carrozzina, la nipote con la zia paralitica, la madre col figlioletto lattante, la bigotta davanti alla statua del santo preferito - protagoniste di un dialogo muto con se stesse che, tra paradosso e ironia, ne mette a nudo turbe e follie insospettabili.

Una simile capacità di trascorrere dal realismo al fantastico senza soluzione di continuità si ritrova nella scrittura di **Francesco Silvestri**, premio Idi 1990 per *Angeli all'inferno*, che ha fatto della diversità e della malattia, con le sue serie implicazioni etiche e scientifiche, la cifra distintiva della propria drammaturgia: bambini-palloncini sospesi a mezz'aria per una rarissima patologia, handicappati utilizzati come cavie di laboratorio, malati terminali assistiti da "angeli della morte", sono tutti calati in un mondo surreale che guarda a Beckett e alla letteratura sudamericana. E si rinnova, in forme sempre diverse, la metafora della città agonizzante, che riluttante e impotente, col corpo dilaniato e oltraggiato dalle violenze e dalle ignoranze di un popolo ingrato, assiste al suo deperimento. Ancora Napoli, ma una Napoli cupa, sanguigna e sanguinaria, torbida come solo certe atmosfere seicentesche sanno esserlo, popola l'universo drammaturgico di **Ruggero Cappuccio**, che in *Shakespeare-Re di Napoli, Mai più amore per sempre, Desideri mortali* attinge ad un linguaggio espressivo - il barocco - caratteristico di un'era e di una cultura tanto gloriose quanto ricche di sfumature e contraddizioni. Spazi chiusi, caverne, anfratti: il ventre della Napoli sotterranea, quell'inestricabile dedalo di cunicoli scavati nella città greca, ospita Rosa, disperata protagonista di *Cravattari* di **Fortunato Calvino**, in fuga dall'odiosa violenza degli usurai. Con Calvino la cronaca entra in scena e il teatro sceglie la strada della denuncia sociale. La lingua non è più metaforica, ma amplifica questa realtà dolente, angusta e marcia, in grida soffocate o in urla rabbiose, come ne *Il gallo cantò* di **Peppe Lanzetta**, il quale sceglie la forza travolgente di una valanga di parole per lanciare strilli di rabbia, per provocare un cambiamento che nasce solo dalla denuncia bruciante dello squallore e dello schifo. Il "figlio di un Bronx minore" si confessa e confessa il proprio tormento per una città disgregata, Napoli, per un paese arretrato, l'Italia, e lo fa adoperando una lingua più vicina allo *slang* che al dialetto, nata nei quartieri periferici della città. Questo linguaggio aspro e scostante anima il mondo marginale delle viscere infuocate del Bronx metropolitano, del Messico napoletano, dove troppo spesso ci si concede alla rassegnazione e al vittimismo, mentre il gallo deve continuare a cantare fino a un auspicato risveglio. ■

oltre Eduardo

De Simone: certi fantasmi non abitano più qui

Ricercatore instancabile, compositore, etnomusicologo, regista, Roberto De Simone - classe 1933 - costituisce senz'altro uno spartiacque nella lunga storia teatrale del Novecento campano, nazionale ed europeo. I suoi studi antropologici ed etnomusicologici sulla tradizione orale campana e l'attività portata avanti negli anni Settanta con la Nuova Compagnia di Canto Popolare, di cui è stato fondatore e direttore artistico, hanno tracciato il solco di un fecondo percorso drammaturgico e scenico che coniuga felicemente tradizione e innovazione. De Simone, infatti, sin dagli esordi, ha frugato a piene mani nella storia teatrale e musicale del Seicento (*La cantata dei pastori, La canzone di Zeza, La gatta Cenerentola, Mistero napoletano, L'opera buffa del Giovedì santo*) e del Settecento napoletani (*Li zite 'ngalera, Il Flaminio, La Serva Padrona, Lo Frate 'nnammurato, Livieta e Tracollo*), scegliendo l'antico per dare significato al presente. Nelle sue riletture sceniche, la tradizione ha perso tutta l'oleografia, s'è definitivamente emancipata dalla folcloristica vetrina esotica in cui l'aveva confinata la cultura borghese, e s'è fatta verità storica svelando l'altra faccia della cultura, quella non ufficiale. A lui si deve anche la "riscoperta" di Viviani (*Festa di Piedigrotta e Eden Teatro*), la scelta dichiarata di un "teatro corale", capace di esprimere conflitti universali in quanto collettivi, la proiezione sullo schermo del mito di personaggi che hanno segnato la storia del popolo (*Requiem in memoria di Pier Paolo Pasolini, Mistero e processo di Giovanna d'Arco, Eleonora - oratorio drammatico, Cantata per Masaniello*), la riformulazione della parola come agglomerato di vocali e di sillabe, significante proprio in quanto puro elemento fonico e musicale. È a partire dall'opera di De Simone che la cultura teatrale napoletana ha voltato pagina, lentamente ma inesorabilmente emancipandosi dal "fantasma" di Eduardo: dopo di lui sono venute la drammaturgia "antropologica" di Ruccello, le partiture seicentesche della lingua di Moscato, le numerose riletture sceniche di Viviani nonché le ricerche filologicamente inappellabili compiute dalla Cappella della Pietà dei Turchini sul patrimonio musicale sei-settecentesco napoletano. P.C.





SALONICCO premia l'Europa

di Roberto Canziani

Quindici ne elenca l'albo d'oro. Ma sempre più lunga si fa la lista di chi è in attesa, e sempre più accese le discussioni nella giuria internazionale. Alla sua dodicesima edizione (Salonicco, 10-13 aprile 2008), il Premio Europa per il Teatro mostra che molti sono i premiabili tra i maestri della scena del continente e molte le nuove realtà in dirittura d'arrivo. Ma che altrettanti sono i veti e le prese di posizione tra i 17 giurati. Così *nomination* e riconoscimenti si moltiplicano, e in parecchi tornano a casa con l'alloro. È davvero folta quest'anno la pattuglia dei premiati, cogliendo anche l'opportunità del "Premio alle nuove realtà teatrali" (suddiviso in tre), delle "Menzioni speciali" (solitamente d'impronta civile) e dei

"Ritorni", anche per assicurare a Salonicco, che ha ospitato per la seconda volta consecutiva la manifestazione, un discreto numero di spettacoli interessanti e nomi che attraggono.

Primo fra tutti quello di **Patrice Chéreau**, col suo magnetismo di artista eclettico e consapevole, congiunto a una personalità che lascia il segno a ogni nuovo incontro. Il regista francese ha

A Patrice Chéreau, vincitore del Premio Europa 2008, si affiancano a pari merito le "nuove realtà" di Sasha Waltz, Krzysztof Warlikowski e Rimini Protokoll. Menzione civile per i bielorussi del Free Theatre

ottenuto il premio principale, ma subito dietro a lui ha trovato spazio il gruppo di nuove realtà europee a cui la città greca, con il suo dinamismo settentrionale, le serate affollate, un'atmosfera fervida che ricorda il clima della cultura spagnola e soprattutto catalana del decennio passato, ha nuovamente saputo offrire teatri e occasioni di visibilità.

Largo ai giovani, o quasi

Certo, a una coreografa affermata e artisticamente matura come **Sasha Waltz**, la definizione di “nuova realtà” va proprio stretta, e non è una questione anagrafica, ma di posizione e ruolo. Il polacco **Krzysztof Warlikowski**, che con lei condivide un terzo del premio, viaggia ugualmente sulla quarantina (sono nati uno nel 1962, l'altra nel 1963). Ma diversa è la prospettiva con cui siamo abituati a guardare la scena della danza tedesca contemporanea e il rilievo magistrale che ormai ha assunto Waltz rispetto al chiarore lattiginoso che ci restituisce l'odierna Polonia, dove la forte lezione internazionale di Grotowski e Kantor non ha avuto eredi, se si esclude il lavoro supervalutato di Kystian Lupa. Warlikowski è stato un suo assistente allo Stry di Cracovia, e si iscrive in quel filone di regia che, esteso sull'arco dell'ultimo cinquantennio, sembra scontare ora l'esaurimento della propria linfa vitale. I numerosi Shakespeare che costellano la sua carriera e il parallelo impegno in regie liriche a largo spettro, da Verdi a Penderecki, sono i segni riconoscibili del formato novecentesco. Perfino la drammaturgia di Sarah Kane, così *in-yer-face*, nata cioè per spiacciarsi liquida sulle facce degli spettatori, riesce a trasformarsi in gelo classico nelle mani di Warlikowski. Come dimostrava *Cleansed*, il destabilizzante testo della Kane, produzione del 2001 del Wrocławski Teatr Współczesny, con cui al Vasilikò Théâtre, nella prima serata della manifestazione, si è festeggiato il premio al regista polacco. Un romantico del teatro moderno - specifica la motivazione della giuria - che agli spettatori impone un teatro dell'io: «Sull'orlo del baratro, egli non smette mai di trovare una ragione per vivere».

La coscienza critica dell'Europa

Congruo, invece, il riconoscimento di “nuova realtà” al restante terzo premiato. Perché il collettivo di progettisti teatrali tedeschi **Rimini Protokoll** coglie con precisione la metamorfosi non solo formale del teatro che ha superato la soglia del 2000, proprio l'anno in cui i lavori di Helgard Haug (il versante femminile della squadra, classe 1969), Stefan Kaegi (1971) e Daniel Wetzl (1969) cominciano a essere conosciuti oltre i confini di casa, per la scelta di un approccio ribaltato tra realtà e teatro. Nei progetti di Rimini Protokoll non è il secondo a farsi specchio o coscienza critica della prima. È il reale a irrompere nella cornice teatrale, mandando in frantumi la superficie. *Kongress der Schwarzfahrer*, tanto per citare un loro titolo del 2000, era una *convention* e al tempo stesso uno studio applicato su teoria e prassi degli “imbucati”, intesi come coloro che viaggiano senza biglietto, approfittando dei buffet, si sono specializzati nel crackare software e si infiltrano volentieri nei banchi di internet. Infiltrazione, abusivismo, parassitismo micro-sociale da confrontare, ad Amburgo, nella performance di

Cleansed

Un compiaciuto Warlikowski tra gli incubi della Kane

Si è spesso posta, e non si è ancora chiusa, la questione-Kane: se il suo folgorante successo sia da imputarsi allo scandalo di una scrittura di disperata, morbosa e sfrenata violenza o se, al contrario, sia da ascrivere all'effettiva qualità della sua visione drammaturgica. Questo allestimento di Warlikowski, risalente al 2001 e applaudito ad Avignone l'anno successivo, chiarisce alcuni aspetti della questione, ma al tempo stesso rilancia i dubbi. Perché il *Cleansed* di Warlikowski ebbe un impatto fortissimo sulla scena polacca dei primi anni del decennio, sconvolgendo le abitudini di un pubblico tradizionale quando non tradizionalista. E lo fece traducendo l'efferata violenza della sua autrice in un allestimento dal ritmo cadenzato e regolare, quasi ipnotico. L'incubo di Sarah Kane, trasportato su una scena polacca, diventa la metodica esplorazione della stanza buia di una tortura interiore. È il referto autoptico dei demoni che ci portiamo dentro, la *roadmap* di un viaggio nella notte dell'uomo: un viaggio che ha come solo esito possibile la morte, l'autodistruzione che attende chi salta nel buio della propria mente. Ma c'è dell'altro: nel lavoro di Warlikowski è difficile disconoscere una nota di compiacimento. È il gusto di provocare un pubblico esposto, di colpo, alla violazione di una serie di tabù sull'omosessualità e la violenza. Gusto che è appena bilanciato da un altrettanto evidente piacere di esplorare i limiti di un gruppo di ottimi attori, costretti a confrontarsi con un cupo e claustrofobico universo emotivo e umano. Tutto ciò dice molto di Warlikowski, come è ovvio. Ma dice anche molto della grande fortuna della Kane presso il nuovo teatro dell'est post-'89. Si trattava di aggiornare un repertorio, certo, e di sfondare i limiti del rappresentabile. Ma tutto questo non basta a cancellare una sensazione di disagio: è solo questo *Cleansed*? L'elegante ma autocompiaciuto sguardo di Warlikowski ci restituisce una scrittura bulimica che vomita in scena i propri incubi, che il regista modella in una forma-rappresentazione tutto sommato sopportabile, al di là del suo scalpore. Rimane insoluto se la Kane sia stata lo sciamano della violenza latente nella nostra civilizzazione o, semplicemente, una sua vittima. Al regista va benissimo così, perché ciò lo lascia arbitro della scena. Ma va bene anche al pubblico, in fondo: il corto circuito autore-regista (l'uno scandaloso, l'altro garante della sua “recuperabilità” formale e linguistica) è quanto di più tradizionale, rassicurante e borghese vi sia. *Pier Giorgio Nosari*

CLEANSSED, di Sarah Kane. Regia di Krzysztof Warlikowski. Scene di Malgorzata Szczesniak. Luci di Felice Ross. Musiche di Pawel Mykietyln. Con Mariusz Bonaszewski, Malgorzata Hajewska-Krzysztofik, Redbad Klijnstra, Stanisława Celinska, Jacek Poniedzialek, Tomasz Wygoda, Tomasz Tynnyk, Renate Jett, Fabian Wlodarek. Prod. Wrocławski Teatr Współczesny - TR WARSZAWA - Teatr Polski di POZNAN.

Nella pag. precedente una scena di *Mnemopark*, dei Rimini Protokoll (foto: Nontas Stylianidis/www.photoreportage.gr); in questa pag. una scena di *Cleansed*, di Sarah Kane, regia di Krzysztof Warlikowski; nelle pag. seguenti, in apertura un'immagine di *Tristano e Isotta*, di Wagner, regia di Patrice Chéreau e una sequenza di ritratti di Chéreau.



questi “esperti” del settore, anche in ambito giuridico, scientifico, artistico. *Site specific* è naturalmente termine d’elezione per il collettivo di Berlino, messo in crisi dal dover esportare in una cultura linguistica speciale come quella greca, il lavoro dei suoi non-attori pur abituati a una mondializzazione che equipara Calcutta a Sao Paulo. Così la scelta dello spettacolo da far vedere al Premio Europa è caduta su *Mnemopark*, deliziosa inchiesta sulle trasformazioni che hanno portato la Svizzera, ma soprattutto gli svizzeri, ad abbandonare la condizione montana e contadina per riconvertirsi in lavoratori del terziario. Una miniatura ferroviaria di una trentina di metri quadrati, il lavoro teatrale degli esperti elvetici di ferromodellismo e i loro racconti biografici, l’uso delle microtelecamere installate sulle piccole locomotive in corsa tra le montagne di cartapesta e le gallerie di barattoli, permettevano quel viaggio virtuale nel tempo e nello spazio promesso dal titolo. «Sul palcoscenico gli “esperti” non fanno teatro - chiarisce la motivazione della giuria - al contrario, il teatro offre loro la possibilità di raccontare la propria vita in maniera artistica e sensuale, trasformandoli così in oggetto di pubblico interesse. Il teatro dei Rimini Protokoll non intende presentarsi come “la realtà”, ma sottolinea come il momento artistico esista di per sé nella realtà biografica: quando ripercorriamo la nostra vita attraverso la memoria abbiamo bisogno della narrazione e di conseguenza di una costruzione che le conferisca un significato storico. Ciò che colpisce e convince di più nei lavori del gruppo è il rispetto mostrato nei confronti dei loro “esperti”, ai quali non vengono mai rivolte richieste eccessive, che vadano al di là della loro esperienza. In tal modo questo teatro provoca un impatto emotivo diretto». Teatro della cura, o meglio del prendersi cura, suona adeguato al gesto d’accompagnamento con cui Haug, Kaegi, Wetzler hanno seguito e indirizzato questo ugualmente crudele reportage su una delle metamorfosi geo-sociali del presente.

Menzione speciale, infine, per il **Belarus Free Theatre**, formazione indipendente della capitale bielorusa Minsk. Un’indipendenza pagata a caro prezzo nell’unico paese dell’Europa in cui nel 2005, anno di fondazione del gruppo, sopravviveva l’ultima dittatura del continente. Una clandestinità fatta di spettacoli annunciati ai concittadini via sms o e-mail, come nei tempi più cupi della Sarajevo assediata, ma conosciuti, grazie alle imprevedibili vie della solidarietà internazionale, perfino dagli spettatori di Londra, a cui sono stati presentati e raccomandati da straordinari estimatori e supporter civili quali Tom Stoppard, Mick Jagger, Vaclav Havel, non ultimo Harold Pinter. A cui il gruppo guidato da Nikolai Khalezin, Natalia Koliada e Vladimir Sherban, ha espresso la propria riconoscenza intitolando *Being Harold Pinter* una sorta di variazione sul suo teatro più torturante e asciutto, interfacciato da sguardi duri di cronaca bielorusa, rivisitata in *Generation Jeans*, compreso il caso delle adozioni infantili internazionali che ha coinvolto qualche anno fa anche l’Italia. *Teatro civile*, ma drasticamente, e così diverso dal senso che siamo abituati a dare qui a queste due parole. ■

Salonicco



CHÉREAU: trasformarsi per

di Roberto Canziani

«U n’attrice, un’importante attrice francese, un giorno mi ha detto: “Sai Patrice, è orribile pensare che tra qualche anno potrei essere diversa, potrei essere un’altra. Voglio rimanere sempre la stessa persona”. È riuscita davvero a farlo. Non è cambiata affatto. Io trovo che orribile sia proprio questo. Rimanere immobili. Mummificati». Crede nelle trasformazioni, Patrice Chéreau. In una vita e in un mestiere che cambiano, perché solo così, dice, non ci si annoia a farlo, solo così si conquistano le soddisfazioni, e si scaccia la depressione. Lui ne fa addirittura una regola di vita, e una formula di piacere. «Provo un piacere profondo ad apprendere ciò che non so, e a diventare la persona che non sono ancora». A Salonicco, il Premio Europa 2008 gli riconosce il lavoro e i risultati di una carriera, cominciata a 19 anni. Dal 1964, quando aveva invitato la critica francese ad assistere alla messa in scena di un testo di Victor Hugo mai rappresentato prima, fino al wagneriano *Tristano e Isotta* di questo inverno alla

L’artista francese, recentemente insignito del Premio Europa 2008, parla di quello che considera il suo unico mestiere, il regista, da sempre declinato in modi diversi fra teatro, cinema, opera lirica e letture



migliorare

Scala. Dicono le motivazioni del Premio: «Artista per istinto e per vocazione, Chéreau è uno di quei rari esempi d'uomo capace di esprimersi in tutte le arti». Teatro, cinema, opera musicale. «La gente mi dice che sto migliorando - commenta lui - penso che migliorare sia nella mia natura».

HYSTRIO - *In giro si dice che Chéreau ami la pigrizia.*

PATRICE CHÉREAU - Un regista pigro? È un controsenso. Non credo possa esistere una categoria del genere. Posso dire che spesso mi sento inaccurato, ed è il bisogno di maggiore accuratezza che mi spinge a migliorare. Sicuramente è stata la lezione di mia madre. C'è un episodio che mi piace raccontare. Aveva 88 anni, era ricoverata in un ospedale, sapeva che sarebbero stati i suoi ultimi mesi. Le piaceva dipingere. Un giorno mi mostra un disegno, e mi dice «Che te ne pare? Non pensi che potrei migliorare?».

HY - *È per essere un miglior regista che ogni tanto prova a fare l'attore?*

P.C. - Sono convinto di aver fatto sempre e soltanto un mestiere nella vita: quello del regista. Che si tratti di cinema, di opera musicale, di teatro di prosa, il mio lavoro è questo. Recitare non mi ha mai interessato. Forse perché quando ero giovane sono stato profondamente colpito dallo scoprire che dietro allo spettacolo c'era qualcuno che organizzava tutto e si assumeva la responsabilità che il meccanismo funzionasse. Ho recitato, certo. Ma è stato sempre per caso: per la richiesta di

qualche amico, o il bisogno di una sostituzione. Resto convinto che siano i casi e le occasioni a fare un buon spettacolo, e anche a farci scoprire un buon testo.

HY - *Per caso dunque le è capitato di scoprire e di lanciare Bernard-Marie Koltès.*

P.C. - Sono stato semplicemente un mezzo. Colui che lo ha portato al pubblico. Mi avevano suggerito di leggere i suoi testi. L'ho incontrato, me ne ha lasciati due, che ho letto, senza capirci nulla. Di *Scontro di negro contro cani* mi aveva però colpito la lingua: Bellissima. Il debutto a Nanterre, nel 1983, non è stato un trionfo: «una cattiva imitazione di Tennessee Williams», ha scritto qualcuno sui giornali. Koltès era furente, io ho incassato. Forse era vero, perché, mentre lavoravamo su quel testo, non sapevo davvero da che parte prenderlo. Sapevo semmai cosa non dovevo fare. E Koltès non poteva aiutarmi. Era troppo diverso da me.

HY - *In Nella solitudine dei campi di cotone ha fatto anche l'attore.*

P.C. - Una sostituzione. Non nego che mi sia stata utile. Ho fatto esercizio, ho sperimentato direttamente su di me ciò che chiedo agli attori in ogni mia produzione. Come vanno inghiottite e restituite le parole, come le si indirizza verso la platea, come si può far passare al pubblico il significato di una scrittura. Ho scoperto che agli attori, noi registi, chiediamo molto.

HY - *Per questo le sono così care le letture? Il reading è un genere che frequenta sempre più spesso. Anche qui a Salonicco la lettura che ha fatto (assieme a Dominique Blanc) di La douleur di Marguerite Duras ha lasciato tutti impressionati. Oltre che commossi.*

P.C. - Non è sbagliato alternare lavori più impegnativi e ambiziosi a lavori più piccoli. Il *Tristano* alla Scala è stato un impegno sproporzionato, enorme. Subito dopo ho sentito l'esigenza di tornare a toccare le basi del mestiere, che è trasmissione di una conoscenza, attraverso la parola, o magari attraverso il silenzio. Un attore, certe volte dovrebbe impedirsi di *interpretare* un testo, potrebbe anche soltanto *comprenderlo*.

HY - *Le letture non sono un rifiuto del testo teatrale, dice George Banu, ma promesse di teatro.*

P.C. - Produrre spettacoli è complicato e difficile, quasi quanto fare cinema. Le letture non possono sostituire gli spettacoli, ma sono un modo di conoscenza più agile, hanno la loro leggerezza. Sono una forma di trasmissione di un pensiero. Lo accompagnano verso il pubblico. Che è poi la radice di questo mestiere, che ci fa camminare assieme, con le persone, tra le persone. A teatro, accompagniamo e siamo accompagnati. ■





TEATRO DI REGIA sul viale del tramonto?

di Elena Basteri

In principio erano i critici. Sette importanti critici teatrali che come trottole percorrono in lungo e in largo Germania, Svizzera e Austria per cercare di assistere a tutte le nuove produzioni in lingua tedesca della stagione: 400 in totale gli spettacoli "visionati" per quest'anno. Da questa cifra iniziale assai corpulenta, specchio della buona salute e della fecondità del teatro *made in Germany*, i critici hanno individuato, attraverso un processo di eliminazione pro-

Il meglio del *made in Germany*, selezionato come ogni anno per il Theatertreffen, sembra indicare la fine di un'era, quella dello strapotere della regia, a vantaggio di altre declinazioni del fare teatro. La storia tedesca dell'ultimo secolo rivive negli spettacoli di Ostermeier e Petras, mentre paure e nevrosi collettive sono al centro dei lavori di Nübling e Marthaler

gressiva, i dieci "più degni di nota". Da questa *top ten* nasce ogni primavera, ormai da 45 anni, il Theatertreffen. Che si amino o meno le classifiche, chi le fa e i criteri di scelta impiegati, non si può negare la loro utilità, soprattutto quando si cerca di interrogarle e metterle in discussione. Presentandosi come il *the best of* il Theatertreffen è un evento sempre più atteso, seguito, amato e criticato. Ogni anno i biglietti si esauriscono più in fretta mentre aumenta la patina di mondanità. Anche il teatro si imbelletta sempre di più, le scenografie diventano più imponenti e i nomi dei registi e dei teatri invitati tendono a ripetersi come in un mantra. Thomas Ostermeier, Armin Petras, Sebastian Nübling, Jan Bosse e Christoph Marthaler per citarne qualcuno di quest'anno, ossia la generazione dei 40/50enni entrati ormai nell'*establishment*. L'unica grande novità di quest'anno, in termini di nome e di formato, è la giovane coppia Signa (composta dalla danese Signa Sorensen e dall'austriaco Athur Koestler), che con *Die Erscheinungen der Marta Rubin* (*Le apparizioni di Martha Rubin*) ha presentato una *performance* della durata di otto giorni no stop nell'area, oggi adibita a parco, di un vecchio capannone industriale nella periferia di Berlino.

Germania, la Storia e le donne

Per il resto l'edizione di quest'anno, tenutasi dal 2 al 18 maggio sempre sotto la direzione di Iris Laufenberg, mostra che l'era del teatro di regia (e dello strapotere della regia) sta volgendo a termine. *Postdramatisches Theater, Poptheater, Dokumentartheater, Literaturtheater e performance*: il teatro contemporaneo in lingua tedesca sembra muoversi sinuosamente tra tutte queste categorie, intersecandole, attraversandole e quindi, in un certo senso, negandole. Su tutto questo riacquistano centralità gli attori e soprattutto le attrici. Come Brigitte Hobemeier, la bella rossa protagonista de *Il matrimonio di Maria Braun*, il capolavoro di Fassbinder del 1978 messo in scena da **Thomas Ostermeier** per i Münchner Kammerspiele. Attraverso le vita di Maria Braun, Fassbinder aveva fornito uno scorcio della storia tedesca dal nazismo al miracolo economico degli anni '50. Ostermeier crea per il palco una versione snella, intelligente e raffinata. Tutta la vicenda ruota intorno a Maria Braun, ai suoi amori, alle sue lotte, al suo cinismo e alla sua sensualità che, usata pragmaticamente, le permetterà di emanciparsi, di arricchirsi senza riuscire mai a essere felice. Per esaltarne la centralità e il magnetismo Ostermeier la lascia unica donna sul palco, semplicemente arredato con poltrone retrò sparse a grappolo. Gli altri quattro attori (Steven Scharf, Jean-Pierre Cornu, Hans Kremer, Bernd Ross), aiutati da parrucche e da altri accessori posticcici, si barcamenano con grande vena comica nei restanti 23 ruoli maschili e femminili che circondano Maria. Lo spettacolo si apre con immagini di repertorio di masse euforiche di donne che tendono le mani verso il Führer e si chiude (come nel film) con l'annuncio alla radio della Germania campione del mondo di calcio nel 1954. In questo frangente la lussuosa villa di Maria Braun esplode e con essa l'illusione della felicità ritrovata come borghese agiata e ricongiunta all'uomo sposato sotto le bombe della seconda guerra mondiale. In più punti il film viene citato con grande finezza (la stessa Hobemeier richiama sia nell'aspetto che nel temperamento Anna Schygulla), ma attraverso passaggi registici ingegnosi, il potere camaleontico e la grande fisicità degli attori, la messa in scena sviluppa una forza propria e un ritmo originale.

Anche in *Getrud*, messa in scena di **Armin Petras** del romanzo monumentale di Einar Schleaf per la Schauspiel Frankfurt, una biografia femminile diventa la chiave di lettura per ripercorrere il secolo scorso. Schleaf lo fa attraverso la vita di sua madre, dalla gioventù nel terzo Reich alla vecchiaia nella Repubblica Democratica Tedesca. Petras potenzia e dispiega il personaggio in tutta la sua complessità portando in scena contemporaneamente quattro donne (Friederike Kammer, Sabine Waibel, Regine Zimmermann e Anne Mueller), una per ogni stagio-

L'opera da tre soldi

WILSON AL BERLINER brechtiano a modo suo

Tra Bob Wilson e il Berliner Ensemble esiste ormai da tempo un tenace mutuo amore, che ha portato l'artista statunitense a eleggere il teatro di Brecht come una delle predilette dimore europee, e il pubblico del Berliner a rispondere con sempre efferato entusiasmo, esaurendo sistematicamente i biglietti in prevendita con larghissimo anticipo. Nella roccaforte dell'ortodossia brechtiana Wilson è tanto riverito da poter permettersi di toccare il *sancta sanctorum* del teatro proletario senza incorrere nell'imputazione di blasfemia; al contrario, seminando consensi, se è possibile, ancora più del solito. Ma in ogni caso - sarà forse perché una certa aura di tradizione al Berliner si respira sempre? - questa *Opera da tre soldi* non è nemmeno tanto sfacciata, e si attiene a principi estetici già ben noti al pubblico wilsoniano. A cominciare da quegli attori di bianco dipinti in viso che sfilano in passerella, grottesco corteo di personaggi, presentandosi al pubblico prima di prendere brechtianamente il loro posto nella finzione del proprio ruolo. Come sempre, lo spazio si fa scena senza l'ingombro della materia, plasmato dai giochi di luce e controluce, e da pochi elementi che non illustrano: evocano. Da questo punto di vista la semantica wilsoniana ha l'incanto della semplicità: una volta decifrato il suo alfabeto di geometrie, lo spettatore non avrà problemi a interpretare un fascio leggero di linee luminose come una massiccia parete, una soffice tenda, o le dure sbarre di una prigione. Pochi tratti, che lasciano di volta in volta all'attività immaginativa numerose possibilità interpretative, supportate da un folto citazionismo che pesca da un immaginario colto o popolare, sacro e profano. Gli attori sembrano muoversi sempre all'interno di un ideale campo di tensione generato dallo sforzo di adattare la propria fisicità a uno spazio bidimensionale, su cui Wilson fissa la staticità dell'immagine; il gesto è antinaturalista, si distorce la tonalità della voce, ottenendo sì un effetto stranante, ma sempre caricato di un'ironia dissacratoria; l'asincronismo - corrispondenza non naturale tra un'azione e il suono che la accompagna - è una delle conseguenze più dirette di questa presa di posizione. Wilson lavora sull'elemento della temporalità per dilatazioni e contrazioni: l'azione non aderisce a un tempo oggettivo, ma crea un ritmo proprio, attraverso la ricerca di una musicalità interna che armonizza *rallenty* e accelerazioni, calibrata come un orologio svizzero, in questo caso coadiuvata dalla partitura musicale di Weill. Dall'incontro wilsoniano tra musica e gesto parte l'operazione di riscrittura del melodramma - perché in fin dei conti non gioca forse Wilson con la retorica dell'eccesso, l'estetica dello stupore, la poetica del gesto silenzioso? - che poi è in fin dei conti ciò che Brecht si era proposto a suo tempo, forse con altri intenti e seguendo altre vie. Ma Wilson oggi sembra in ogni caso mantener fede al progetto originario, almeno nell'esigenza di non limitare la forma melodrammatica al mero intrattenimento, facendo sì che lo spettatore possa immaginare e interpretare, e non sia un passivo consumatore di emozioni. Con buona pace della tradizione brechtiana e del pubblico del Berliner. *Davide Carnevali*

DIE DREIGROSCHENOPER, di Bertolt Brecht e Kurt Weill. Regia, scene e luci di Bob Wilson. Costumi di Jacques Reynaud. Direzione musicale di Hans-Jörn Brandenburg e Stefan Rage. Con la Compagnia del Berliner Ensemble. Prod. Berliner Ensemble, BERLINO.

In apertura un'immagine da *Platz Mangel*, di Christoph Marthaler; in questa pag. una scena di *Die Dreigroschenoper*, di Bertolt Brecht e Kurt Weill, regia di Bob Wilson (foto: Lesley Leslie-Spinks).



ne della vita. Quattro voci, quattro fisicità, quattro energie diverse che dialogano, si contraddicono, si sovrappongono e si completano. All'inizio sul palcoscenico vuoto è rimasta solo la Gertrud anziana, stanca e curva, che parla cnicamente della morte imminente. Il palcoscenico si rivela poi essere una botola gigante che si solleva per far tornare dal passato tutte le altre Gertrud. La scenografia di Olaf Altman influenza sia la recitazione che la fruibilità dell'opera da parte dello spettatore. Le attrici si muovono intorno alla grande voragine del pavimento e sulle travi che l'attraversano, vengono risucchiate per poi ricomparire, con il risultato di una recitazione molto fisica e atletica. Lo spettatore partecipa di questa tensione/movimento poiché, a meno che non si trovi in primissima fila, deve allungare il collo per poter seguire la vicenda.

Una mela contro la morte

Non mero accessorio ma parte attiva e costitutiva dello spettacolo anche la scenografia di *Pornographie* diretto da **Sebastian Nübling** e coprodotto dalla Deutsches Schauspielhaus in Hamburg e dalla Schauspielhannover. Scritto dall'autore britannico Simon Stephens su commissione dello stesso regista, *Pornographie* ha come sfondo scenografico una gigantografia scomposta in vari tasselli pixelati della celebre rappresentazione di Brueghel della torre di Babele, attorno alla quale i personaggi si affannano per tutto lo spettacolo nel tentativo di ricomporre l'immagine. Lo sfondo della vicenda è invece la Londra contemporanea, quella del luglio del 2005 dove, in concomitanza con il concerto di beneficenza Live 8 e l'annuncio delle Olimpiadi in città nel 2012, 52 persone rimanevano vittime di attentati terroristici nella metropolitana. Questi macro eventi filtrano nella quotidianità dei personaggi della pièce senza però penetrarla o intaccarla. La struttura procede per dialoghi e monologhi degli attori che interrompono il gioco del puzzle per spingersi in avanti e raccontare la loro storia. Frammenti di esistenze contemporanee sospese in una apparente normalità costantemente in tensione, imbevute di una violenza latente ma palpabile e produttrici (inconsapevoli?) di quel "terrore" che sembra avere radici esterne e lontane. Lo spettacolo si chiude con gli attori allineati di schiena nella semplice azione di mangiare una mela mentre una voce *off* elenca una per una le 52 vittime dell'attentato, nome cognome e la loro meta in quel giorno di luglio.

Anche il progetto di **Christoph Marthaler** *Platz Mangel* (che tradotto sarebbe "carezza di spazio") evoca paure e nevrosi collettive contemporanee ma sublimandole e filtrandole con il tocco inconfondibile del regista svizzero, sovrano nel dosaggio di ironico e grottesco. In quest'opera si riconoscono piacevolmente tutti i suoi stilemi: a cominciare dalla presenza della sua collaudata truppa di attori/cantanti (tra cui Josef Ostendorf, Bettina Stucki, Raphael Clamer e Catriona Guggenbuehl), la scelta di un tempo e un luogo sospesi e indefiniti, l'alternarsi di dialoghi serrati e cervelotici con arie operistiche e *refrain* ossessivi di canzonette pop. Lo strambo campione di umanità che il regista svizzero ama collocare quasi sempre in luoghi asettici e trattare come cavia da laboratorio si trova questa volta in un luogo a metà tra una clinica, un centro benessere e uno spaccio d'organici. Qui il sogno di un corpo integro e sano diventa realtà:

grazie a pacchetti combinati multifunzione da pagare in comode rate mensili la morte e le malattie sono solo una vestigia del passato. ■

Le *Dieu du carnage*. In fondo la solita, eterna, a volte ancora attuale *comédie de salon*. Questa volta a caracollare dal divano alla poltrona e dalla poltrona al divano sono due coppie diversissimamente simili (la prossima stagione, nella versione italiana, saranno Anna Bonaiuto, Michela Cescon, Silvio Orlando e Alessio Boni diretti da Roberto Andò). Motivo della riunione: Fernand, il rampollo della coppia apparentemente destroide, ha preso a bastonate Bruno, figlio della coppia apparentemente più saggia e progressista, il quale, da parte sua, deve averlo provocato al punto giusto. Tra persone civili si troverà certo un accordo e il modo di insegnare ai mocciosi che queste sono cose da non farsi. Invece no, gli adulti sono peggio dei bambini e il "dio delle stragi", che presiede ai destini umani, li fa girare sulla sua ruota esattamente come il criceto della figlia che Michel (Marcon), il marito di Veronique (Huppert), ha abbandonato per strada solo perché non sopporta i roditori. Inutile travestirsi e sublimarsi, la nostra parte più crudele finirà comunque per emergere: «mia moglie mi ha travestito da tipo di sinistra, ma la verità è che non ho alcun *self-control*, che sono un puro caratteriale», dice ancora Michel, finto progressista e vero killer di innocenti roditori. Come spesso capita in Francia, gli attori sono impeccabili, a cominciare dalla diva Isabelle, la quale ormai si permette tutti i lussi, interagendo quasi più col pubblico che con gli altri attori. Ottimo anche il laconico Elmosino nella parte di Alain, porta-parola dell'autrice e della sua sconsolata filosofia. Malgrado lo spasso e l'eleganza dei dialoghi, resta qualche perplessità. Il legame tra nevrosi borghesi e pessimismo universale sembra un po' gratuito e scomodare i bambini guerriglieri del Congo per giustificare simile teoria sfiora addirittura il cattivo gusto. Anche drammaturgicamente le due parti appaiono scollate e forse sarebbe stato meglio mostrare i personaggi nella loro quotidiana cattiveria sociale, come succede con il personaggio di Alain, che via cellulare ci offre un saggio di come si difende una ditta farmaceutica che ha messo in circolo un prodotto grosso modo mortale. La regia della Reza è senza difetti apparenti ma anche e logicamente troppo rispettosa del testo. Questo, invece di essere rivoltato ed esplorato in tutte le sue pieghe, viene scandito fino all'ultima virgola, finendo per rinviare solamente a se stesso e alla propria sobria architettura. Il Théâtre Antoine è un luogo prestigioso che coltiva giustamente la sua noiea e la storicità della propria sala, ma le poltrone sono davvero troppo scomode e la visuale di rara imperfezione. *Filippo Bruschi*

LE DIEU DU CARNAGE, testo e regia di Yasmīna Reza. Scene di Thierry Flamand. Luci: Gaëlle de Malaglave. Costumi di Nathalie Lecoultré. Con Isabelle Huppert, André Marcon, Valérie Bonneton, Eric Elmosino. Prod. Théâtre Antoine, PARIGI.





Parigi/Londra

Natura e cultura un conflitto da salotto

Cosa succede se due coppie di genitori decidono di discutere civilmente del litigio dei loro marmocchi? Mascherando rabbia e sdegno, il quartetto sfodera ampi sorrisi davanti a un dolce alle pere. Ferdinand, figlio dell'arrogante avvocato Alain e della fragile Annette, ha aggredito Bruno rompendogli due denti. I genitori di quest'ultimo, Michel e Véronique, esigono le scuse del giovane teppista. Ma se i piccoli Gianburrasca conoscono solo la legge della giungla, i genitori sono davvero campioni di civiltà? La risposta di Yasmina Reza è una parodia del mondo borghese, un quadro grottesco di apparenze e falsità che riscrive il conflitto tra natura e cultura. Nell'era di internet siamo ormai tutti "connessi", ma siamo davvero ancora capaci di comunicare? Dalle buone maniere alla totale sfrenatezza, questo viaggio burrascoso alla ricerca di un accordo si trasforma ben presto in un gioco di schermaglie e vendette in varie combinazioni di due contro due e tre contro uno. Tra colpi bassi, misoginia, razzismo e omofobia, chi ci crede più alla favola della civiltà? Per la sgargiante produzione londinese al Gielgud Theatre, i produttori hanno riconfermato i reduci del successo di *Art* dieci anni fa, come a dire che squadra vincente non si cambia neppure

THE GOD OF CARNAGE, di Yasmina Reza. Traduzione di Christopher Hampton. Regia di Matthew Warchus. Scene di Mark Thompson. Luci di Hugh Vanstone. Musiche di Gary Yershon. Con Ralph Fiennes, Tamsin Greig, Janet McTeer, Ken Scott. Prod. Crosbie Marlow Associates, LONDRA.

a teatro. Il regista Matthew Warchus era già allora affiancato dal premio Oscar Christopher Hampton in qualità di traduttore. Le versioni dello sceneggiatore inglese rendono il linguaggio della Reza un mix tra il pinteresco e l'hollywoodiano: sarà merito suo se *Art* è diventato il primo testo in traduzione a incassare il tutto esaurito per più di sei anni consecutivi nel Theatre District londinese? In un sol colpo è sparita ogni traccia della "francesità" della Reza, tanto che il testo potrebbe essere stato scritto da Alan Ayckbourn o simili. Anche il cast è quanto di più tipico possano offrire le scuderie britanniche: Ken Scott è Michel (già protagonista in *Art*), Ralph Fiennes (*Il paziente inglese*, *Harry Potter*) è Alain, mentre le star televisive Tamsin Greig e Janet McTeer interpretano Annette e Véronique. La produzione del Gielgud sembra un disperato tentativo di sbancare nuovamente i botteghini, sperando che gli spettatori vogliano sempre "more of the same". Niente di nuovo sul fronte inglese, nemmeno il tentativo di colonizzare la Francia. Unica (tragica) caduta di stile la scenografia: muri e pavimenti scarlatti sembrano aver preso la metafora del massacro alla lettera. *Margherita Laera*

Nella pag. precedente Brigitte Hobemeier in *Il matrimonio di Maria Braun*, di R.W. Fassbinder, regia di Thomas Ostermeier, in questa pag., in alto, Ralph Fiennes in *The God of Carnage*, di Yasmina Reza, regia di Matthew Warchus, in basso, il cast dell'edizione francese dello stesso spettacolo diretto dall'autrice.





Londra

L'(EST)ETICA DELLO SHOCK baluardo di denuncia

di Margherita Laera

Una volta li chiamavano "new Jacobean" o "new Brutalists". Poi è arrivato il cosiddetto *in-yer-face theatre*, un teatro sfrontato e irriverente. Il concetto rimane lo stesso: violento, aggressivo, volgare, scomodo, a volte insopportabile, inguardabile, disgustoso.

Giacobino nella misura in cui tragico e macabro si fondono, e il sangue diventa spettacolo; eppure estremamente lontano da una brutalità gratuita, nonostante l'apparente amorosità della favola. L'appellativo *in-yer-face theatre* vuole descrivere una generazione della drammaturgia britannica, atti-

Dalla violenza dell'epica in pillole di Ravenhill alla brutalità di Ridley, l'*in-yer-face theatre* degli anni '90 continua a ispirare molti autori della scena contemporanea inglese. In cartellone anche gli ultimi lavori di Crimp e Stephens

va dalla metà degli anni '90, in cui l'estetica dello *shock* denuncia ingiustizie senza sconti per nessuno, e impone allo spettatore una visione più "reale", più cupa e politicamente orientata del blando realismo da *middle-class* dei tempi pre-blairiani. Quasi uno scrollarsi di dosso tutta la censura che non si vede-

va ma che paralizzava le coscienze come sabbie mobili, quasi un risveglio dopo il lungo decennio thatcheriano e il silenzio dei drammaturghi sulla politica e l'attualità. Secondo il saggio di Aleks Sierz - che ha coniato il termine un po' come Martin Esslin ha fatto con il teatro dell'assurdo - i più "autorevoli" rappresentanti della temibile brigata

degli anni '90 erano Sarah Kane, Mark Ravenhill e Anthony Neilson, seguiti da Philip Ridley, Joe Penhall, Martin McDonagh e molti altri. Che fine ha fatto la famigerata schiera? Si è placata la rabbia o piuttosto si è esacerbata? Sanno ancora scioccare, criticare e far riflettere? Ce lo domandiamo in occasione della rappresentazione dei nuovi lavori di Ravenhill e Ridley, ma la panoramica sulla drammaturgia inglese contemporanea, in scena in questi ultimi mesi, annovera anche le nuove imprese di Simon Stephens e Martin Crimp.

Shoot/Get Treasure/Repeat di **Mark Ravenhill** è, nelle parole dell'autore, «un ciclo epico di brevi atti unici». Nell'ossimoro si nasconde un'acuta osservazione dello *Zeitgeist*, in cui il sospirato ritorno delle grandi narrazioni si combina con una lamentabile predilezione per il formato ridotto, per lo *sketch* efficace, per il *video flash* su YouTube. Non più di venti minuti d'attenzione per ciascun *short play* ispirato a opere già esistenti: e pensare che ai tempi di Omero i rapsodi cantavano l'*Odissea* per giorni interi. L'epica in pillole è quello che ci vuole nel ventesimo secolo, una sorta di *fast food* teatrale che a Londra ha assunto le forme di una vera maratona per *aficionados* in tre teatri diversi nel corso di due settimane, con picchi di masochismo nella programmazione al National Theatre alle 10 di sabato mattina. *Shoot/Get Treasure/Repeat* è uno dei migliori lavori che il drammaturgo abbia prodotto nella sua carriera, soprattutto dopo lo scivolone di *Pool (no Water)*. Tra sarcasmo mordace e *British understatement*, Ravenhill incrosta diamanti di violenza purissima che disgustano persino gli stomaci di ferro. Nella sua critica feroce dell'Occidente e soprattutto della Gran Bretagna di Blair, la "guerra al terrorismo" suona come un'esportazione di merce contraffatta, spacciata per "libertà" e "democrazia". Tra i più riusciti, *Women of Troy* in cui un coro di donne del Midwest si chiede «Perché ci bombardate? Noi siamo i buoni!» e *Intolerance*, in cui una donna si rivela intollerante non solo al caffè e alle noci. La versione italiana sarà al Mercadante di Napoli in primavera, interpretata dall'Accademia degli Artefatti.

Philip Ridley sembra la vera roccaforte del teatro brutale. Se c'è qualcuno capace di farti alzare dopo venti minuti per lasciare la sala in preda al ribrezzo, quello è proprio lui. I critici ormai lo conoscono, hanno imparato anche a non dargli addosso, hanno studiato la lezione di Sarah Kane a memoria. *Piranha Heights* è quanto di più indigesto si possa trovare nelle sale londinesi, un vero pugno nello stomaco, con tanto di razzismo, misoginia, omofobia, bambini sgozzati, fratelli pugnalati, e chi più ne ha più ne metta. La violenza offusca talmente il cervello che diventa difficile trovare un senso nel polverone. Eppure una via c'è, anche se Ridley la nasconde per bene. Il sangue e la volgarità fanno della *performance* un atto a tal punto osceno da diventare ridicolo. Non si tratta dell'ironia di un Tarantino, ma piuttosto di un realismo grezzo, senza filtri, senza *maquillage*. Ridley ti prende e ti porta via, obbligandoti a fare i conti con quello che non vogliamo vedere, ma che accade ogni giorno non lontano da tutti noi. Vietato ai minori e ai malati di cuore.

Harper Regan di **Simon Stephens** è tutta un'altra storia, un altro stile, un altro sapore. Harper abita ad Uxbridge nei dintorni di Londra, ha un buon lavoro, è sposata con Seth e ha una figlia di quindici anni. Il padre di Harper sta morendo, ma il capo non vuole che lei prenda le ferie per andarlo a trovare in ospedale a Manchester. Con Seth le cose vanno male e Sarah comincia a

Didion/Redgrave

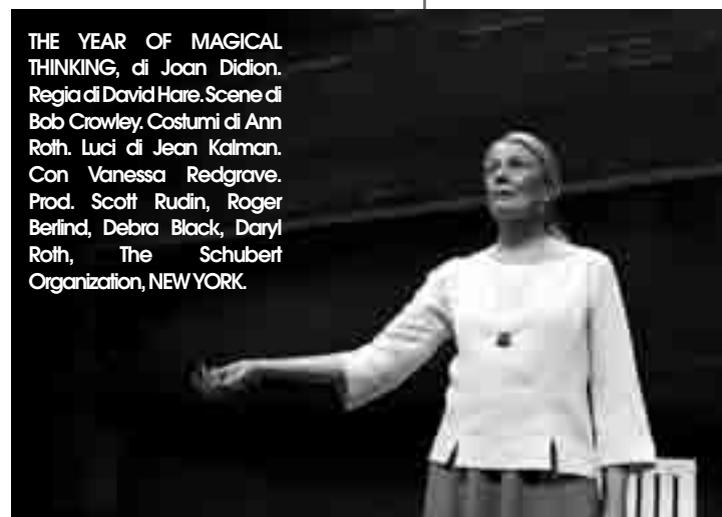
FRAMMENTI DI UN DRAMMA tra realtà e finzione

C'è qualcosa di perturbante nel nuovo spettacolo di David Hare. *The Year of Magical Thinking* è la prima pièce teatrale della giornalista e scrittrice Joan Didion, ispirata alle sue memorie raccolte nel volume dallo stesso titolo. Il genere dell'autobiografia ha generato fiumi d'inchiostro da parte della critica letteraria, in parte perché questo particolare tipo di scrittura mira a cancellare lo scarto tra autore, io narrante e personaggio. Ma la sovrapposizione di maschere non finisce qui: l'attrice Vanessa Redgrave, amica della giornalista Joan Didion nella realtà, interpreta il personaggio Joan Didion, inventato dalla scrittrice Joan Didion, basato sulle esperienze personali dell'autrice Joan Didion. C'è qualcosa di straniante in questo teatro, luogo dove si mescolano finzione e realtà: c'è qualcosa che stempera i confini tra verità e immaginazione, qualcosa che scompone il dramma in frammenti di realtà vissuta, realtà scritta, realtà inventata e realtà rappresentata. C'è qualcosa nella scrittura della Didion che rifiuta di staccarsi dalla realtà, ovvero dalla realtà vissuta, che in altre parole è l'immaginazione. Davanti alla morte fulminea del marito John Dunne, Joan da un lato si rende conto di quanto è accaduto, ma dall'altro continua a credere nella possibilità di un suo ritorno: è l'anno del pensiero magico. Dieci mesi dopo comincia a scrivere la sua via d'uscita dal "vortice", quello che sarà il suo tredicesimo libro. Costretta ad affrontare la morte per la seconda volta dopo un anno e mezzo quando la figlia Quintana scompare all'età di trentanove anni, Joan smette di scrivere, ma continua a promuovere la recente uscita di *The Year of Magical Thinking*, in cui non vi è menzione del secondo, terribile lutto. Lo spettacolo è nato poco più di un anno dopo la morte di Quintana, e suona come un disperato tentativo di dare un senso alla realtà – e all'immaginazione. Dopo l'enorme successo al Booth Theatre di New York, lo spettacolo sbarca al National Theatre e incassa il tutto esaurito. La semplice regia di David Hare e le belle scene di Bob Crowley danno risalto alla toccante interpretazione della Redgrave. Sembrerebbe un'esplosione atomica di narcisismo dell'attrice se il tutto non fosse presentato come un monito agli spettatori: «accadrà anche a voi». Quando uno scroscio di applausi commossi tuona a fine spettacolo, non si sa bene a chi siano rivolti. Una gigantografia di Joan Didion, John Dunne e Quintana negli anni '70 appare sullo sfondo.

Margherita Laera

In apertura, una scena di *Shoot/Get Treasure/Repeat*, di Mark Ravenhill; in questa pag. Vanessa Redgrave in *The Year of Magical Thinking*, di Joan Didion, regia di David Hare.

THE YEAR OF MAGICAL THINKING, di Joan Didion. Regia di David Hare. Scene di Bob Crowley. Costumi di Ann Roth. Luci di Jean Kalman. Con Vanessa Redgrave. Prod. Scott Rudin, Roger Berlind, Debra Black, Daryl Roth, The Schubert Organization, NEW YORK.



mostrare i segni della crisi adolescenziale. Un giorno come altri Harper esce di casa e non ritorna, continua il suo viaggio in cerca di qualcosa di diverso dalla soffocante villetta vicino all'aeroporto di Heathrow, una Londra che Londra proprio non è. Una specie di prigione che Harper capirà di essersi costruita con le proprie mani a colpi di bugie, segreti e testardi silenzi. Un realismo sociale, quello di Stephens, che mal si accorda con i modi impertinenti e provocatori dell'*in-yer-face theatre*, che per definizione prende il pubblico per il colletto e lo scuote finché non ha capito il messaggio. Stephens è decisamente un po' prevedibile, a tratti persino noioso.

Neanche Crimp fa parte della cricca, ma è spesso considerato come un modello dai giovani drammaturghi. *The City* ripropone il duetto vincente **Martin Crimp/Katie Mitchell**, con tutta probabilità il *non plus ultra* della scena contemporanea inglese, perlomeno di quella che si affaccia più volentieri aldilà della Manica. I due, pur conosciuti e apprezzati in patria, non cedono alla logica isolana e autoreferenziale dei loro colleghi britannici. Il drammaturgo non ama le grandi narrazioni, il suo linguaggio suggerisce più che affermare e i suoi personaggi sono sezioni trasversali di individui, più che modellini in scala. In *The City*, Crimp crea un meccanismo perfetto e misterioso, un labirinto senza via di uscita che conduce lo spettatore in un vortice metateatrale. Clair è una traduttrice letteraria che si nasconde dietro parole altrui senza avere il coraggio di affrontare il proprio talento. Chris, suo marito, viene licenziato dall'alta dirigenza di un'azienda ed è costretto a starsene a casa per un

lungo periodo. Questo non fa che peggiorare un rapporto già compromesso dall'incomunicabilità. Volando tra reale, onirico e surreale, *The City* traccia la mappa di una città interiore, un paesaggio raso al suolo in cui «minareti giacciono a terra accanto a campanili» e le rovine sono ricoperte da una polvere sottile come fumo. Dalla bizzarra dirimpettaia, un'infermiera insonne sposata con un medico militare in missione segreta, alla spiritata figliolina le cui tasche grondano di sangue, questo puzzle senza soluzione si conclude con un insolito regalo di Natale, che fa scomparire tutto in un batter d'occhio. Benedict Cumberbatch (Chris) e Hattie Morahan (Clair) creano una performance magnetica e impeccabile, simile a un'esecuzione sinfonica, che fa stare il pubblico sulle spine per un'ora e venti minuti. Uscendo dalla sala, si ha l'impressione di essere stati drogati, storditi, ipnotizzati. Contemporaneamente al Tabard Theatre è andato in scena una bella versione di *The Country* - fratello maggiore di *The City* - per la regia di Simon Godwin, scritto da Crimp nel 2000 e diretto nello stesso anno dalla Mitchell.

Le movenze dell'*in-yer-face theatre* continuano a ispirare un nutrito gruppo di scrittori, pur avendo stancato molti altri. Alcuni restano fedeli all'estetica dello *shock*, altri si sono acquietati. C'è anche chi, come Martin McDonagh, ha trasportato baracca e burattini sul grande schermo: *A Bruges* con Colin Farrell e Ralph Fiennes, scritto e diretto dal drammaturgo irlandese, è il primo esempio di *in-yer-face-cinema*, con un sapore favoleggiante. ■

La Città che Sogna
 PERGINE SPETTACOLO APERTO STAGIONE DUEMILAOTTO

dal 4 al 19 luglio
www.perginepsa.it

concerti, spettacoli dal vivo, la notte bianca, laboratori e molto altro ancora...

PERGINE SPETTACOLO APERTO
 Estate di estate Aperta

teatro
 danza
 musica lirica
 cinema

OPERA ESTATE
 FESTIVAL VENETO

Info/previo:
 Tel. 0424 524214
www.operaestate.it
 800 533633

Dal 3 luglio al 7 settembre 2008
 a Bassano del Grappa (VI)

Ospiti tra gli altri: A.T.I.R., Roberto Latini, Vitalliano Trevisan, Teatro Sotterraneo, Muta Imago, Giuliana Musso, New Art Club, Tony Clifton Circus, Stoa, Trickster Teatro, Dan Puric, Pere Faura, Fabuleuses, Roberto Zferri, Babilonia Teatri, Caterina Segna, Dewey Dell, Teodora Castellucci, Yasmeen Godder

Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo / Direzione Regionale del Veneto / Provincia di Bassano del Grappa / Comune di Bassano del Grappa / Cassa di Commercio di Vicenza / Associazione Artigiani della Provincia di Bassano / Banca di Bassano del Grappa

La monnezza e la bellezza

(10 riflessioni per l'estate riflesse
nelle lenti antiriflesso)

di Fabrizio Caleffi



1. «L'arte è per caso l'amante segreta della bellezza?» si chiede (e ci chiede) il Divo Ivo. Ismael Ivo, direttore della Biennale Danza, ha intitolato "Beauty" l'edizione 2008. «Il corpo pesa, registra, sente, risente e... urge: urge la bellezza!» aggiunge il Moro di Venezia, carismatico interprete dell'assolo *Mapplethorpe*, percorrendo, esotico ed estatico, le calli e attraversando ponti e campielli.

2. Quanta bellezza si somma alla bellezza quando il danese Olafur Eliasson installa la sua grande cascata sotto il ponte di Brooklyn, attiva a Manhattan fino a metà ottobre! Quanta bellezza sottrae a Napoli la monnezza?

3. Napoli dei Teatri e l'Epifania della Monnezza. Troppa pulizia (e polizia e magari esercito) diffonde epidemia (morale) quanto troppa sporcizia può produrre collera e colera. Brulica la vita, vermina la morte, morta è solo la lastra di marmo inerte sulla tomba.

4. Al Teatro Franco Parenti (un attore che come pochi conosceva il mestiere) abbiamo festeggiato, come sapete, il ventennale di *Hystrio* e il decennale del nostro Premio per Giovani Attori. Continuiamo così, continuiamo a celebrare il rito suggestivo che da ben più anni e secoli della Chiesa Cattolica porta i suoi devoti alla catarsi attraverso la falsa confessione, più vera del vero: il Teatro, disceso dall'Olimpo e dai lombi degli dei primogenitori.

5. Napoli dei Teatri e l'Iconografia della Bellezza. Straordinaria bellezza del golfo (mistico) della città partenopea, che le puzze rendono viva e vitale: così l'icona si fa vita vissuta si fa teatro si fa spettacolo dal vivo. La scena è scippo riuscito quando la drammaturgia strappa al volo un'emozione attuale o sfilta furtivamente dal polso dei tempi un Rolex di Eternità.

6. Napoli dei Teatri e la Feroce Bellezza della Medea Nera (così titola *la Repubblica* a proposito della Medea di Odile Sankasa). Feroce è la bellezza che abbraccia una ragazza, stringendola a sé e colmandola di promesse, a patto che subito lei corrisponda alle aspettative. Che ne sarà della bellezza verace, della bellezza vivace di un'attrice che a Napoli ha interpretato una delle donne di Casanova nel recital diretto da Luca De Fusco? *Maiden* nevrile, la giovanissima attrice sbaragliò il nostro concorso per talenti puledri, poi non imboccò più la pista giusta, sprecando e imprecando. È ancora in tempo, ma la bellezza non consente molti rinvii.

7. Quanto vale la monnezza? Monnezza = ricchezza usano dire i gommorristi. Un *trash rabbit* spacciato per via da un petulante extracomunitario vale 2 euro, lo stesso coniglio firmato da Koons può essere battuto a una base d'asta di due milioni di dollari.

8. Scatologico Escatologico. Raffinate ironie come raffinerie del *trash*, dalla *merdre* di Jarry a quella di Manzoni. Ruffianeria del turpiloquio giovanilista per ogni mezzacalza che si crede Sarah Kane fuori tempo massimo.

9. L'Etica dei Topi e i Topoi di Scena. Quante pantegane continuano a sguazzare nel flusso del teatro come luogo comune o dell'impiego precario, mentre il sacroprofano Teatro non è mai comune e Shakespeare non aveva l'Enpals e neppure Molière l'aveva. Mi pagano i contributi? Ma se sei tu che dovresti contribuire!

10. «Ho avuto abbastanza cervello da vivere stupidamente», Faina Ranevskaja.



Maggio all'infanzia

PUPI PALADINI con la nostalgia del cielo

di Nicola Viesti

Per toccare con mano il successo che arride a una manifestazione come "Maggio all'infanzia" - giunta all'undicesima edizione a Gioia del Colle - bastava recarsi a Piazza Plebiscito, che certo piccola non è, e partecipare con centinaia di altre persone, grandi e piccole, alla *Battaglia dei cuscini* della Compagnia Il Melarancio. Dopo un furbo prologo che serve a far riscaldare debitamente gli animi ecco che il pubblico è portato a scatenarsi, a darsela di santa ragione utilizzando i cinquecento cuscini messi a disposizione dal gruppo. Impossibile resistere a un evento che ci fa ritornare per un attimo bambini e che coinvolge, con gli ospiti del festival, tutta la cittadinanza. Il segreto del "Maggio", che da quest'anno esporta la sua formula anche a Brindisi, è proprio quello di essere rivolto all'intera città, che per una manciata di giorni vive al ritmo delle fiabe. Naturalmente la rassegna è anche la vetrina per presentare le ultime produzioni del teatro per l'infanzia del meridione, e in particolare modo quelle pugliesi, quasi tutte questa volta in prima nazionale. Spicca un piccolo, autentico capolavoro firmato da Enzo Toma per Koreja, *Paladini di Francia... Spada avete voi, spada avete io!* che ha riscosso un unanime, grande successo. Le gesta dei paladini sono riscritte da Francesco

Niccolini tenendo presente il celebre cortometraggio di Pasolini *Che cosa sono le nuvole?* e i nostri eroi sono dei pupi ormai decrepiti costretti ogni giorno a rappresentare la stessa storia. Provengono da varie parti d'Italia, petulanti e rassegnati cercano, ognuno a scapito degli altri come autentici guitti, un posto alla ribalta ma soprattutto vivono nella speranza di vedere ancora una volta il cielo, di perdersi nel movimento delle nuvole. Una vecchia guardarobiera li aiuta a guadagnare il palcoscenico, li cura e spolvera, li ripone, amorosa e brontolona, ai loro sostegni mentre paiono addormentarsi, spegnersi fuori dalla scena. La nostalgia di un tempo che fu si stempera nell'oggi, nelle battaglie comunque da combattere nel teatrino della finzione e della vita. Il bellissimo, poetico testo è allestito in maniera formidabile a iniziare dalla notevolissima bravura dell'intero cast ingabbiato in costumi mirabolanti in un autentico teatro di marionette. I paladini di Carlo Magno hanno fragili fili che li sostengono, il volto coperto di biacca, la rigidità del legno, ma sanno comunicarci grandi emozioni, sanno divertirci con sensibilità e intelligenza. La proposta di Koreja è aperta a qualsiasi pubblico e riesce, nelle sue varie stratificazioni, a poter essere letta sia dai ragazzi e sia da un pubblico adulto che certo potrà accedere alle tante citazioni che il testo

- e il regista così tanto legato a un avanspettacolo dai bagliori barocchi - non si risparmia. Decisamente per un pubblico bambino *Il gatto e gli stivali* di Lucia Zotti per il Kismet, piacevole adattamento della famosa fiaba che unisce al rigore della rappresentazione una consumata sapienza scenica affidata ad attori esemplari per bravura e affiatamento, Ancora il Kismet con una proposta ambiziosa affidata a Rossana Farinati che sta assumendo la forma di un *work in progress*. *In tumulto, nei moti dell'adolescenza* è dedicato a una fascia difficile di giovane pubblico e la Farinati sta sperimentando «non una narrazione, piuttosto una tessitura di frammenti che aprono fessure attraverso cui cogliere istanti di questo tumulto che trascina chi lo vive e chi vi è accanto». Ciò che si è visto a Gioia è di grande interesse - a cominciare dall'essenziale, circense spazio scenico firmato da Vincent Longuemare - e certo bisognerà ritornare sullo spettacolo quando esso avrà raggiunto la forma definitiva. Sempre dedicato all'adolescenza il *Sogno di mezzo* di Robert McNeer, che parte benissimo tratteggiando in maniera gustosa e piena di ritmo, ma nello stesso tempo non aliena da notazioni profonde, i caratteri esemplari di quattro ragazzi decisi a non essere più soli, ma poi sembra perdersi quando, con ardua virata, si trasforma in una messa in scena del *Sogno* shakespeariano. ■

Torino

Giovani in cerca di spazio

Spettacolo inaugurale dell'annuale festival Giocateatro, questo *Grund* sceglie una parola tedesca per sintetizzare le sue molte anime. Terra, suolo, fondamento, ragione, intimo: i molti significati del termine equivalgono ad altrettanti piani di lettura di una messa in scena che mescola generi teatrali e musicali, critica ambientale e analisi sociologica, nostalgia e comicità. Due "bande" di adolescenti si contendono i pochi spazi che la proliferazione edilizia ha loro lasciato in una moderna città: un giardino e una fabbrica abbandonata. I due gruppi, dediti uno al rap e a un certo edonismo, l'altro al melodico e a una maggiore semplicità di vita, si scontrano a suon di note e di acrobazie. Fra giocoleria ed esercizi mozzafiato al trapezio, tiro alla fune e passi di danza, boicottaggi e tradimenti subito rientrati, le due compagnie si confrontano e si incontrano, ritrovandosi unite nel finale compianto dei luoghi del cuore destinati alla prossima demolizione per ospitare un lussuoso centro residenziale. L'arguzia teatrale del veterano Vanni Zinola, impegnato in tutti i ruoli adulti - dal maestro al poliziotto al capo-cantiere - dirige con affettuosa discrezione i molteplici talenti degli otto giovani interpreti: dalla trapezista alla carat-

GRUND, di Graziano Melano e Vanni Zinola. Regia di Graziano Melano. Scene di Agostino Nardella. Costumi di Colomba Ferraris. Musiche di Beppe Rizzo e Dida Caria. Con Vanni Zinola, Beppe Rizzo, Manfredi Siragusa, Loris Cumina, Giorgia Goldini, Carolina Khoury, Claudia Mosconi, Assunta Occhionero, Lara Quaglia. Prod. Fondazione Teatro Ragazzi e Giovani, TORINO.

terista, dal musicista alla giovane seduttrice, dal giocoliere all'imbronato. Il risultato è una riflessione, suggerita con levità e per questo ancora più profonda e genuina, sulla vitale necessità dei giovani di vivere un luogo autonomo e libero, plasmato dai propri pensieri e sentimenti, e sulla difficoltà di scovarlo e, soprattutto, conservarlo, in un mondo terrorizzato dagli spazi vuoti. *Laura Bevione*

Milano

Goldoni in barca nel mare della vita

Teatro per ragazzi. Ma dallo sguardo adulto. Di chi sa bene che per far innamorare i più giovani del palcoscenico, non serve una *Locandiera* raffazzonata (quanti danni), ma uno spettacolo leggero e intelligente, lontano da banalità e sottovalutazioni. È un po' tutto questo *La barca dei comici* di Stefano de Luca, piccolo gioiello dalla (meritata) fortuna. Protagonista del lavoro un giovanissimo Goldoni, adolescente inquieto e pieno di ormoni. Più che al teatro pare interessato a gonnie e avventure, e trova entrambe aggregandosi a una compagnia di comici in viaggio per mare. Episodio notissimo, quasi da *feuilleton*, con gli studi di giurisprudenza abbandonati per sempre in favore del palcoscenico. Biografia che si fa teatro (e viceversa). Alle spalle del testo i *Mémoires* dell'autore veneziano e il copione su cui Strehler lavorò a lungo, senza purtroppo avere il tempo di portarlo in scena. Prende così vita un Goldoni meno paludato di come lo disegnano i testi scolastici e molto vicino per sensibilità al giovane pubblico a cui è indirizzato. Un viaggio che diviene paradigma delle potenzialità teatrali, con gli oggetti a trasformarsi in altro, una barca spuntare dal nulla, la scena a rivoluzionarsi con niente. Sul mare navigano un simpatico comprimario da Commedia dell'Arte, una bella fanciulla, un attore fascinoso. "Gentaglia" a cui si spiega la rivoluzione in atto, primo passo verso palcoscenici più moderni. È questa forse la parte che meno convince, scadendo il lavoro in una scolarietà non necessaria, didascalica. Ma per buona parte ci si fa piacevolmente trascinare dall'entusiasmo del gruppo, esplosivo nel saper coinvolgere con gli scherzi più antichi, sapore *démodé* e nostalgico ma lontanissimo dal suonare stantio. Come il gioco delle ombre che in un paio di occasioni s'inserisce nelle vicende: effetti dalla semplicità immediata e casereccia che ci si sorprende ad ammirare, a bocca aperta, come bambini. *Diego Vincenti*

LA BARCA DEI COMICI, di Stefano de Luca dai *Mémoires* di Carlo Goldoni. Regia di Stefano de Luca. Scene di Fabrizio Montecchi. Ombre di Nicoletta Garioni e Fabrizio Montecchi. Costumi di Luisa Spinatelli. Luci di Adriano Todeschini. Musiche di Firenze Carpi e Marco Mojana. Con Alice Bachi, Tommaso Banfi, Giorgio Minneci, Stefano Moretti. Prod. Piccolo Teatro, MILANO - Teatro Gioco Vita, PIACENZA.

In apertura, una scena di Paladini di Francia, di Francesco Nicolini, regia di Enzo Toma; in questa pag. un'immagine da *La barca dei comici*, testo e regia di Stefano de Luca, dai *Mémoires* di Carlo Goldoni; nella pag. seguente, una scena di *Noccioline*, di Fausto Paravidino, regia di Barbara Nativi.





Teatro della Limonaia

INTERCITY CONNECTIONS: 10 anni di drammaturgia per *teen-agers*

di Francesco Tei

Drammaturgia per *teen-agers*: scritta per essere interpretata dai ragazzi e destinata a loro - preferenzialmente - come pubblico (senza escludere, però, gli adulti). È la drammaturgia di "Connections", o meglio di "NTConnections", il

grande progetto - diventato ormai planetario - nato per iniziativa del Royal National Theatre di Londra e approdato in Italia da dieci anni grazie a Barbara Nativi che, al "suo" festival "Intercity" di Sesto Fiorentino, volle affiancare una sezione "giovanile" che diventò "Intercity Connections". Oggi, purtroppo, la Nativi non c'è più, ma il Teatro della Limonaia di Sesto è ancora il fulcro di "Intercity Connections", una realtà che coinvolge ormai decine di scuole: in provincia di Firenze e in Toscana, prima di tutto, ma anche nel resto d'Italia. Alcuni dei testi di "Connections", che il National Theatre commissiona ad autori di tutto il mondo - finora tre gli italiani: Dario Fo (con una versione junior de *Il diavolo con le zinne*), Fausto Paravidino (con il poi fortunatissimo *Noccioline*) e Letizia Russo (con *Binario morto*) - vengono tradotti e affidati ai ragazzi delle nostre scuole superiori. Sono gli studenti stessi che scelgono poi il testo da rappresentare, tra quelli che sono stati proposti e "raccontati" loro dallo staff di "Intercity Connections", che assicura ai ragazzi anche momenti di avviamento al lavoro teatrale e di formazione di base. Le compagnie formate nelle scuole decidono a questo punto liberamente in che modo mettere in scena il testo: se autodirigersi, se affidare la regia a un insegnante oppure a un professionista esterno. Al termine del lavoro, lungo più o meno tutto l'anno scolastico, lo spettacolo finito viene presentato al vero e proprio festival "Intercity Connections", al Teatro della Limonaia - a maggio c'è stata la prima sezione del programma 2008, che sarà seguita poi da una seconda a ottobre - ma anche, almeno in alcuni casi, su altre ribalte prestigiose, come la Biennale di Venezia, il Festival della Letteratura di Mantova e il Festival di Parma. Ogni anno il festival "Intercity Connections" lascia spazio a *workshop* internazionali, con autori o registi stranieri: quest'anno, a maggio, lo ha curato il regista irlandese Peter

Hussey, referente di "NTConnections" nel suo Paese, lavorando sui testi *Chatroom* di Enda Walsh e *Storia di un vampiro*, dell'italo-irlandese Moira Buffini. Come sottolinea Michele Panella, giovane ma già esperto regista che è - di fatto - il responsabile di "Intercity Connections", il valore dell'esperienza compiuta dai ragazzi delle scuole sta nel lavoro su testi che aderiscono perfettamente alla realtà in cui vivono, grazie a un linguaggio vivo e assolutamente contemporaneo, e anche a soprattutto ai temi trattati. Un teatro "diverso", questo di "Connections", più aggressivo, tagliente, immediato, che affronta temi vicini all'esperienza di tutti: quasi che questa drammaturgia su e per i più giovani potesse indicare una strada nuova, da considerare - se non da imboccare - per tutto il mondo della scrittura teatrale. Ovviamente un lavoro come quello di "Connections" può servire a colmare, miracolosamente, la distanza che esiste usualmente tra il teatro e una fascia di età che normalmente ne è lontanissima. «Io stesso - dice Panella - mi ricordo con orrore di quando, alla loro età, venivo portato a teatro, magari a vedere una tragedia greca o *Aspettando Godot*, che non capivo perché ero assolutamente impreparato. Odiavo il teatro, perché mi annoiava, mi era del tutto estraneo». Invece, entrando nel meccanismo, come fanno i ragazzi che partecipano a "Intercity Connections" («partiamo sempre - precisa Panella - rigorosamente dal testo, dal suo studio e approfondimento») il teatro può diventare per loro qualcosa di concretamente vitale, di familiare, di tutt'altro che astruso. Non solo: «è accaduto - racconta ancora il giovane regista - che, mettendo in scena *Io con te ho chiuso* di Mark Ravenhill, rielaborazione contemporanea de *Le preziose ridicole*, mi sono trovato di fronte a ragazzi che erano letteralmente impazziti per Molière: sono andati a leggersi il testo originario, e si sono entusiasmati per quella commedia di tre secoli e mezzo fa». Date le necessità... scolastiche, i testi di "NTConnections" sono in controtendenza rispetto alla produzione drammaturgica di oggi anche come numero dei personaggi: più sono, meglio è, dato che devono essere interpretati da gruppi numerosi, e in alcuni casi anche da intere classi. I primi testi rappresentati per "Intercity Connections", *Sparkleshark* di Philip Ridley (altro autore noto) e *After Juliet* di Sharman MacDonald, sono stati presto pubblicati in italiano; nel 2004, poi, Barbara Nativi e Rodolfo Di Giammarco hanno curato *Intercity Connections - nuovi testi per nuovi interpreti*, pubblicato da Editoria & Spettacolo. ■

TEATRO DELLA LIMONAIA
26 SETTEMBRE - 26 OTTOBRE 2008

INTERCITY AMSTERDAM

XXI FESTIVAL INTERNAZIONALE DI CITTÀ IN CITTÀ
TEATRO LETTURE WORKSHOPS INCONTRI MOSTRE FILM

www.teatrodellalimonaia.it
 Info 055 440552 / 055 4490628

10-18 OTTOBRE 2008
 MODENA / CARPI / VIGNOLA

ALAIN PLATEL/ FABRIZIO CASSOL	MARCO MARTINELLI/ TEATRO DELLE ALBE
BRUNO BELTRÃO/ GRUPO DE RUA DE NITERÓI	ROMEO CASTELLUCCI/ SOCIETAS RAFFAELLO SANDO
MARSHIE POUISSEUR/ ENRICO BAGNOLI	GIORGIO BARBERIO CORSETTI PATHOSFORMEL
PETER BROOK	FRANCESCA PROIA
TEATRO EN EL BLANCO	TIM ETHELLE/ FORCED ENTERTAINMENT
CLAUDIO TOLCACCH/ TIMBREA	MOTUS
AYOM TEKER	TEATRINO GALLARE
FRATELLI FORMAN	ABBONDANZA BERTONI
FANNY & ALEXANDER	

[www.viefestivalmodena.com]

ERT FONDAZIONE
 Casa di Risparmio di Modena

IX EDIZIONE

Cantiere Teatro di d'Arte

MASCHERE E APPARIZIONI
 Artificio e poesia della scena

Sermoneta, 25-31 Agosto 2008
 Direzione Artistica: Francesco Gigliotti
STAGE INTENSIVO (25-27 Agosto)

PROGRAMMA

- Uso della maschera. Tecnica di base
 Maschera neutra e maschera di carattere: differenza e conferme.
- Training intensivo nella costruzione del personaggio con maschera
 Energia, concentrazione, dinamiche di postura e diomiche a corpo libero.
 Acculturazione del codice artistico.
- Drammaturgia dell'attore nella cultura del teatro d'artificio
 Effetto di fatto-platea
 Studio di scene e atti d'attore

ORARI DI LAVORO Martedì ore 10.00 - 13.00 • Venerdì ore 16.00 - 20.00

COSTO 135,00 € • Iscrizione al corso e affollata presso il Consiglio Opera Prima
 Tel. 0773 268727 e registrata con un acconto di 105,00 € tramite unico bonifico intestato a
 Associazione Opera Prima - Via del Capriccio, 71 - 04100 Latina - senza il quale non parteciperà.

POSSIBILITÀ D'ALLOGGIO La struttura che accoglie l'Opera Prima è un residence
 (vedi sito www.opera-prima.it) con ampio verde in ombra. È perciò possibile alloggiare e mangiare nello stesso
 complesso a prezzi convenienti (da 10,50 €) o in strutture della zona dell'osello a 3,00. Cui giorno

INFO Osello "San Nicola" Sermoneta - Tel. 0773 3038

ISCRIZIONI E PRENOTAZIONI Compagnia Opera Prima - Via del Capriccio, 71
 04100 Latina - Tel e Fax 0773 268727 - Email op1@opera-prima.it - Site web www.opera-prima.it

E L A N FRANTOIO

e addormentarmi così
 senza conoscere
 la paura

soledad

traduzione e "Cent'anni di Solitudine" di Gabriel García Márquez
 testo e regia **Firenza Guidi**

Performance: 18 - 19 - 20 Luglio 2008 ore 21 e 23
Fucecchio_Giardini Bombicci

Città di Fucecchio | Regione Toscana | Europa

Info e prenotazioni: **ElanFrantoio** 0571 261143 URP_Ufficio Relazioni con il Pubblico 0571 268206

真人偶人同台演出 且歌且舞 说尽世态风情
黑色幽默嬉笑怒骂 怜之笑之 道尽人间辛酸

0380

黑色喜剧

秀才 与 刽子手



dossier

TEATRO IN CINA OGGI

a cura di Claudia Cannella

di Renata Pisu

Quando studiavo in Cina mi è capitato di andare a teatro molto spesso. Ho sempre pensato che l'ufficio per gli studenti stranieri dell'Università di Pechino, dal quale dipendevano i nostri svaghi, considerasse il teatro come una somma frivolezza della quale noi capitalisti non potevamo fare a meno e che perciò ci elargisse biglietti per rappresentazioni che i sani proletari cinesi disdegnavano. Non era ancora scoppiata la Rivoluzione Culturale che avrebbe vietato qualsiasi tipo di spettacolo e imposto le Opere Rivoluzionarie Modello e agli attori era ancora consentito, sia pure malvolentieri, di calpestare i palcoscenici di sale che assomigliavano a cinema di periferia con le lunghe file di poltrone di legno dai sedili ribaltabili, il pavimento di cemento, il sipario di velluto rosso polveroso. Ho assistito quindi a numerose Opere di Pechino e del teatro parlato di importazione occidentale: una volta mi è toccata addirittura una *Traviata*. Ricordo di aver apprezzato soprattutto *Casa da tè*, la commedia del grande scrittore Lao She che ho poi tradotto in italiano e pubblicato per Einaudi: speravo che qualche compagnia teatrale italiana la rappresentasse nei templi della prosa (al Manzoni? all'Eliseo?) perché mi sarebbe piaciuto vedere i nostri attori truccati e vestiti da cinesi, sarebbe stato buffo. Come era buffo vedere gli attori cinesi truccati e vestiti da occidentali per mettere in scena testi del nostro repertorio. Ma niente da fare, allora come oggi non c'è mai stata reciprocità. Noi troviamo naturale e giusto e sacrosanto, in nome dell'universalità dell'arte, che loro recitino Shakespeare drappeggiati in costumi d'epoca, mentre ci viene da ridere al solo pensiero che degli interpreti occidentali possano mettere in scena capolavori del teatro d'autore cinese, opere contemporanee del grande teatro elisabettiano, un'epoca in cui ovunque in un mondo che ancora non si pensava globale - eppure lo era, silenziosamente lo era... - il teatro conobbe il massimo splendore. Così Tan Xianzhu, a cui si deve il capolavoro *Il padiglione delle peonie*, è nato lo stesso anno in cui nacque Shakespeare; e mi piace immaginare che, metti una sera a teatro nel lontano 1645, a Nanchino vi fosse la prima di un'opera di Tan e a Londra di un dramma di

Shakespeare. Città diverse, culture diverse, ma era tutto pur sempre grande teatro.

A Pechino una sera ho avuto la somma gioia di veder recitare un vecchio Mei Lanfang nei panni di una vezzosa fanciulla, poi sono calati tutti i sipari al grido di «Giù i mostri dal palcoscenico!». Sì, forse i visi dipinti dei personaggi dell'Opera di Pechino, teatro d'attore, non d'autore, avevano qualcosa di mostruoso, ma mandavano egualmente in visibilio il pubblico proletario che applaudiva le opere del repertorio tradizionale. Ma non doveva assolutamente più, come proclamò Jiang Qing, la moglie di Mao, appassionarsi a storie di «imperatori, generali, primi ministri, letterati, donne allegre e demoni». E vennero le sue Opere Rivoluzionarie Modello. Le ho viste tutte e otto ripetute volte, sempre perché i responsabili degli svaghi pensavano che per noi occidentali andare a teatro fosse il massimo del piacere. Conosco a memoria interi brani di *La lanterna rossa* e di *Il monte delle azalee*, e sospendo il giudizio anche se sono giunta alla convinzione che in Cina il teatro doveva avere un'importanza che a noi sfugge; non si spiega altrimenti come mai tra i dirigenti del Partito Comunista Cinese fosse opinione comune che la linea revisionista contraria a Mao fosse particolarmente forte nell'ambiente dello spettacolo. E come mai a dare il via alla Grande Rivoluzione Culturale Proletaria fosse stata la critica feroce a firma di Yao Wenyuan (uno della "banda dei quattro") dell'opera teatrale del vice sindaco di Pechino, Wu Han, intitolata *La destituzione di Hairui*. Goffredo Parise che aveva appena pubblicato *Cara Cina*, a Pechino era riuscito a procurarsi il testo di questo dramma storico considerato «erbaccia velenosa» e me lo fece avere. Lo tradussi coscienziosamente ma non riuscii a pubblicarlo e nemmeno, va da sé, a farlo rappresentare. Oggi penso proprio che in Cina il teatro non conti più tanto: non lo si critica, lo si tollera. Tanto il pubblico è scarso e poco interessato. C'è la televisione, il cinema, Internet... Sono ormai dieci anni che nessuno, a Shanghai o a Pechino, mi consiglia di svagarmi andando a teatro e mi procura gentilmente i biglietti. Pensare che ora magari lo apprezzerai. ■

In apertura, un'elaborazione grafica di Alessandro Girami.

In un momento in cui gli occhi del mondo sono più che mai puntati sulla Cina, *Hystrio* si interroga su quale tipo di teatro vive (o sopravvive) oggi sulle scene del Celeste Impero, architettonicamente rinnovate con edifici futuribili di grande impatto. Il nostro viaggio attraversa l'ultimo secolo di storia teatrale cinese: dal grande innovatore dell'Opera di Pechino, Mei Lanfang, al più recente teatro di ricerca, dove nasce tra l'altro la drammaturgia "scomoda" del Nobel Gao Xingjian, passando per il buio decennio della Rivoluzione Culturale (1966-76). Lo sguardo si sposta poi sulla vita teatrale di Pechino e Shanghai, sul rapporto con i classici occidentali, sulle accademie, sulla danza e su quel che resta del teatro tibetano. Un mondo per molti aspetti ancora poco conosciuto, ma certo più sfaccettato e contraddittorio di quanto emerge da tanti patinati "prodotti da esportazione" destinati all'Occidente



1904-1976

IL SECOLO DELLA SVOLTA

di Giovanni Azzaroni

Dalla proclamazione della Repubblica (1911) alla Rivoluzione Culturale (1966-76), il teatro cinese affrontò, anche in virtù dell'incontro con il teatro occidentale, radicali cambiamenti volti soprattutto a valorizzarne il ruolo educativo per il popolo. L'Opera di Pechino si rinnovò nei contenuti, nello stile recitativo e nelle modalità di messinscena. Sotto il governo comunista il teatro divenne strumento di propaganda per poi trasformarsi in arma di indottrinamento di massa nel decennio oscurantista dominato dalla "banda dei quattro"

Nei primi anni del secolo scorso la borghesia cinese si fece promotrice a Shanghai di un movimento di riforma in campo culturale, considerato l'evento promotore della rivoluzione del 1911, che portò alla fine del regno Qing e all'avvento della repubblica. Il movimento rivoluzionario aveva come obiettivi principali un nuovo stile di scrittura, la riforma della composizione poetica e della creazione letteraria e il rinnovamento dell'Opera di Pechino. Nel 1904 uscì a Shanghai il primo numero del primo periodico teatrale intitolato *Il grande palcoscenico del ventesimo secolo*, censurato dopo il secondo numero dal governo che lo riteneva sovversivo. Nel 1909 fu fondata a Suchou l'associazione teatrale chiamata La società del sud, della quale fecero parte famosi drammaturghi, critici e i più acclamati attori dell'Opera di Pechino, che si proponeva di riformare l'Opera di Pechino partendo dalla drammaturgia, con la consapevolezza della necessità di valorizzare il ruolo educativo del teatro con un repertorio non più a uso della nobiltà ma del popolo. Le nuove opere avrebbero dovuto essere più realistiche, sfruttare le tecniche avanzate dei palcoscenici europei e adottare le innovazioni tecnologiche di illuminazione per rinnovare la scena dell'opera cinese. Durante la rivoluzione del 1911 erano rappresentate più di duecento opere nuove, suddivisibili in tre categorie: Opera di Pechino in costume straniero con argomenti non cinesi; nuove opere di attualità in costume moderno con temi che stigmatizzavano gli usi del passato (consumo di oppio, matrimoni combinati, corruzione dei funzionari e struttura familiare feudale), auspicavano una riforma sociale e la prosperità nazionale ed elogiavano gli eroi nazionali e della rivolu-



zione; opere con i costumi della dinastia Qing. Nella prima decade del secolo scorso, a Shanghai, con l'introduzione del proscenio e della luce elettrica, divenne indispensabile l'adozione di fondali dipinti e di scenografie più realistiche per avvicinarsi, come era di moda nei teatri di Pechino, alla vita quotidiana. Quando Mei Lanfang cercò di riproporre a Pechino le opere in costume classico, i Teatri dei Giardini del Tè avevano ancora i vecchi palchi inadatti per l'impiego dei fondali e pertanto fu necessario adoperare

pannelli verticali per allestire situazioni sceniche vicine alla vita reale. Tuttavia questo ammodernamento della scena fece lievitare l'implicita contraddizione che conteneva e cioè lo iato tra un ambiente realistico e le convenzioni simboliche dell'opera e della recitazione degli attori. A Pechino il **movimento di riforma**, propugnato dal maestro-attore Tao Xinpei (1847-1917) e proseguito da Mei Lanfang (1894-1961), tendeva a inserire commenti spontanei e parodie all'interno delle opere; a partire dal 1915 l'Opera di Pechino riformata e i testi recenti persero il favore del pubblico, poiché le novità tecniche che richiedevano nelle messe in scena contraddicevano con la tradizione teatrale cinese, basata su scenografie povere che sollecitavano la fantasia del pubblico. Una rappresentazione teatrale è un incontro breve ed effimero tra attori e pubblico; secondo il codice estetico dello spettatore dell'opera cinese, non scritto ma trasmesso negli anni da spettatore a spettatore dalle forme del gusto artistico, la dolcezza dello spettacolo scaturisce dalla sua «brevità e dalla malinconia suscitata nello spettatore».

Gli anni delle riforme

Nel 1919 furono fondati il Movimento del 4 Maggio per contrastare l'imperialismo straniero, che cercava di conquistare i mercati cinesi, e il Movimento per una Nuova Cultura, che si proponeva di sostituire la poesia classica con un nuovo stile di prosa moderna e che influenzò profondamente anche il teatro. Per quanto attiene l'**Opera di Pechino**, gli innovatori non si occuparono dei temi dei drammi ma di un miglioramento estetico, con particolare attenzione al ruolo *dan*, in conseguenza anche del numero sempre maggiore di donne che frequentava i teatri. Gli attori erano iscritti a gilde che avevano lo scopo di ottenere le necessarie licenze per costituire nuove formazioni e di organizzare manifestazioni sociali e religiose per la collettività. La più antica associazione - la Casa

di Incontri del Giardino dei Peri -, fondata a Pechino nel 1732, aveva sede nel Tempio della Lealtà ed era finanziata da attori; nel 1904, sovvenzionata da una tassa sui biglietti, mutò il nome in Società di Cultura Musicale, per diventare nel 1928 la Società di Mutuo Soccorso del Giardino dei Peri, sostenuta da sottoscrizioni derivate da speciali spettacoli. Un complesso tipo, composto di sessanta-ottanta elementi, compresi gli attori, i musicisti e gli inservienti di scena, aveva in repertorio circa cento opere. L'intero repertorio, stimato in circa cinquemilatrecento opere, veniva tramandato di generazione in generazione da maestro ad allievo. Nel 1921 fu costruito a Pechino il primo edificio con il nome di teatro - il **Teatro Zhenguang** -, che sostituì il vecchio Giardino del Tè, con un sipario color porpora, tendoni laterali e luci sulla ribalta; per assistere agli spettacoli gli spettatori dovevano pagare un biglietto d'ingresso anziché il prezzo di una tazza di tè, come avveniva in precedenza; una variante dei Giardini del Tè erano i Giardini del Varietà, una specie di teatro-ristorante ove si poteva pranzare e bere vino e alcolici. Nel 1930 fu fondata la **Scuola di Opera Tradizionale Cinese**, nella quale, oltre alle arti rappresentative, unico corso delle vecchie accademie, si insegnavano scienze umanistiche, inglese e matematica; inoltre, per la prima volta in Cina, ragazzi e ragazze potevano studiare assieme. Le fonti della drammaturgia dell'Opera di Pechino sono racconti leggendari, romanzi popolari, raccolte di racconti ed episodi storici, tra i quali si segnalano *Il Romanzo dei Tre Regni*, scritto nel quattordicesi-

generi estinti

L'aristocratico *kunqu* dove regna il lieto fine

I primi anni della dinastia Ming (1368-1664) coincisero con la fine della scuola teatrale del nord, rappresentata dallo *zaju*, e con l'affermazione di quella del sud, della quale il *kunqu* era l'esempio più glorioso. Queste due scuole si erano differenziate nel tempo in modo sostanziale per ragioni non solo etniche ma anche sociali, politiche, religiose e culturali. Il teatro del nord, espressione di un confucianesimo umiliato, era realista e razionale, drammatico e tragico, strutturato in schemi e rime fissi con complesse coreografie acrobatiche e accompagnato da musiche gravi e cupe. Al contrario la scuola del sud, proiezione di un confucianesimo trionfante, propose un teatro romantico, barocco-florealo, estroso, estroverso, ottimista, con lieto fine obbligato, libero da strutture e rime codificate e con accompagnamento musicale languido e dolce. Con il *kunqu* si affermò definitivamente l'uso di far interpretare i ruoli femminili da giovani attori (*dan*). Il *kunqu* raggiunse il massimo splendore nel diciassettesimo secolo e decadde sino a scomparire tra la seconda metà del diciottesimo e la prima metà del diciannovesimo secolo per numerose cause concomitanti (l'ultima compagnia si sciolse nel 1829): l'estrema codificazione del canto e della dizione, la difficoltà per gli spettatori di comprendere la musica del sud, il crescente successo dell'Opera di Pechino e la distruzione di Suzhou, sua patria di origine, durante la rivolta del movimento *Taiping* (1850-1864). Il dramma più noto è *Il padiglione delle peonie* di Tang Xiansu, rappresentato attualmente in occasione di eventi e ricorrenze straordinari. G.A.

mo secolo da Luo Guanzhong e rifatto in centoventi capitoli nel diciottesimo secolo, *Sulle rive della palude, Il Sogno della Camera Rossa, Meraviglie del presente e del passato*, antologia composta da quaranta storie pubblicata alla fine dell'epoca Ming, *Il Viaggio a Occidente, Il Padiglione Occidentale*, scritto da Wang Scifu in epoca Tang, e *Biografie di donne esemplari*. Tra i più famosi e applauditi (anche oggi) drammi dei primi trent'anni del secolo scorso vanno ricordati *La guerra tra gli stati di Chu e di Han* e *Il ventaglio di perle* di Qingyi Jushi, *Addio mia concubina*, riscritta da Qi Rushan e Wu Zhenxiu, *Daiyu seppellisce i fiori* e *Il cordone di lino* di Qi Rushan, *La fanciulla uccide la serpe* di Mei Lanfang, *Suwu porta al pascolo le pecore* di Wang Yaoqing, *Wenji ritorna allo stato di Han* di Chen Moxoang e *La tomba per la coppia* di Chen Yanqu.

Trattare dell'Opera di Pechino, della sua storia, dei suoi drammi, dei suoi attori, delle sue scenografie, dei suoi costumi, dei suoi trucchi e delle sue musiche significa anche (ma non necessariamente) studiare la vita artistica di **Mei Lanfang** (in cinese, il nome significa prugna dal profumo di orchidea), il più grande interprete di ruoli *dan*, un attore che con le sue innovative concezioni ne ha rivoluzionato e mutato le forme (e la sostanza). Il suo stile teatrale è stato tramandato da maestro ad allievo e attualmente le attrici che frequentano la sua scuola seguono fedelmente i suoi insegnamenti: tecniche recitative, canto, danza, movimenti del corpo, stili scenografici, costumi, trucco facciale e acconciature per i capelli.

Durante una tournée a Shanghai, Mei Lanfang conobbe Qi Rushan (1877-1962), scrittore e drammaturgo che in Europa aveva studiato l'opera e il dramma parlato, al quale si legò in un lungo e proficuo sodalizio durato vent'anni, teso al rinnovamento dell'opera classica cinese.

Mao e il teatro del "Grande balzo"

Con l'avvento della repubblica, nel 1911, le donne iniziarono a calcare le scene e i ruoli maschili persero gran parte della loro indiscussa egemonia su quelli femminili. Mei Lanfang divenne un maestro di attrici aspiranti al ruolo *dan*, consapevole dell'importanza della sua posizione in questa riforma che mutava le forme stese dell'opera. La lunga collaborazione artistica tra Mei Lanfang e Qi Rushan terminò nel 1935 quando l'attore decise di trasferirsi a Shanghai a causa dell'attacco giapponese-

se alla Manciuria. Dopo la separazione, Qi Rushan si recò a Shanghai nel 1948 e scelse l'esilio a Taiwan, ove morì nel 1962. Nell'Opera di Pechino il canto, la danza, la recitazione, le tecniche acrobatiche, i movimenti del corpo, le espressioni del viso e degli occhi e i gesti delle mani e delle dita si fondono armoniosamente e stilisticamente secondo codici regolati e suggeriti dall'accompagnamento musicale.

Le riforme teatrali di Mei Lanfang evidenziarono la necessità di rinnovare l'Opera di Pechino ancor prima del 1949, anno della proclamazione della **Repubblica Popolare Cinese**, sia nelle zone liberate, controllate dal Partito Comunista Cinese, che in quelle governate dal Partito Nazionalista (Guomindang). Nel maggio **Mao Zedong** (1893-1976), divenuto membro del Partito Comunista Cinese, pronunciò il famoso **Discorso al Forum di Yan'an sulla letteratura e le arti** con il quale presentò i fondamenti politici e culturali per la riforma delle vecchie espressioni artistiche e letterarie in grado di corrispondere alle nuove esigenze di un pubblico composto di contadini, operai e soldati, ponendo fine alla cultura confuciana e a quella borghese e promuovendo la ricerca della cultura popolare. Come primo importante risultato del discorso di Yan'an nacque la **danza yang ge** (letteralmente, canto della semina), derivata dalla tradizione folklorica di canti che accompagnavano la semina e altri lavori agricoli nelle aree rurali settentrionali, occidentali e centrali della Cina. La danza *yang ge* si sviluppò nel teatro *yang ge*, che fu impiegato nelle opere di nuova composizione e nei primi tentativi di modernizzazione dell'Opera di Pechino. La **nazionalizzazione di molte compagnie teatrali** non fu che il primo dei molti cambiamenti voluti dal governo comunista che investirono la vita teatrale. Nel 1958, in conseguenza del successo economico dell'anno precedente, fu proclamata la **politica del "Grande balzo in avanti"**, che coinvolse anche il teatro. Il Ministero della Cultura, l'Associazione del teatro cinese e l'Associazione dei musicisti cinesi chiesero ai drammaturghi opere moderne incentrate sui temi del "Grande balzo": il risultato più clamoroso fu *La ragazza dai capelli bianchi* di Ma Shaobo e Fan Junhong, prodotta dal Teatro dell'Opera di Pechino e messa in scena con tecniche performative e convenzioni tradizionali, tra le quali il salto mortale all'indietro senza mani e la lenta caduta all'indietro del corpo tenuto rigido. In seguito alle direttive di Mao Zedong, convinto che nei campi della letteratura, dell'arte e del teatro, le posizioni più importanti fossero occupate da "persone

In apertura, ruoli per attori e attrici del teatro tradizionale cinese (la donna guerriera, la donna, il pagliaccio e il vecchio); in questa pag. una scena di *Lunga Marcia*, di Chen Chi-tung.



morte”, da fantasmi, cioè da revisionisti, il Partito Comunista di Shanghai redasse un programma che indicava negli avvenimenti della nuova Cina (1949-1963) i modelli unici ai quali ispirarsi per la composizione delle nuove opere; il repertorio precedente fu soppresso e l'Opera di Pechino divenne sempre più uno strumento di propaganda politica: era il 1963. Nella primavera dello stesso anno entra in scena prepotentemente Jiang Qing, terza moglie di Mao Zedong, ambiziosa, indomabile e istrionica.

8 opere per 800 milioni di persone

Il 16 maggio 1966 la Commissione Centrale del Pcc redasse un documento ufficiale in cui lanciava una campagna nazionale di critica delle idee della borghesia, del feudalesimo e del revisionismo, una guerra senza fucili per la sconfitta dei nemici del popolo e la vittoria del Grande Timoniere: era l'inizio della **Grande Rivoluzione Culturale Proletaria**, condotta dalle giovani Guardie Rosse. Con l'avvento della Rivoluzione Culturale (1966-1976) quasi tutte le compagnie sospesero le rappresentazioni e iniziarono un lungo processo di autocritica per estirpare le «erbacce velenose», cioè tutte le rappresentazioni teatrali che proponessero idee decadenti, feudali, borghesi o revisioniste. Durante la Rivoluzione Culturale il teatro fu considerato un'arma potente per indottrinare le masse, uno strumento da controllare e dirigere e la cosiddetta “banda dei quattro”, capeggiata da Jiang Qing e composta da Wang Hongwen, Zhang Chunqiao e Yao Wenyuan, ideologi, critici letterari e artisti in campo teatrale, non si lasciò sfuggire questa occasione. Furono indicate **«otto opere modello per ottocento milioni di persone»**: cinque opere (*La storia della lanterna rossa*, *L'improvviso attacco al reggimento della tigre bianca*, *La conquista del monte Weihu con la strategia*, *La mattina del porto* e *Shajiang*), due balletti (*La ragazza dai capelli bianchi* e *Il distaccamento rosso femminile*) e un concerto sinfonico (*Concerto per pianoforte del Fiume Giallo*). Alla riforma del repertorio corrispose l'introduzione di strumenti occidentali, come il violino e la viola, nell'orchestra, l'uso di costumi e trucchi corrispondenti ai personaggi della nuova epoca e scenografie più realistiche; di conseguenza anche le tecniche performative e i movimenti si adeguarono alla diversa caratterizzazione dei personaggi. Fu adottata la teoria della creazione degli eroi proletari rivoluzionari e delle tre tipiche concentrazioni: l'attenzione andava posta sui personaggi positivi, tra i personaggi positivi andavano evidenziati i ruoli principali e tra i ruoli principali andavano posti in primo piano gli eroi rivoluzionari, che dovevano essere “alti” nella rappresentazione teatrale e spirituali, “grandi” nella personificazione artistica e sul palcoscenico e “perfetti” perché detentori di tutte le virtù. Nel 1970, in virtù di queste direttive, Jing Qiang, che sul palcoscenico voleva eroine coperte di ferite grondanti sangue, lacere, aperte o dilaniate da armi come pale, fruste, vetri, bastoni, pallottole o schegge per creare personaggi indimenticabilmente votati alla causa rivoluzionaria, scelse altre nove opere modello scritte agli inizi degli anni settanta in conformità alle regole stabilite nei drammi modello rivoluzionari: cinque opere (*L'inno del villaggio di Longjiang*, *Il distaccamento rosso femminile*, *Il monte delle azalee*, *Combattendo nelle pianure* e

La grande baia rocciosa), due balletti (*L'inno del monte Yimong* e *I fanciulli nella prateria*), un concerto vocale con accompagnamento pianistico basato su *La storia della lanterna rossa* e un concerto sinfonico ispirato a *La conquista del monte Weihu con la strategia*. Nel 1976 la Rivoluzione Culturale si concluse: gli abitanti di Pechino si raccolsero in piazza Tiananmen, davanti alla Città Proibita, per protestare contro Mao Zedong e la sua Rivoluzione Culturale. Il lento processo della Cina verso la democrazia ha senza dubbio favorito la rinascita dell'Opera di Pechino (*jingxi*; *xi*, dramma, e *jing*, capitale cinese, cioè Pechino, Beijing), che è teatro d'attore, e quindi ogni mutamento deve partire dagli interpreti. Lo comprese Mei Lanfang, che nel 1952 fondò a Pechino l'Istituto per il Teatro Musicale Cinese, considerato oggi la più importante scuola per la preparazione dei giovani attori con insegnamenti non solo teatrali ma anche culturali, cancellando l'antica tradizione che voleva, come in molti altri paesi del sud-est asiatico, gli attori analfabeti e illetterati. ■

Pechino

Quattro compagnie per fare un'Opera

Nel 1790, per celebrare l'ottantesimo compleanno dell'imperatore Qianlong, della dinastia mancese Qing (1664-1911), Pechino si trasformò in una città dei divertimenti e delle feste e il teatro ebbe un ruolo fondamentale: dall'Anhui giunsero quattro compagnie - Tre Celebrazioni, Primavera Armoniosa, Teatro Primavera e Quattro Felicità -, ciascuna delle quali era specializzata in un repertorio particolare. Il successo fu immediato e strepitoso e verso la metà dell'Ottocento gli attori dell'Anhui avevano completamente monopolizzato l'arte e la professione teatrale. L'Opera di Pechino nasce dall'incontro delle quattro compagnie dell'Anhui con il variegato tessuto teatrale esistente nella capitale ed è il frutto di una assimilazione dinamica, non statica. Per la prima volta comparve il nome del nuovo genere teatrale con *Un'opera di Pechino: terra pura* dell'attore Guanju Daoren, dramma in ottanta atti che non ebbe successo. In Cina esistono oggi circa trecento forme di teatro regionale e l'Opera di Pechino è una di queste. L'Opera di Pechino, come l'opera occidentale, include canto e recitazione, tuttavia mentre l'elemento musicale è di fondamentale importanza nell'opera occidentale, nell'Opera di Pechino l'attore deve essere in grado al tempo stesso di cantare, recitare e danzare secondo stili codificati. I ruoli tipo, emblemi di azioni e non di passioni, sono divisi in quattro categorie: *sheng* (personaggio maschile), *dan* (personaggio femminile interpretato da attori: a partire dai primi anni del secolo scorso alcune attrici incominciarono a interpretare parti femminili, nonostante questi ruoli fossero ancora portati in scena da uomini, tra i quali si distinse Mei Lanfang), *jing* (faccia dipinta: i trucchi, che identificano tipi di personaggi, sono 272) e *chou* (letteralmente, orribile; clown). La recitazione è rigidamente codificata e stilisticamente connessa al canto, alla danza, al linguaggio, alla recitazione, alle arti marziali e acrobatiche. Il tempo, che può essere accompagnato o non accompagnato dalla musica, scandisce i movimenti degli attori e segna la recitazione sia per quanto attiene il ritmo che per quanto concerne la dizione. G.A.



Dalla Repubblica Popolare alla repubblica pop

di Rossella Ferrari

Il teatro degli ultimi trent'anni è caratterizzato da novità e ritorni. Ritornano il pluralismo intellettuale, il dibattito estetico-culturale, la prosa di ispirazione realistico-naturalista e certi generi tradizionali e popolari. Molti artisti perseguitati durante la Rivoluzione Culturale vengono riabilitati, la sperimentazione si rivolge nuovamente a modelli occidentali (da Brecht a Brook, passando per il teatro dell'assurdo). Alla fine degli anni '80, l'entusiasmo per la scena si attenua a causa della tv, del cinema e dei tragici fatti di Piazza Tiananmen. Negli anni '90 la ripresa, con primi gruppi teatrali indipendenti e artisti come Lin Zhaohua, Mou Sen e Meng Jinghui

Sono trascorsi quasi quarant'anni da quando a Pechino imperversava lo slogan «otto opere per ottocento milioni di persone». Le otto opere erano i cosiddetti «drammi rivoluzionari modello», la sola forma di intrattenimento culturale e, soprattutto, di indottrinamento ideologico concessa al pubblico cinese tra gli anni Sessanta e Settanta. Un'apoteosi coreografica e musicale di piroette, baionette, pugni chiusi e libretti rossi orchestrata da Jiang Qing (1914-1991) - alias Madame Mao e assoluta primadonna della scena politica e culturale del tempo - per celebrare la Cina di Mao Zedong (1983-1976), ormai attempato ma sempre vigile regista, dietro le quinte, di un ancor più gloriosa opera, la Rivoluzione Culturale (1966-1976), da lui stesso inaugurata a metà

degli anni Sessanta e conclusasi, alla sua morte, con un'ingloriosa tragedia sociale e umana. Oggi, i libretti rossi hanno ceduto il posto a manuali di inglese e di finanza, le bandiere rosse ai neon di McDonald's, e la fiamma rivoluzionaria a quella olimpica. E se ancora oggi i modelli drammatici del periodo socialista vengono di tanto in tanto rispolverati, per soddisfare gli appetiti curiosi dei turisti e, forse, la sete di memoria di qualche nostalgico, una varietà di forme, testi, e nuovi stili ha decisamente rimpiazzato la monotonia e il dogmatismo della scena teatrale di quegli anni. Non solo novità, tuttavia; il teatro in Cina dopo Mao è inizialmente contrassegnato da una serie di ritorni. Innanzitutto, tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta, nel periodo di consolidamento del nuovo governo riformista guidato da Deng Xiaoping (1904-1997), si assiste a un **ritorno del pluralismo intellettuale** e del dibattito estetico-culturale che mancava dalla fine degli anni Trenta, quando la resistenza anti-giapponese prima (1937-1945), e la fondazione della Repubblica Popolare Cinese poi (1949), avevano interrotto la vivace sperimentazione letteraria e teatrale dei primi tre decenni del secolo trasformando la sfera artistica in un'arena di lotta ideologica, e gli intellettuali in «ingegneri dell'anima» - secondo una famosa (o famigerata) definizione staliniana. Numerose compagnie si ricostituiscono dopo la pausa forzata del decennio rivoluzionario in cui gran parte del repertorio di prosa classico d'impronta ibseniana (sul piano drammaturgico) e stanislavskiana (in termini di regia e formazione dell'attore) era stato tacciato di eccessiva «decadenza borghese» e pertanto bandito dalle scene, in particolare dopo la rottura tra il Pcc (Partito Comunista Cinese) e il Pcus nei primi anni Sessanta. Tra queste, il **Teatro d'Arte del Popolo di Pechino** e il **Teatro d'Arte del Popolo di Shanghai** - entrambi fondati negli anni Cinquanta sul modello del Teatro d'Arte di Mosca - svolgono un ruolo fondamentale nella prima metà degli anni Ottanta sia nella rinascita della prosa tradizionale d'ispirazione realista-naturalista che nella formazione delle avanguardie.

Se Godot diventa un autobus

In questo periodo si assiste inoltre alla **riabilitazione di molti artisti** - registi, drammaturghi, attori - che erano stati perseguitati durante la Rivoluzione Culturale per aver sostenuto o partecipato alla produzione di «opere di fantasmi», ossia di testi ambientati nella Cina imperiale e pre-socialista che non riflettevano gli ideali di lotta di classe sostenuti dal regime; una caccia alle streghe di vasta scala immortalata, ad esempio, nel celebre film di Chen Kaige *Addio mia concubina* (1993). Alcuni grandi nomi, tuttavia, mancano all'appello: come quello del drammaturgo e sceneggiatore **Tian Han** (1898-1968), deceduto in carcere, o quello di **Lao She** (1899-1966), autore del classico realista *Casa da tè* (1957), morto suicida in seguito alle percosse inflittegli dalle Guardie Rosse. Per gli altri, la condanna ufficiale dell'estremismo ideologico e dell'oscurantismo intellettuale dei decenni precedenti e la crescente apertura all'Occidente sostenuta dalla nuova *leadership* aprono una fertile **stagione di riflessione storica, critica culturale e di sperimentazione estetica**. Quest'ultima caratterizzata, innanzitutto, da un vigoroso

impeto interculturale volto alla ricerca di nuovi espedienti stilistici mutuati dalla drammaturgia modernista e dai sistemi di regia del teatro occidentale che, dopo decenni di ostracismo, si fanno nuovamente largo sui palcoscenici cinesi: Brecht, Artaud, Mejerchol'd, Grotowski, Brook, e l'intero *corpus* drammaturgico del teatro dell'assurdo. Brecht, in particolare, è il principale modello di riferimento in questa fase, la cui assimilazione è anche favorita dalle numerose affinità tra le forme epico-narrative del suo teatro e il sistema attoriale di Mei Lanfang (1894-1961), memorabile interprete dell'Opera di Pechino che Brecht incontrò a Mosca nel 1935 e che, secondo alcuni, esercitò un sostanziale impatto sulla formulazione del principio di straniamento. Un altro ritorno importante, infatti, è quello del teatro tradizionale e popolare, come il **teatro d'animazione** (ombre e marionette), l'**Opera di Pechino**, e altre forme regionali che ricompaiono sulle scene dopo anni di silenzio forzato, sia in forma "pura", sia - più di frequente, nelle avanguardie - in forma ibrida, ovvero attraverso la convergenza di ingredienti stilistici e tecniche interpretative locali con paradigmi estetico-formali di matrice europea. Si attesta, dunque, una traiettoria congiunta di simultanea scoperta e ri-scoperta in cui i "fantasmi" del passato si intrecciano alle nuove muse del presente; un movimento parallelo verso l'esterno - l'altro, il "moderno" (il canone occidentale) - e verso l'interno - l'indigeno, il "primitivo" (l'eredità teatrale pre-socialista). A questi "ritorni", concreti o concettuali, si aggiunge poi un rinnovato vigore riflessivo, la ricerca di un nuovo senso d'identità nazionale e individuale, una riconsiderazione critica - e spesso cinica, polemica, disillusa - dell'intera utopia rivoluzionaria; uno sguardo distopico sul passato di una generazione non del tutto perduta che, parafrasando John Osborne, ritorna - e ricorda - con rabbia. Tra le nuove produzioni si distinguono, a **Shanghai**, quelle del "brechtiano" **Huang Zuolin** (1906-1994), geniale pioniere del teatro occidentale in patria che in questi anni cura le regie di *Vita di Galileo* (1979) di Brecht, *Le streghe di Salem* (1981) di Miller, e *Il sogno cinese* (1987) di Sun Huizhu e Fei Chunfang. Emerge inoltre il drammaturgo **Sha Yexin** con il controverso *Se io fossi vero* (1979), cui fa seguito una serie di drammi storici "revisionisti" come *La storia segreta di Marx* (1983), *Gesù*, *Confucio*, e *John Lennon* (1988), e *Jiang Qing e i suoi mariti* (1990) - quest'ultimo mai pubblicato né messo in scena in Cina.

A **Pechino** si affermano, tra gli altri, il drammaturgo e futuro



In apertura, un'immagine da *Lingua madre*, di Zhang Xian; in questa pag., una scena di *Riccardo III*, di Shakespeare, regia di Lin Zhao-hua; nella pag. seguente, due allievi della scuola dell'Opera di Pechino..

Premio Nobel per la letteratura **Gao Xingjian** e il regista **Lin Zhaohua**, a tutt'oggi ancora attivo ed estremamente prolifico. *Segnale assoluto* (1982), *Fermata d'autobus* (1983), e *Il selvaggio* (1985), diretti da Lin e scritti da Gao per il Teatro d'Arte del Popolo di Pechino negli anni precedenti all'esilio volontario di quest'ultimo a Parigi (1987), sono considerati tra i capisaldi dell'avanguardia contemporanea. La produzione di *Fermata d'autobus*, in particolare, suscita un vortice di polemiche tra gli intellettuali conservatori e gli zar culturali del Partito per l'eccesso di espedienti drammaturgici di matrice modernista - si ricordi che il modernismo occidentale, per decenni considerato una manifestazione degenera del capitalismo borghese, era stato reintrodotta solo da pochi anni - e per le numerose analogie semantiche e strutturali con *Aspettando Godot* di Samuel Beckett. Circolarità, stasi, situazioni assurde, personaggi allegorici, *humour* grottesco, e il tema dell'attesa, stavolta di un autobus che, come Godot, non arriva mai - simbolo di tante occasioni perse e promesse mancate. Il testo viene messo all'indice durante la cosiddetta «campagna contro la corruzione spirituale» indetta dal Pcc nel 1983, e denunciato pubblicamente da un'esponente del Ministero della Propaganda come l'opera «più velenosa e malvagia» mai apparsa in Cina dalla fondazione della Repubblica Popolare. Non stupisce, quindi, la scelta di Gao di lasciare il paese qualche anno dopo. Infine, un altro autore da segnalare in questo periodo è il sichuanese **Wei Minglun**, che nel suo testo più noto - *Pan Jinlian, storia di una donna perduta* (1986) - crea un *collage* di opera tradizionale (Opera del Sichuan) ed elementi del teatro dell'assurdo sul piano formale, e un curioso pastiche di citazioni in cui personaggi storici e letterari della Cina classica incontrano eroi ed eroine della storia e della letteratura europea.

I tre moschettieri della sperimentazione

Questa prima fase di risveglio creativo e rinnovato entusiasmo nei confronti della scena si attenua, tuttavia, verso la fine degli anni Ottanta con l'imporsi di nuove forme d'intrattenimento di più facile consumo come la televisione e il cinema, e il conseguente disinteresse del pubblico per le arti e la cultura "alta" - e ancor meno per gli oscuri esperimenti delle avanguardie. La crisi precipita con i **tragici eventi di Piazza Tiananmen del 4 giugno 1989**, cui segue un intermezzo di

semi-inattività della durata di due o tre anni in cui ben poco viene prodotto a causa delle ripercussioni del post-Tiananmen: irrigidimento della censura, arresti, fughe, silenzi, cambi di rotta. Finché nel 1992, in seguito all'ormai leggendario "tour del Sud" intrapreso da Deng Xiaoping per rilanciare le riforme economiche e ravvivare il consenso popolare dopo la repressione del movimento democratico, anche **la macchina teatrale si rimette in moto**, e una nuova generazione di *enfants terribles* si affaccia sulla scena. Si inaugura qui **la fase più audace, provocatoria, e radicale dell'avanguardia cinese** sia dal punto di vista estetico-formale che da quello politico. Forse ancora più del cinema o della letteratura, grazie a una censura più distratta, il teatro si riattiva in questi anni come canale di denuncia, spesso velatamente allegorica, delle recenti rappresaglie e di derisione dei nuovi sogni piccolo-borghesi generati dal *new deal* di Deng - il «socialismo con caratteristiche cinesi», eufemismo volutamente ambiguo che sta in effetti a indicare una struttura economica capitalista associata a un regime monopartitico.

Oltre all'emergere dei **primi gruppi teatrali indipendenti** - dal 1949 in poi tutte le compagnie erano amministrate dallo Stato - negli anni Novanta si assiste, a Pechino, all'affermazione dei cosiddetti "tre moschettieri" del teatro sperimentale: **Lin Zhaohua**, con un nuovo laboratorio indipendente; **Mou Sen**, leader dell'iconoclasta Garage Theatre; e **Meng Jinghui**, allora «giovane arrabbiato» e ribelle, oggi punta di diamante dell'avanguardia contemporanea, e sempre più corteggiato anche all'estero. Lin inaugura il nuovo decennio con una produzione dell'*Amleto* shakespeariano (1990) fortemente evocativa di tragedie e tradimenti ancora freschi; come a suggerire che se c'era «del marcio in Danimarca» al tempo di Amleto ce n'era forse un po' anche in Cina nell'immediato post-Tiananmen. Analoghe offensive allegoriche tornano, l'anno successivo, in un adattamento di *Aspettando Godot* diretto da Meng (che quasi gli costa l'espulsione dall'Accademia Teatrale Centrale di Pechino, dove studia tra il 1988 e il 1991) in cui Godot, pur manifestandosi, alla fine, lo fa quando tutte le attese sono ormai vane, in un'atmosfera desolata e funerea. *Exeunt* Pozzo e Lucky, cadaveri; Godot arriva, ed Estragone lo abbraccia mentre Vladimiro lo uccide, forse a emblema di un'autorità seduttrice ma malevola, da esorcizzare. Lin realizza in seguito numerosi adattamenti di classici stranieri (*Faust*, *Riccardo III*, *Il giardino dei ciliegi* e il montaggio *Tre Sorelle aspettano Godot*) e opere di drammaturghi emergenti come Guo Shixing, autore della *Trilogia degli indolenti* (1993-1997) e di *Toilet* (2004). Meng, a sua volta, attira nuovamente le attenzioni non richieste delle autorità con *Il Balcone* di Genet (1994), l'opera collettiva *Io amo XXX* (1995), e *Compagno AQ* (1996) di Diaoyan, adattamento satirico di una celebre novella di Lu Xun (*La vera storia di AQ*, 1921) bandito ancor prima di approdare in scena. Negli stessi anni, Mou Sen si afferma invece a livello internazionale con una serie di *performance* in gran parte improvvisate, come *File Zero* (1994), in cui convergono metodi di laboratorio grotowskiani, esperienze di teatro sociale alla Boal, e decostruzioni (anti)testuali che ricordano il lavoro di collettivi americani come il Living Theatre e il Wooster Group. Negli anni del Garage Theatre (pressoché



inattivo dal 1997), Mou collabora in più occasioni con artisti indipendenti come il documentarista Wu Wenguang, la coreografa Wen Hui (Living Dance Studio), e il poeta Yu Jian, e coinvolge spesso nei suoi progetti attori non professionisti o esponenti di gruppi sociali emarginati e "controversi" come immigrati e transessuali - la danzatrice transgender Jin Xing, ad esempio, partecipa ad *A proposito di AIDS* nel 1994.

A Shanghai, **Zhang Xian** si afferma dopo anni di rieducazione ideologica e una breve esperienza in carcere con due psicodrammi - *La civetta nella stanza* (1987) e *Via della Moda* (1989) - che fanno storia, rispettivamente, per la prima rappresentazione teatrale di un orgasmo e il primo nudo in scena. Tuttavia, con l'irrigidimento della censura in seguito ai fatti di Tiananmen, Zhang - oggi anche regista, produttore, e curatore di vari festival indipendenti - viene ostracizzato dai media e isolato dalla comunità teatrale locale. Per anni non riesce a pubblicare e tanto meno a produrre i suoi lavori, che per questo motivo definisce «drammi da cassetto». A metà degli anni Novanta realizza, con discreto successo, alcuni melodrammi urbani pressoché privi di contenuti politici e quindi più graditi ai censori come *La moglie venuta dall'America* (1993), e performance sperimentali come *Affollamento* (1995), *Lingua madre* (1998), e *L'Antigone violata* (2004). Tuttavia gran parte della sua opera, quella più pungente e contestatrice, resta ancora oggi chiusa nello stesso cassetto.

Neo-avanguardia e botteghino

Verso la fine del decennio, e del secolo, con l'intensificarsi degli effetti delle riforme e l'avvento del consumismo, anche culturale, si assiste a un ulteriore cambio di tendenza. Quest'ultima fase, che persiste oggi, vede un rinnovato e piuttosto sorprendente interesse del grande pubblico urbano, in particolare le nuove generazioni, nei confronti del teatro sperimentale, che per tutto il decennio precedente era stato invece appannaggio quasi esclusivo di un'élite ristretta di intellettuali e "artistocratici", e, per quanto irriverente e iconoclasta, non era certo mai stato molto remunerativo. Il teatro si riconfigura questa volta per far fronte non all'ennesimo spostamento del pendolo ideologico, ma alla dilagante e ormai inesorabile commercializzazione della cultura e delle arti. Alla vigilia del nuovo millennio, con la nuova economia di mercato, l'avanguardia degli anni Ottanta e Novanta si reinventa come pop-avanguardia, e **Meng Jinghui** - artista poliedrico un po' clown e un po' pierrot - ne diviene l'angelo custode. Questo nuovo orientamento si può far risalire all'incirca al 1998-1999, gli anni del successo di *Morte accidentale di un anarchico* (1998) di un Dario Fo fresco di Nobel - versione profondamente indigenizzata diretta da Meng sulla base di un adattamento di Huang Jisu - e di *Rinoceronti in amore* (1999), dramma metropolitano-giovanile tra il romantico e il surreale dell'autrice emergente, che diventa immediatamente un classico sia per il pubblico che per la critica. Segue una folta schiera di classici occidentali saccheggianti e riplasmati nel contesto cinese come *Bootleg Faust* (1999) di **Shen Lin**, il cui titolo è già emblematico di questa nuova poetica ibrida e carnevalesca a metà tra il sublime e il profano, e di più

recenti - e costosi - show multimediali che vantano la partecipazione di star cinematografiche e icone pop, anch'essi testimoni di un nuovo pragmatismo culturale che strizza un occhio all'avanguardia e l'altro al botteghino.

Tra gli artisti contemporanei attivi nella capitale vanno menzionati, inoltre, **Zhang Guangtian**, uno dei creatori del contestato *Che Guevara* (2000), **Li Liuyi**, **Tian Gebing** e **Tian Qinxin**, regista-autrice spesso impegnata in riscritture contemporanee di opere classiche cinesi. **Yu Rongjun**, affermatosi nel 2001 con *www.com* e attualmente affiliato allo Sdac (Shanghai Dramatic Arts Centre), è considerato il maggior talento della scena commerciale di Shanghai, mentre il laboratorio artistico-teatrale **Downstream Garage** rappresenta il fulcro della scena indipendente e *underground*. Va ricordato, infine, che nonostante Pechino e Shanghai siano storicamente considerati i centri principali di produzione teatrale in Cina, esperienze sempre più numerose e potenzialmente feconde sono emerse in tempi relativamente recenti anche in altre località; ad esempio Shenzhen, città di frontiera al confine con Hong Kong, e **Guangzhou** (Canton), dove dal 1998 è attivo il **Waterside**, un caffè-teatro e workshop sperimentale indipendente. Sono in ascesa, inoltre, gli scambi e le collaborazioni internazionali non solo tra compagnie cinesi e occidentali ma anche tra Cina e "altre Cine", ossia Hong Kong, Taiwan, e la diaspora cinese nel mondo. Nello scenario consumistico della Cina di oggi assistiamo quindi a una realtà culturale meno polemica, meno politica, e certamente più *glamour* rispetto al passato. La rabbia, senza dubbio, si è placata, lasciando il posto a qualche sorriso sardonico. Ciononostante, e malgrado lo sdegno delle élite intellettuali verso i recenti ripiegamenti verso il pop, le trasformazioni sociali degli ultimi decenni sembrano aver giovato al teatro. Resta da vedere se questa mercificazione sempre più aggressiva della cultura e delle arti porterà a un vicolo cieco o alla genesi di ulteriori strategie creative. ■

Chiara Dattola - illustratrice

Chiara Dattola, che ha realizzato la copertina di questo numero, è nata nel 1978 a Varese dove vive e lavora. Collabora con importanti testate nazionali quali *Corriere della Sera*, *Il Sole 24 Ore*, *24 Magazine*, *Internazionale*, *Linus*, *Giudizio Universale*, e con case editrici italiane come De Agostini, Fabbri, Zanichelli, Archinto Editore, Giunti, Edizioni Paoline. Le sue illustrazioni appaiono in numerose collettive e personali d'arte e d'illustrazione, all'estero e in Italia. È docente di Disegno istintivo all'Istituto Europeo di Design di Milano dal 2007. Nel 2006, 2007 e nel 2008 ha ottenuto tre Awards dall'Associazione Illustratori e appare nei tre Annual rispettivi. Info: www.chiaradattola.com; chiara.dattola@tiscali.it; cell. +39.340.3333580.





il divo

repertorio classico e studiò il *kunqu*, dal quale trasse i canonici artifici nel canto e nella danza rimodernandoli per adattarli a opere nuove ispirate a storie antiche, chiamate nuove opere in costume classico. Sintetizzando i principi estetici del repertorio tradizionale *kunqu*, delle opere in costume moderno e delle nuove opere in costume classico aggiornò l'Opera di Pechino in una nuova prospettiva formale più vicina al pubblico contemporaneo. Nel 1919 recitò in Giappone, a Tōkyo, Ōsaka e Nagasaki, suscitando un grande interesse anche per le analogie delle forme dell'Opera di Pechino con quelle del teatro giapponese classico - *nō*, *kabuki* e *bunraku*: il successo fu così clamoroso che alcuni danzatori imitarono i suoi movimenti, noti come danza di Mei; questa fu la prima volta che l'Opera di Pechino recitò in Giappone. Tornò una seconda volta nel Paese del Sol Levante nel 1924, nel 1930 debuttò in un teatro di Broadway, a New York, guidando una compagnia di ventiquattro persone che si trattenne negli Stati Uniti per sei mesi, con uno straordinario successo sia tra gli studiosi di teatro che tra il pubblico, presentando spettacoli a Seattle, Chicago, Washington, San Francisco, Los Angeles, San Diego e Honolulu, nelle Hawaii. Nel marzo-aprile del 1935 Mei Lanfang e la sua compagnia, su invito della Società per le Relazioni Culturali con i Paesi Stranieri (Voks), si recarono a Mosca e a Leningrado, in Unione Sovietica, riscuotendo un successo entusiastico: Mei Lanfang fu acclamato maestro dei maestri da Konstantin Sergeevic Stanislavskij, Vladimir Nemirovich-Dancenko, Bertold Brecht, Sergej M. Eizenštejn, Vsevolod Emilevič Mejerchol'd, Erwin Piscator, Alexandr Tairov, Sergej M. Tretjakov, Edward Gordon Craig, Maksim Gor'kij e Aleksej Tolstoj. Nel 1937, pochi mesi dopo il suo ritorno dall'Unione Sovietica, i Giapponesi invasero la Cina e Mei Lanfang fuggì da Shanghai rifugiandosi a Hong Kong. L'avanzata giapponese fu inarrestabile e anche Hong Kong fu conquistata; in segno di protesta Mei Lanfang si lasciò crescere la barba, testimoniando

MEI LANFANG, una vita più grande della vita

di Giovanni Azzaroni

Mei Lanfang nacque il 22 ottobre 1884 a Yangzhou, nel Jiangsu, da una famiglia di attori - suo nonno Mei Qiaoling fu consacrato uno dei tredici maestri-attori del periodo Tongguang e suo padre Mei Zhufeng fu un famoso attore *dan* nelle opere *kunqu* a Pechino - e iniziò il suo apprendistato all'età di otto anni. Debuttò a dieci anni e fu proclamato attore professionista nella compagnia Xiliancheng divenendo esperto in ruoli femminili, nelle arti marziali e nella tecnica del camminare sulle punte dei piedi con scarpe di legno. Mei Lanfang raggiunse la maturità artistica verso l'inizio della guerra anti-giapponese del 1937, periodo nel quale ebbe grande importanza sull'evoluzione del suo stile e sulle sue scelte artistiche il suo consulente letterario, Qi Rushan. Si ispirò anche al

così la volontà di abbandonare le scene essendo interprete di ruoli femminili: la sua assenza, durata otto anni, terminò nell'ottobre del 1945 con la sconfitta degli invasori. Con la proclamazione della Repubblica Popolare Cinese anche il teatro fu soggetto alle riforme adottate in campo culturale: la compagnia di Mei Lanfang fu ampliata con l'inserimento di altri maestri-attori e divenne di proprietà dello stato con il nome di Compagnia Cinese dell'Opera di Pechino. Mei Lanfang mutò il suo stile artistico, da forte e colorito a calmo e controllato, ma interiormente più profondo. Nel 1959, insieme con i suoi collaboratori, compose l'opera *Muguiying assume il suo incarico*, tratta da un dramma *yuju* dallo stesso titolo: la sua interpretazione divenne un modello per gli allievi delle scuole *dan*. Fu eletto membro del Congresso Nazionale del Popolo della Cina e della Commissione per la Consultazione Politica del Congresso Nazionale del Popolo della Cina e si iscrisse al Partito Comunista solamente nel 1959. Morì a Pechino l'8 agosto 1961.

il drammaturgo

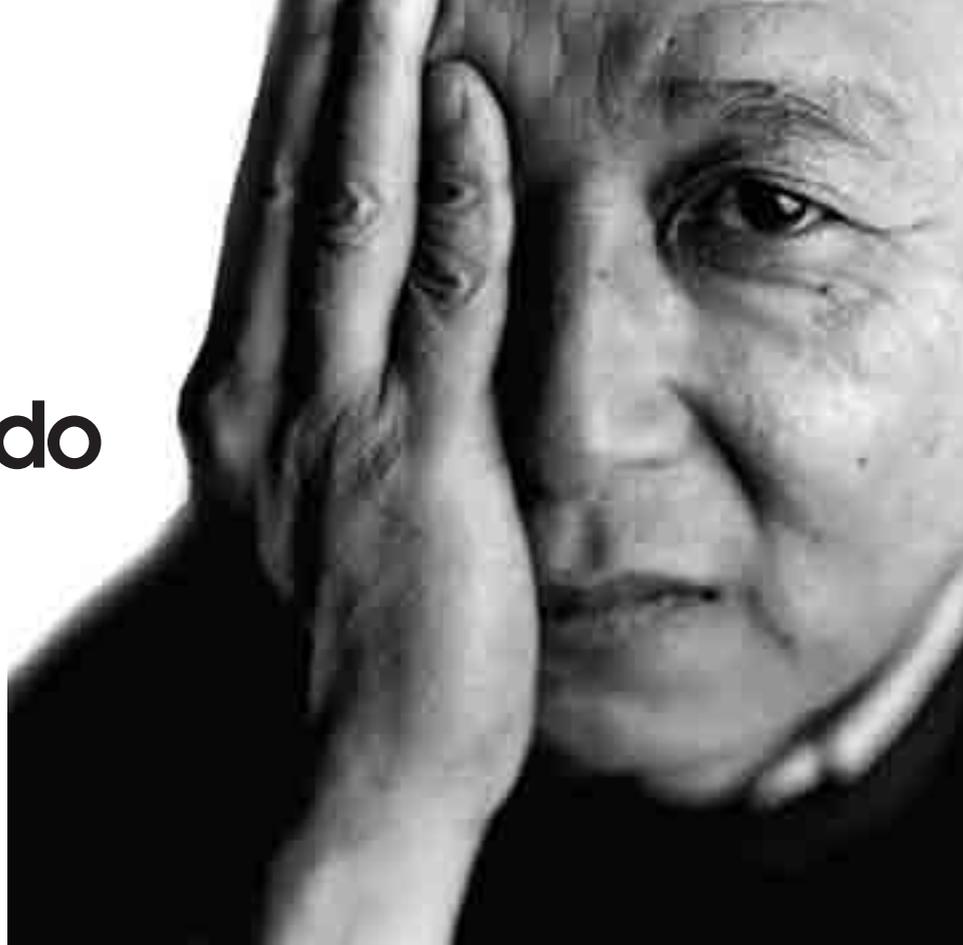
Gao Xingjian un Nobel scomodo

di Rossella Ferrari

Il lavoro del drammaturgo Gao Xingjian, nato nel 1940, rappresenta la fase pionieristica del processo di formazione ed evoluzione del cosiddetto teatro "esplorativo" o d'avanguardia nella Cina post-maoista (1976). La messinscena di **Segnale d'allarme** (*Juedui xin hao*), curata da Lin Zhaohua a Pechino nell'estate del 1982, segna l'inizio di una nuova stagione sperimentale che si sviluppa fino alla fine degli anni Ottanta, è interrotta dalla tragedia di Tiananmen (1989), e in seguito ripresa da giovani artisti come Mou Sen e Meng Jinghui.

L'opera successiva, **Fermata d'autobus** (*Chezhan*, 1983, regia di Lin Zhaohua), suscita enorme scalpore sia per le forme (drammaturgia, recitazione, regia, scenografia) moderniste e anti-realiste fino a quel tempo quasi del tutto sconosciute nel Paese, e soprattutto per i contenuti di critica ideologica e socio-esistenziale. La produzione scatena roventi polemiche nei circoli politici e intellettuali della capitale e poco tempo dopo viene messa all'indice durante la campagna contro «l'inquinamento spirituale» (1983). He Jingzhi - membro del Pcc, scrittore di regime, e co-autore del dramma rivoluzionario *La ragazza dai capelli bianchi* - la definisce «l'opera più malvagia mai apparsa in Cina dalla fondazione della Repubblica Popolare». Il testo è considerato il primo esempio di teatro dell'assurdo in Cina, ed è spesso paragonato per affinità tematiche e stilistiche ad *Aspettando Godot* di Samuel Beckett, paragone che Gao, forse per ragioni di cautela politica, ha spesso contestato. In Gao come in Beckett il tema centrale è quello dell'eternità e inutilità di un'attesa, qui di un autobus che non arriva mai, che si fa simbolo di un'utopia sociale sempre promessa e mai realizzata. A differenza dei personaggi beckettiani, Vladimiro ed Estragone, e diversamente dai propri compagni di attesa alla fermata dell'autobus, l'Uomo Silenzioso - icona di un'intera generazione in rivolta e al contempo manifesto fisico e statuto corporeo della condizione esistenziale dell'artista nella società contemporanea - decide di interrompere l'infinita agonia dell'attesa e si allontana, lentamente e in silenzio, lasciandosi alle spalle una folla informe, anonima e passiva.

Un lungo viaggio nel sud della Cina ispira la creazione della terza e ultima collaborazione tra Gao Xingjian e Lin Zhaohua, **Il selvaggio** (*Yeren*, 1985), dramma "epico-sinfonico" che riscopre l'eredità dimenticata della tradizione rituale e teatrale cinese riplasmandola all'interno di una struttura drammaturgica d'impronta modernista costellata di tecniche occidentali (Brecht, Artaud, Brook, Grotowski) e autoctone (l'opera classi-



ca, il folklore popolare, le tradizioni sciamaniche). In seguito alla decisione del Teatro d'Arte del Popolo di Pechino di interrompere l'allestimento dell'opera sperimentale **L'altra riva** (*Bi'an*, 1986), nel 1987 Gao lascia la Cina e va in esilio volontario in Francia. Nel 1989, dopo essere stato ufficialmente bandito dal Paese come «persona non grata» a causa della pubblicazione di **La fuga** (*Taowang*, 1989) - una drammatizzazione-denuncia del massacro di Tiananmen - **Gao si trasferisce definitivamente a Parigi e nel 1998 ottiene la cittadinanza francese.**

In Francia, Gao scrive opere dalle connotazioni sempre più simboliche, astratte, e universali - "l'uomo", "la donna", "egli", "ella" diventano *dramatis personae* ricorrenti - e dalle forme ispirate ai canoni del Buddismo Zen e all'estetica tradizionale, come *Il racconto dei monti e dei mari* (*Shanhajing zhuan*, 1989), *Tra la vita e la morte* (*Shengsi jie*, 1991), *Conversazione e confutazione* (*Duihua yu fanjie*, 1992), *Lo spirito notturno* (*Yeyoushen*, 1993), l'Opera di Pechino moderna *Neve d'agosto* (*Bayue xue*, 1997), e il recente *Interrogando la morte* (*Kouwen siwang*, 2004), scritto contemporaneamente in cinese e in francese (*Le Quêteur de la Mort*, 2003). Gao è inoltre noto come pittore (si veda il volume *Per un'altra estetica*, edito da Rizzoli nel 2001), regista teatrale (delle proprie opere) e cinematografico (il film *Silhouette/Shadow* del 2007) e autore di romanzi e racconti, tra cui *La montagna dell'anima* (*Lingshan*, 1990; trad. it. 2002) e *La Bibbia di un uomo solo* (*Yige ren de shengjing*, 1999; trad. it. 2003). Nel 2000 gli viene conferito il Premio Nobel per la letteratura (è il primo cinese nella storia), decisione che suscita lo sdegno e le proteste delle autorità cinesi. Gao Xingjian rappresenta una figura fondamentale nello sviluppo del teatro cinese contemporaneo anche per i suoi contributi teorici e per la formulazione di nuove metodologie di rappresentazione, composizione, e regia tra cui si ricordano, in particolare, il concetto di "attore neutro" e la teoria della tripartizione (o triplicazione) dell'attore. ■

Nella pag. precedente, Mei Lanfang in *A Wedding in the Dream*; in questa pag. un ritratto di Gao Xingjian (foto: Olivier Roller)



PECHINO

metti una sera, a teatro

di Fabio Cavalera e Giada Messetti

Poniamo il caso di vivere a Pechino e di voler trascorrere una serata a teatro. Sfogliamo un qualsiasi quotidiano, nell'ultima pagina troveremo riportati tutti gli spettacoli che offre la città. Se vogliamo andare più a fondo, alle 19 possiamo anche sintonizzarci sul secondo canale di Beijing Tv. Una giovane presentatrice sorridente ci fornirà maggiori dettagli, e lancerà brevi speciali corredati di interviste esplicative a proposito dei vari spettacoli. A noi rimarrà solo l'imbarazzo della scelta. Attualmente nella capitale del Celeste Impero è attivo **un centinaio di teatri**. Tra questi, circa una ventina ospitano rappresentazioni con regolarità: Capital Theatre, Beijing People's Art Theatre, Poly Plaza, National Center for the Performing Arts, Tianqiao Theatre, Children's Art Theatre, Haidian Theatre, per limitarci ai nomi più importanti. Ognuno di essi si caratterizza per una precisa e specifica linea di programmazione. Si può quindi prediligere il cartellone del People's Theatre se si è interessati a immergersi in una rappresentazione che riproponga la vita nella vecchia Pechino, oppure si potrà optare per il Poly Plaza qualora si desideri fruire di un prodotto artistico straniero. Più in generale, sarà possibile soddisfare un cultore dell'Opera di Pechino e contemporaneamente un amante del balletto che sia alla ricerca della magia del *Lago dei Cigni*, accompagnare

un bambino a vedere l'ultima produzione teatrale Disney, confezionata apposta per il mercato cinese, oppure decidere di assistere alla recitazione musicata delle poesie di epoca Tang e Song. Teatro tradizionale, prosa cinese e occidentale, balletto, concerti di musica sinfonica, spettacoli di acrobati, teatro delle ombre. Il panorama teatrale di Pechino presenta un'ampia gamma di offerte. Così come le sue architetture rivelano

Un centinaio di sale attive e pluralità di offerta: la capitale è la città teatralmente più dinamica del Paese, anche negli scambi con l'estero. Ma le "ragioni di sicurezza", imposte in occasione delle Olimpiadi, hanno frenato molte iniziative, mentre è massiccio il tentativo "dall'alto" di riportare in auge forme d'arte tradizionali più innocue, ottimo biglietto da visita per l'esportazione in Occidente

tetture rivelano una profonda commistione di vecchio e di nuovo, con la bilancia sempre più pendente dalla parte del nuovo, anche la proposta teatrale della città appare in **equilibrio tra modernità e tradizione**. Il nuovissimo **National Centre for the Performing Arts**, opera dell'architetto francese Paul Andreu, un'avveniristica struttura a forma di goccia incastonata nel centro cittadino a pochi passi da Tiananmen, incarna in maniera lampante questa commistione.

Biglietti costosi e tanta tv

Negli ultimi anni, inoltre, la scena teatrale ha visto la nascita di nuovi fenomeni. «A fianco degli spettacoli sui grandi palcoscenici hanno cominciato a comparire e ad essere sempre più seguiti gli spettacoli nei **piccoli teatri** - spiega il professor Shang, responsabile del Dipartimento di Gestione delle Arti della Central Academy of Drama di Pechino - Si tratta di produzioni di prosa a basso costo che trattano per lo più temi legati alla vita quotidiana e propongono ingressi a prezzi molto competitivi. Un biglietto economico per il Capital Theatre costa circa 500 yuan (50 euro), il più costoso in un piccolo teatro ne costa 250 (25 euro) al massimo. Questa nuova forma di intrattenimento ha particolare successo tra i giovani dai 20 ai 30 anni, soprattutto studenti. Il favore del pubblico deriva anche dalla particolare atmosfera, impensabile nei grandi teatri, che viene a crearsi tra gli attori e gli spettatori, dovuta agli spazi ridotti e alla vicinanza del palcoscenico alla platea». Alla luce di tutto questo, chi sono i cinesi che fanno la fila al botteghino? «La Cina, in proporzione al suo miliardo e trecento milioni di abitanti, è il Paese con il minor numero di spettatori di teatro al mondo - continua il professor Shang, - e ciò è dovuto al fatto che il prezzo dei biglietti, rapportato allo stipendio medio della popolazione, è il più caro del mondo.

Il teatro è diffuso solo nelle grandi città e rimane un lusso per intellettuali e addetti ai lavori, soprattutto di età compresa tra i 30 e i 45 anni, con stipendi alti, oppure per nostalgici e appassionati di teatro tradizionale, il cui numero però diminuisce sensibilmente di anno in anno. I giovani vanno molto poco a teatro. Preferiscono la televisione: è comoda perché è in casa e per di più è gratuita. La tv è uno dei principali nemici del teatro». Oltre ai programmi televisivi, nella Pechino che si prepara alle Olimpiadi, anche gli eventi sportivi contribuiscono a sottrarre spettatori al teatro. **Piaowutong** è la più importante rivendita di biglietti del Paese. Istituita nel 1999, ormai vanta sedi in tutte le principali città della Cina. In circa 10 anni ha distribuito quasi 5 milioni di biglietti di ben 7176 diversi spettacoli, per un incasso totale di 1 miliardo e 370 milioni di yuan, la gran parte dei quali ricavati dalla vendita

on line, espediente sempre più utilizzato dai suoi clienti. A Pechino l'azienda dichiara di esaudire soprattutto le richieste di biglietti per balletti, sinfonie, prosa e manifestazioni sportive. La tipologia del pubblico varia da spettacolo a spettacolo. I giovani, soprattutto studenti, e le aziende acquistano i ticket per le manifestazioni sportive. Il balletto e la prosa nazionale e internazionale sono seguiti da intellettuali e ufficiali governativi. La musica, oltre ai governativi, attira gli studenti dei conservatori, l'opera e l'Opera di Pechino, infine, appassionano soprattutto le persone anziane. Pechino attualmente è il centro teatrale più all'avanguardia di tutta la Cina. Nel contesto di sperimentazione che caratterizza la capitale deve essere inserito il rapido infiltrarsi, nel corso degli ultimi cinque anni, di scambi con molte realtà provenienti da altre nazioni. La città ospita un **numero sempre maggiore di rappresentazioni straniere**, ma soprattutto porta avanti gemellaggi che vedono compagnie estere ospitate a Pechino e compagnie cinesi ospitate all'estero per *workshop* e tournée. L'apertura agli scambi con l'esterno non è una novità nella storia del teatro cinese. Nella prima metà del XX secolo si erano stabiliti i primi contatti con le esperienze occidentali, all'inizio attraverso l'interazione con l'opera di Ibsen (la cui lezione è stata alla base dell'introduzione di nuovi personaggi femminili, donne in lotta per emanciparsi dal giogo della società confuciana), quindi con il teatro brechtiano e con quello di Goldoni (e della Commedia dell'Arte). Successivamente, la Rivoluzione Culturale ha segnato una nuova chiusura delle porte agli scambi e, più in generale, ha costituito una grave battuta d'arresto per il teatro cinese. Tra il 1966 e il 1976, un'intera generazione di spettatori non ha potuto fruire di un ricco patrimonio di opere ed è stata costretta ad attraversare un *black-out* culturale - con la chiusura di teatri, compagnie e accademie, e con l'invio degli attori nei campi di lavoro - senza precedenti nella storia dell'umanità.

Nella pag. precedente il National Centre for the Performing Arts; nella pag. seguente il Poly Plaza.

nuovi simboli

National Centre for the Performing Arts tutti a teatro nell'uovo di alieno

È il più importante centro culturale della capitale. Con la lunghezza massima di 213 m., la minima di 144 m. e un'altezza di 46 m., l'«uovo di alieno» - così sono soliti chiamarlo i cinesi - può ospitare più di 5.000 spettatori. L'immensa costruzione, dalla superficie di 219.400 metri quadrati, comprende tre spazi distinti, uno per ognuna delle principali tendenze teatrali della città: un Salone dedicato all'opera, al balletto e alla danza, un Salone della Musica pronto a ospitare concerti di orchestre sinfoniche di tutto il mondo e il Salone del Teatro, utilizzato per la prosa e l'Opera di Pechino. Presto diventato uno dei simboli della Pechino olimpica vogliosa di stupire il mondo, il teatro progettato dall'architetto francese Paul Andreu ha aperto i battenti nel dicembre del 2007, dopo sette anni di lavori e di accese discussioni attorno a un'impresa tanto ambiziosa quanto radicale. L'intera struttura in vetro e titanio appare immersa come un'isola in un bacino artificiale. Le grandi pareti trasparenti permettono ai passanti di vedere - soprattutto di notte - il brulicare della vita all'interno. Il guscio dell'uovo è intatto, nemmeno una porta: l'ingresso degli spettatori avviene attraverso un passaggio posto sotto il livello dell'acqua. Il Teatro Nazionale Cinese incanta e impressiona, a seconda del gusto estetico degli osservatori. Tuttavia, tutti concordano nel lodarne il basso impatto ambientale e i consumi energetici ridotti. All'ultimo piano, una sala panoramica schiude allo sguardo del pubblico accorso a teatro la vista su Pechino a 360°. *G.Mess.*

Nuove censure e vecchi protezionismi

L'anno delle **Olimpiadi** avrebbe dovuto consacrare la fruttuosa esperienza di apertura e scambio con l'esterno portata avanti in questi anni. La sensazione, tuttavia, è quella che si stia compiendo un passo indietro. Le "ragioni di sicurezza", in questi ultimi mesi, sono diventate sempre più spesso il pretesto per revocare importanti manifestazioni straniere. È recente l'improvvisa cancellazione - nonostante la traduzione in mandarino avesse ottenuto il beneplacito della censura di Stato - de *Le avventure di Pinocchio*, spettacolo che avrebbe dovuto essere messo in scena a Pechino dall'Associazione Dall'Orto di Firenze nel giugno scorso, in occasione dell'inaugurazione della festa del bambino. L'impressione è che, in questa fase di avvicinamento ai Giochi sempre più critica, il governo cinese, irritato dalle contestazioni alla torcia olimpica in Europa e negli Usa, stia tentando di evitare nuove potenziali occasioni di provocazione. La Cina rimane un paese in cui il teatro viene concepito, prima che come *divertissement*, come mezzo dalla funzione didattica. Non a caso esiste il veto della **censura** statale anche sui testi da rappresentare. La connotazione educativa attribuita al teatro dal Governo di Pechino è fortemente esemplificata dal massiccio tentativo dall'alto di riportare in auge le forme d'arte tradizionali sempre meno in voga. Negli ultimi anni, infatti, le istituzioni stanno compiendo molteplici sforzi volti a sostenere il teatro tradizionale. In particolare stanno portando avanti una politica di **diffusione di massa dell'Opera di Pechino**. Si rivolgono soprattutto alle nuove generazioni, e tentano di sensibilizzarle alla difesa della «forma d'arte nazionale» per eccellenza. Dallo scorso marzo, a esempio, in 22 scuole medie della capitale sono state rese obbligatorie lezio-



ni settimanali di Opera di Pechino. Altre forme di promozione dirette ai giovani sono la creazione di videogiochi tematici e l'utilizzo di Internet come veicolo di divulgazione. Per quanto riguarda il grande pubblico, invece, spiccano l'istituzione di un canale nazionale totalmente dedicato al teatro (Cctv 11) e la costruzione a Pechino del nuovissimo **Mei Lanfang Theatre** (dal nome di uno dei più grandi maestri d'Opera di Pechino della storia). La moderna struttura ha una capienza di 1035 posti ed è stata realizzata appositamente per ospitare esibizioni di Opera di Pechino. La sua funzione è principalmente commerciale: il ricavato delle rappresentazioni viene investito per produrre spettacoli tradizionali da esportare in tutto il mondo. Salvare il suo teatro, una delle tante sfide che si prospettano all'orizzonte per il Gigante Asiatico. ■

una testimonianza

Teatro cinese in crisi: la ricetta di ARLECCHINO

La Scuola Sperimentale dell'Attore, cresciuta e sviluppatasi attorno all'Arlecchino Claudia Contin, gode di notorietà nazionale e internazionale grazie alla sua opera di ricerca non solo nel campo della ricostruzione della Commedia dell'Arte, ma anche nella sperimentazione di linguaggi contemporanei. Ormai da quasi dieci anni intrattiene rapporti fruttuosi con le più importanti Accademie della capitale cinese (tradizionale e contemporanea) e con le principali compagnie di Opera di Pechino, nell'ottica di un progetto di scambio concretizzatosi in spettacoli e *workshop*. Chiediamo a Ferruccio Merisi, fondatore della scuola e regista teatrale, di fotografare lo stato di salute del teatro cinese. «C'è una crisi che mi sembra tipica cinese, e c'è una crisi più generale che è uguale in tutto il mondo: la maggior parte dei giovani non va a teatro, anche quelli che lo studiano per diventare attori. Incredibile. La ragione, come in tutto il mondo, non riguarda il teatro, ma i ritmi della vita e la paura inconscia del contatto diretto con gli attori. Virtuale è meglio, si può sempre spegnere, girando una manopola». Scendendo nello specifico della situazione del teatro cinese, quali sono i punti di forza e di debolezza? «Il teatro cinese, e in particolare l'Opera di Pechino, è altamente specialistico, ed è molto ben sostenuto dallo Stato, indipendentemente dal numero di spettatori. Sembra una situazione ideale, e invece è poco gradita al pubblico giovane e non offre segnali particolarmente incoraggianti per il futuro. Un po' per le sue caratteristiche stilistiche - che i giovani sentono retoriche e stantie - e un po' per le storie, che vengono recepite come vecchie e perfettamente complementari a quello stile di vita cinese che le nuove generazioni vorrebbero cambiare (per esempio nel rapporto uomo-donna ecc. ecc.)». Come è stato accolto il vostro Arlecchino a Pechino? Qual è la ricetta che suggerisce per uscire dalla crisi? «Arlecchino ha suscitato entusiasmo tra i giovani spettatori cinesi, compresi gli allievi attori. Non a caso il presidente dell'Accademia del Teatro contemporaneo ci ha detto, con una certa ammirazione: "Voi studiate la tradizione per fare avanguardia". Credo che ci vorrà pazienza, ma non vedo alternative: l'unico futuro che vedo per il teatro è un'alleanza tra la tradizione e la popolarità da una parte (per le conoscenze e le professionalità che contengono) e una nuova avanguardia dall'altra». G.Mess.



Le mille luci di SHANGHAI

di Barbara Leonesi

La Shanghai del XXI secolo, con il suo *skyline* di grattacieli modernissimi, le vetrine luccicanti degli stilisti di fama mondiale, l'intersecarsi delle strade sopraelevate a scorrimento veloce in una fantasmagoria di luci al neon, fari e insegne d'ogni colore, è davvero una metropoli del mondo. Centro economico pulsante della Repubblica Popolare, coltiva con cura il suo mito che fu di "Parigi d'Oriente": questa la fama che vantava all'inizio del secolo scorso, quando era non solo capitale commerciale e industriale, ma soprattutto la città alla moda dell'Asia, con i suoi eleganti edifici in stile occidentale, i suoi cinema dove si proiettavano le ultime pellicole di Hollywood, le grandi sale da ballo e il jazz bollente. Dalla seconda metà dell'Ottocento, a seguito delle sconfitte subite dai cinesi nelle Guerre dell'Oppio, Shanghai

Fascinose sale ristrutturate del periodo coloniale e moderni palazzi di cristallo ospitano i teatri della capitale economica cinese. La programmazione mescola diversi generi, per lo più di intrattenimento, ed è soprattutto rivolta alla nuova classe rampante dei "colletti bianchi" e ai giovani, il pubblico di domani

venne divisa in concessioni straniere. Queste diedero un contributo fondamentale allo sviluppo economico, all'apertura culturale e all'afflato internazionale della città. È proprio qui che compagnie di dilettanti stranieri organizzarono le prime rappresentazioni cinesi di teatro, o meglio di "teatro parlato": questo il nome coniato per distinguerlo dal teatro cinese tradizionale che al dialogo mescola il canto, la musica, il ballo e l'acrobazia. Oggi gli architetti di grido di tutto il mondo sono invitati a disegnare con le loro opere il nuovo volto di questa città; allo stesso tempo, gli edifici del passato coloniale vengono ristrutturati e riportati all'antico splendore. Ecco allora che, accanto ad alcune delle sale più famose del passato, come il Lyceum, o il Majestic, sulla centralissima Piazza del Popolo, si affaccia il moderno palazzo di cristallo del Grande Teatro di Shanghai, progetto dell'architetto francese Charpentier e inaugurato nel 1998. Il **Lyceum**, fondato nel 1930 nel cuore dell'elegante concessione francese a uso di una compagnia teatrale amatoriale, ritrova oggi un nuovo *look* grazie alla ristrutturazione curata da architetti di Singapore. La sua sala di 680 posti ospita in genere rappresentazioni di Opera cinese tradizionale, spettacoli di marionette per i più piccoli e alcuni concerti, per lo più dedicati alla musica e alle canzoni della "vecchia Shanghai", ora alla ribalta della moda. È oggi tornato all'antico splendore anche il **Teatro Yifu**, fondato nel 1925 e luogo tradizionalmente deputato a ospitare spettacoli dell'Opera cinese tradizionale e più specificamente dell'Opera



di Pechino. Il **Majestic**, costruito nel 1941, con la sua grande sala da 1300 posti, la sua architettura maestosa, il suo cartellone blasonato con i nomi degli artisti più famosi, rimane a oggi una delle sedi principali per eventi di grande richiamo, quali concerti rock, musical, balletti e, di tanto in tanto, anche pièces teatrali per il grande pubblico. Per esempio, lo spettacolo *Il letterato e il carnefice* di cui proponiamo la scheda, che

tanto successo ha riscosso nella stagione passata, o un testo molto conosciuto come *L'alba* di Cao Yu (1910-1996), forse il principale drammaturgo cinese del Novecento.

Multisale e centri polifunzionali

Il **Grande Teatro di Shanghai**, dieci piani di cristallo che ospitano tre sale rispettivamente di 1800, 750 e 300 posti, è divenuto, fin dalla sua inaugurazione, uno dei principali centri culturali della città. Tappa fissa della tournée asiatica degli spettacoli più famosi nel mondo, presenta un cartellone internazionale: il Royal Ballet di Londra, il Bolshoi di Mosca, i musical di Broadway, i grandi solisti di fama mondiale della musica classica. Shanghai come New York, Londra, Parigi, e le altre metropoli mondiali è attrezzata e pronta a ospitare gli artisti più famosi. Le due sale più grandi sono dedicate per lo più a concerti, all'opera occidentale e cinese, ai musical e ai balletti. Soltanto la sala più piccola è destinata al teatro, e spesso a spettacoli per famiglie o bambini.

Ma per gli appassionati di teatro l'indirizzo d'eccellenza a Shanghai è il **Centro d'Arte Drammatica** in via Anfu, nel cuore dell'ex concessione francese. Nel dedalo di vie fiancheggiate dai platani e dalle casette a due piani, testimoni del passato coloniale, sorge il moderno palazzo del Centro di Arte Drammatica, diciotto piani in cui trovano posto tre sale per le rappresentazioni, uffici, archivi, sale riunioni attrezzate, due spazi per le prove di 200 mq, una palestra per gli attori e anche la redazione della rivista *Huaju. Drama* pubblicata dal Centro e consultabile *online* al sito www.china-drama.com. Strettissimi i contatti con la vicina Accademia di Arte Drammatica dove vengono coltivati i talenti del futuro, fra cui il progetto di una "grande via del teatro". Nato nel 1995 dalla fusione del Teatro d'Arte del Popolo di Shanghai e della Compagnia d'arte drammatica giovanile di Shanghai, le due compagnie storiche della città fondate all'inizio degli anni Cinquanta, il Centro d'Arte Drammatica ne ha ereditato la grande esperienza e l'archivio storico: esso è oggi l'unica compagnia tea-

trale statale di Shanghai. Centro polifunzionale, promuove in primo luogo l'attività creativa di scrittura drammatica così come la realizzazione e la messa in scena di nuovi spettacoli grazie all'aiuto di più di 200 artisti fra attori, registi, scenografi e tecnici. In secondo luogo, gestisce le tre sale annesse con una programmazione che affianca, alle sue proprie produzioni, compagnie ospiti nazionali e internazionali. «Il pubblico del Centro è composto in prevalenza da "colletti bianchi" - ci spiega Christine Huang, responsabile dell'ufficio stampa - vale a dire quegli impiegati nella fascia d'età 30-45 anni, che hanno disponibilità di tempo e di denaro per andare a teatro. Loro sono il nostro pubblico di oggi, che ci sforziamo di coltivare e accontentare. Siamo molto attenti anche agli studenti universitari, che rappresentano il nostro pubblico del futuro: a loro offriamo biglietti a metà prezzo, con l'obiettivo di creare un'abitudine e soprattutto una passione». I "colletti bianchi" sono una nuova fascia sociale emersa nelle metropoli cinesi: impiegati rampanti nelle numerose aziende cinesi e straniere, hanno un buon stipendio, un orario di lavoro fisso, e un livello alto di istruzione (almeno liceale, ma solitamente universitario); mettono su famiglia piuttosto tardi, molti sono *singles*, e investono quindi gran parte delle loro entrate in oggetti di moda, abbigliamento e divertimenti. Clienti ideali quindi, per disponibilità economica e di tempo. Il costo dei biglietti varia da 150 a 300 yuan, vale a dire 15-30 euro, su uno stipendio medio, per questa categoria privilegiata, di 600-700 euro al mese. È decisamente superiore al costo di una buona cena cinese in un ristorante medio di questa zona, una delle più chic della città (intorno ai 10 euro). «La politica dei costi è decisamente contenuta - sostiene Christine Huang - i prezzi dei biglietti si aggirano sulle cifre di quelli del cinema». Forse è vero per le tariffe scontate a metà prezzo per gli studenti, ma non per il biglietto intero, che è più del doppio di un'entrata al cinematografo, di norma fra i 30 e i 70 yuan, a seconda delle comodità e delle attrezzature della sala e della provenienza (nazionale o estera) della pellicola.

Coltivare il pubblico giovane

Dobbiamo però testimoniare che la politica di prezzi calmierati per gli studenti è vincente: entrando a teatro, colpisce immediatamente la giovane età del pubblico, dove ai 30-40enni si mescolano molti giovanissimi. Lo scorso gennaio alla prima a Shanghai dello spettacolo *Jing hua shui yue*, (tradotto in inglese sul cartellone come *The Flowers in the Mirror, Moon on the Water*) di Meng Jinghui, uno dei registi del teatro sperimentale e di ricerca più famosi in Cina e all'estero, il 90% del pubblico era intorno ai vent'anni. Una pièce di poesia, luci e musica per rappresentare il disagio dell'uomo contemporaneo, che ha riscosso un grande successo in patria e fuori. Al termine dello spettacolo, attori, regista e autore sono venuti in scena per discutere con il pubblico. Un dibattito infuocato si è acceso allora fra quei giovani, tutti palesemente studenti dell'Accademia di Arte drammatica, che si sono subito accalorati sul tema del significato della rappresentazione teatrale, della sperimentazione teatrale e sul rapporto tra autore, regista e pubblico. Non senza toni roventi e all'occasione polemici: il dibattito è iniziato con l'intervento di un ragazzo che, alzatosi in piedi, ha chiesto brutalmente «Ma scusi, che vuol dire questo spettacolo?», fra gli applausi scroscianti di molti compagni. Il regista ha risposto con intelligenza, ironia e leggerezza, dimostrando

disponibilità al dialogo e alla critica non comuni. Ho ripensato così alle parole della responsabile, «coltiviamo il pubblico del futuro». La sala principale del Centro, il teatro artistico, ospita fino a 530 spettatori; il "salon teatrale", posizionato al terzo piano, si caratterizza per la grande versatilità nel posizionamento del pubblico e della scena in base alle necessità della rappresentazione, fino a un massimo di 288 spettatori; la terza e ultima sala, lo spazio "D6" al sesto piano, contiene fino a 300 persone ed è dotata delle più recenti attrezzature per rispondere alle esigenze del teatro contemporaneo sperimentale e multimediale. Il cartellone è decisamente composito: le produzioni del Centro affiancano testi cinesi classici e contemporanei a testi stranieri. Christine Huang ci spiega che gli spettacoli vengono selezionati di anno in anno dal comitato artistico in accordo con la direzione amministrativa: gli uni garantiscono la qualità culturale, gli altri il bilancio economico. Molte sono le nuove pièces che trattano della Cina di oggi e dei suoi protagonisti, soprattutto dei problemi e delle ansie di questa nuova generazione di trentenni benestanti alle prese con la solitudine dei *singles*, i ritmi frenetici della città e lo stipendio che spesso non basta a pagare i loro piccoli lussi. La globalizzazione non riguarda quindi solo i marchi delle multinazionali, ma si rintraccia nelle medesime situazioni e difficoltà sociali. L'intento di questi spettacoli è decisamente di svago, i testi sono divertenti e giocano con riferimenti al mondo della tv, alla pubblicità, alle star del cinema e della canzone. Leggeri, con un ritmo incalzante e un buon uso di luci, suoni e musica, svolgono in modo egregio la funzione d'intrattenimento che si propongono, ma spesso si arenano laddove il testo interrompe la sua sequenza di battute spumeggianti per proporre monologhi di riflessione sugli accadimenti e più in generale sulla vita. Così per esempio in **Wo bu shi Li Bai! I'm not Li Bai!**, storia di un giovane che, per evitare una condanna per bancarotta, si finge matto e si fa rinchiodare in un ospedale psichiatrico, dov'è ambientato il testo. Il protagonista finge di crederci niente meno che il grande poeta classico cinese Li Bai. Insieme a lui, altri tre pazienti e un'efficiente infermiera. Le *gags* si moltiplicano a un ritmo incalzante che i giovani attori reggono con brio. Meno convincente la seconda parte, quando il protagonista si interroga sul suo destino e, nonostante le insistenze dell'infermiera, non sa

decidersi a uscire dall'ospedale e affrontare di nuovo il mondo. Il pubblico dei "colletti bianchi" (e anche noi!) si diverte ed esce soddisfatto, non senza il ricordo di una foto con l'aitante attore protagonista, che rimane con i compagni a disposizione del pubblico nel foyer. In generale, rileviamo la notevole professionalità degli attori, che si esibiscono non solo nel recitato, ma spesso sono anche chiamati a danzare e cantare, così come notevole è il numero di nuove pièces che, per quanto non tutte di qualità, testimoniano tuttavia il grande fermento e la vivacità del mondo teatrale cinese. Creatività, prontezza al dibattito, età giovane tanto dei protagonisti che del pubblico: tutto promette nuove stagioni cariche di frutti da gustare. ■

tradizione e modernità

Il letterato e il carnefice noir cult del nuovo millennio

Rappresentata per la prima volta al Teatro d'Arte di Shanghai nel 2006, *Il letterato e il carnefice* di Huang Weiruo ha ottenuto il primo premio alle celebrazioni organizzate dal Ministero della Cultura cinese per i Cento anni del teatro parlato cinese (1907-2007) l'anno successivo. Numerosissime le onorificenze a testimonianza dell'apprezzamento unanime di pubblico e critica. L'azione si svolge all'inizio del XX secolo quando l'impero cinese ormai agonizzante tentò la via delle riforme. Il carnefice e il letterato si trovano allora uniti in un amaro destino: con l'abolizione della pena di morte, il carnefice rimane d'un tratto disoccupato; e con l'abolizione degli esami imperiali, porta principale d'accesso alle prestigiose e redditizie cariche amministrative, il letterato vede vanificarsi gli sforzi di studio di una vita e sfumare tutti i suoi sogni di gloria. Il carnefice riesce rapidamente a inserirsi nel nuovo contesto sociale e, pur con grande rimpianto, a sfruttare la sua preziosa arte della spada per avviare una fruttuosa attività di macelleria. Il letterato invece appare inetto nell'affrontare i cambiamenti, e alla fine viene accolto, lacero e affamato, come garzone della macelleria. I due personaggi infatti, molto diversi per carattere, cultura e cetto sociale, coltivano un'amicizia che si nutre del comune rimpianto per il passato. Il testo snocciola citazioni colte, massime confuciane e versi della tradizione lirica classica, rielaborati e modificati con grande acume umoristico, in una satira nera della classe colta tradizionale cinese. L'interesse dello spettacolo, diretto da Guao Xiaonan, risiede in un sapiente intreccio di elementi dell'Opera cinese tradizionale con elementi del teatro più moderno. "Rubati" al teatro cinese tradizionale sono le movenze e i gesti degli attori e del coro, così come la musica. La scenografia è costituita da una serie di drappi di tessuto ricamati multicolori, appesi come quinte, che via via spostandosi disegnano al centro dello sfondo nero del palco la casa del letterato, quella del macellaio, la piazza, la strada, ecc. Solo i due protagonisti e la moglie del macellaio recitano a volto scoperto; tutti gli altri personaggi, che interpretano ruoli generici (come "donna" "vecchia" "ragazza", otto in tutto), portano delle maschere. Svolgendo il ruolo di coro o massa, si distinguono così dagli altri tre, che rappresentano invece individui singoli. Le scene di dialogo sono intercalate con arie dell'Opera tradizionale cinese, cantate e danzate da uno o più attori in maschera; le parole sono modificate ad arte e nel finale spesso si disciolgono nel ritmo di sdolcinate canzonette pop alla moda. Allo stesso modo, le movenze della danza atteggiata secondo i rigidi canoni dell'opera cinese scivolano qua e là, pur sempre con grazia e molta ironia, in ancheggiamenti ammiccanti da *soubrettes* televisive. Il regista e gli attori raggiungono un equilibrio raro in questo gioco fra tradizione e modernità, dove tutto è alleggerito da un gusto pungente per la satira, con un tocco misurato e divertente di *kitsch*. *Barbara Leonesi*

In apertura, il Grande Teatro di Shanghai; nella pag. precedente, la locandina di *Wo bu shi Li Bai! (I'm not Li Bai!)*; in questa pag., la locandina di *Il letterato e il carnefice*, di Huang Weiruo, regia di Guo Xiaonan.





TRE ITALIANI IN CINA

Goldoni, Pirandello e Fo

Poche sono le opere del teatro italiano che hanno viaggiato fino in Cina, e ancora meno numerose quelle che sono state ospitate sulle scene cinesi. Goldoni e Pirandello sono stati tradotti in cinese fin dagli anni Venti-Trenta del Novecento: fu quello un periodo di straordinario fermento culturale per la Cina che, dopo un lungo isolamento, prese a nutrirsi e a discutere avidamente delle correnti artistico-letterarie maturate fuori dal Paese, inebriandosi di letture, traduzioni, dibattiti. Gli intellettuali dell'epoca erano straordinariamente aggiornati sulla vita culturale nel mondo: *I sei personaggi in cerca d'autore* di **Luigi Pirandello** arrivarono già nel 1928, tradotti dall'inglese. In realtà, nonostante la fama e la grande novità del teatro pirandelliano siano, fin dall'inizio del XX secolo, ben presenti agli addetti ai lavori, e il suo nome e i suoi testi circolino tanto sulle riviste di teatro che di letteratura, *I sei personaggi* verranno rappresentati per la prima volta a Pechino soltanto nel 1992 dall'Accademia Teatrale Centrale, in occasione di una settimana di eventi culturali organizzata dall'Ufficio Culturale dell'Ambasciata d'Italia a Pechino. L'anno precedente, una versione televisiva di *Vestire gli ignudi*, trasmessa dalla Cctv, la Televisione Centrale Cinese, aveva riscosso un grandissimo successo di pubblico. E poco più tardi, nel 1995, la messa in scena de *I giganti della montagna* a opera della Compagnia Artistica dei Carbonieri di Pechino, presentata a chiusura del Convegno Internazionale di Studi Pirandelliani, conquisterà tutto il pubblico di Agrigento.

Carlo Goldoni è comparso sulle scene cinesi fin dagli anni Cinquanta, attirando immediatamente le simpatie del pubblico:

nel 1956 l'Accademia Teatrale Centrale ha allestito *Arlecchino servitore di due padroni*, presentato nel cartellone inaugurale del Teatro Sperimentale d'Arte Drammatica. Lo spettacolo conquistò un grande successo, e venne rappresentato in diversi capoluoghi cinesi. Dopo il difficile periodo della Rivoluzione Culturale, Goldoni fu tra i primi autori stranieri a tornare alla ribalta sulle scene cinesi: *Arlecchino* nel 1980 e *La locandiera* l'anno successivo, a testimonianza dell'affetto del pubblico cinese per questo nostro autore. Affetto ribadito anche dall'accoglienza trionfale riservata in più occasioni alle tournée dell'*Arlecchino servitore di due padroni* nella messinscena di Giorgio Strehler, con Ferruccio Soleri, ormai mitico protagonista sotto l'egida del Piccolo Teatro di Milano.

L'ultimo dei nostri tre moschettieri, **Dario Fo**, è arrivato in Cina sull'onda del successo del Nobel: soltanto nel 1998, un anno dopo il premio, sono state pubblicate di gran fretta le traduzioni delle sue opere, prima sconosciute al pubblico cinese. Data del 1998 anche la versione scenica di *Morte accidentale di un anarchico* diretta da Meng Jinghui, che riscuoterà molto successo anche a Torino nel 2000 in occasione di Big-Biennale d'Arte Emergente. Nel 2001 il Centro di Arte Drammatica di Shanghai ha messo in scena *Una giornata qualunque*, in lingua cinese e in lingua inglese. Lo spettacolo è rimasto in cartellone negli anni successivi e, nel 2004, la nuova produzione in lingua cinese ha riscosso un tale successo che è stata riproposta fino al 2006. Come dire che, nelle occasioni purtroppo rare in cui il pubblico cinese ha incontrato il nostro teatro, se ne è subito innamorato. *Barbara Leonesi*

Miller e gli altri

Un Commesso alla pechinese

Sin dalla nascita, oltre cento anni fa, del teatro parlato (*huaju*), privo dunque di canti e danze com'era nella grande tradizione cinese, molti autori europei hanno fatto sentire la loro influenza sulla nascente drammaturgia locale; fra questi **Brecht**, ma soprattutto **Ibsen**, con la sua *Casa di bambola* che tanto riecheggia la sottomessa condizione femminile nello sterminato Paese asiatico.

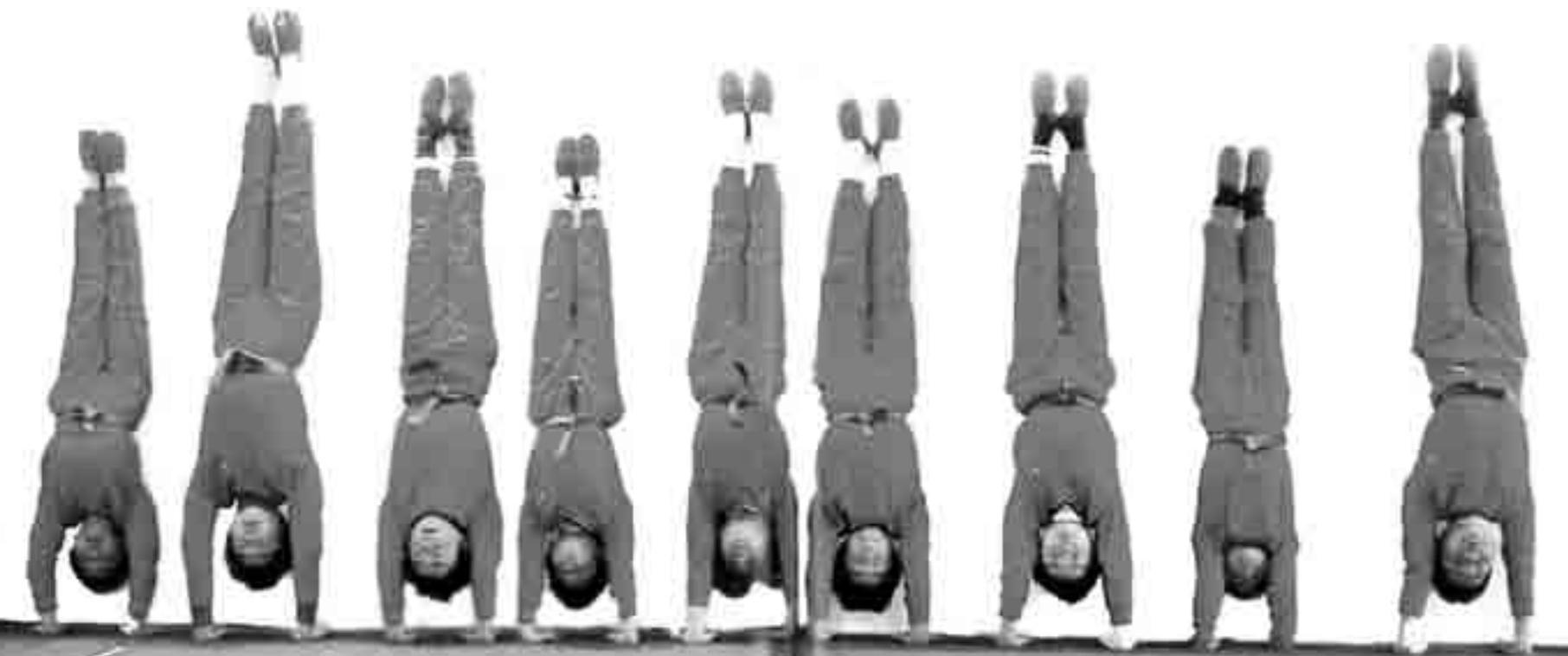
Uno dei momenti più salienti dell'incontro fra Cina e teatro occidentale è comunque da ritrovarsi nell'invito rivolto allo scrittore **Arthur Miller** - si era nel 1983 - a mettere in scena al Teatro d'Arte del Popolo di Pechino, il testo *Morte di un commesso viaggiatore*, che molti, non a torto, considerano una summa dei miti e dei fallimenti occidentali. Gli attori e il pubblico cinese, a pochi anni dalla fine della Rivoluzione Culturale, erano ancora poco avvezzi al teatro straniero e l'esperienza di essere il primo regista di un altro paese a lavorare con attori locali nella Repubblica Popolare Cinese segnò Miller al punto da indurlo a scrivere, l'anno dopo, il diario *Salesman in Beijing*. L'impresa di rendere comprensibile a Pechino la storia di Willy Loman avrebbe scoraggiato parecchi - cosa potevano saperne, all'epoca, i cinesi dei commessi viaggiatori e delle assicurazioni, in pratica dell'ideologia sottesa a quel dramma? - eppure Miller partì, insieme alla moglie fotografa Inge Morath, carico di ottimismo in quanto, tutto sommato, «Il *Commesso* parla della famiglia e degli affari e i cinesi hanno inventato entrambe le cose». La pièce era stata tradotta da Ying Ruocheng, che aveva già recitato nel *Marco Polo* televisivo e avrebbe poi avuto un ruolo importante anche ne *L'ultimo imperatore*. La traduzione era talmente efficace che Miller, pur non parlando una sola parola di cinese, riusciva a seguire il copione solo sentendo l'intonazione. Nei 48 giorni a disposizione per le prove, il drammaturgo si propose innanzitutto di non chiedere agli attori di provare a essere come gli americani, in quanto uno dei principali motivi che l'avevano spinto ad accettare l'invito era di

mostrare che esiste «una sola umanità». La cosa non si rivelò affatto semplice perché gli attori erano persuasi della necessità di dover abbondare col trucco e le parrucche bionde per portare realismo alla storia. Un'altra difficoltà riportata da Miller è il fatto che all'epoca gli artisti di teatro fossero ancora legati all'idea del didascalismo morale. «Che si trattasse di un ponte o di un paio di scarpe, inevitabilmente chiedevano "Qual è il messaggio?"». Una difficoltà correlata a ciò sorgeva poi dall'abitudine degli attori ai grandi e pomposi gesti stilizzati, tesi a ben definire gli stereotipi del bene e del male. Per loro, in ossequio ai principi del dramma comunista, doveva sempre esserci un conflitto fra i Buoni (in genere i marxisti ortodossi) e i cattivi (i dissidenti e i sovversivi). Miller, parlando dello sforzo effettuato, a esempio, per indurre l'attore che interpretava il ruolo di Howard Wagner, colui che licenzia Loman, a non voler apparire a tutti i costi «odioso», riferisce la sua volontà di portare in scena una situazione per la prima volta ambigua «in cui il pubblico di Pechino potesse provare comprensione e magari empatia per un uomo non particolarmente buono o morale». Alla fine, come Miller aveva sperato, quel che del *Commesso* venne colto furono soprattutto l'umanità e i rapporti familiari, in cui anche i cinesi ovviamente potevano rispecchiarsi. Alla prima del dramma, molte persone avevano le lacrime agli occhi proprio perché le loro vite apparivano come quella di Willy, così come uguale sembrava la loro speranza che i figli li avrebbero riscattati dalla miseria e dalla frustrazione e sarebbero un giorno diventati «dei dragoni». La produzione si rivelò, dunque, un grande successo, percorrendo, dopo Pechino, tutta la Cina. Da quel momento il testo del drammaturgo americano cominciò a esercitare una profonda influenza sulla nuova generazione di drammaturghi cinesi. *Pino Tierno*



Nella pag. precedente, una scena di *Morte accidentale di un anarchico*, di Dario Fo, regia di Meng Jinghui; in questa pag., in alto, un'immagine da *Morte di un commesso viaggiatore*, di Arthur Miller, tradotto e messo in scena da Ying Ruocheng; in basso, Miller durante le prove dello spettacolo (foto: Inge Morath).





I giovani e il teatro un dialogo difficile

di Floriano Terrano

I giovani e il teatro nella Cina di questi giorni. Rapporto difficile, rapporto quasi impossibile. Nell'epoca di Internet e in un paese stretto al controllo delle autorità, i giovani sono invogliati a muovere le dita sulla tastiera del pc e a scrollare il mouse per connettersi al web e chattare, scrivere email, cercare siti o giocare con le migliaia di giochi virtuali che la Cina ogni anno produce e mette in linea. In viaggio attraverso le città più importanti di questo paese infinito, dal Sud a Pechino fino alle province dell'Est più vicine al mare, ai giovani che abbiamo incontrato chiediamo l'interesse che provano nel teatro, se vanno a vedere spettacoli e che tipo di prosa conoscono. E dalle loro risposte abbiamo avuto molte sorprese. Parliamo con giovani di età compresa tra diciannove e ventitre anni, di estrazione sociale diversa, dallo studente di università fino all'impiegato, alla cameriera. Già dalle prime parole che dicono capiamo che è Internet la vera, quasi l'unica "arte visiva" della nuova gioventù cinese. Il teatro trova un po' di posto nel tempo dei giovani cinesi solo dopo Internet, cinema e televisione.

Wei Xia lavora nell'ufficio marketing di una multinazionale americana a **Guangzhou**, nel Sud del paese, una delle città a più alta concentrazione di industrie al mondo. Wei, che preferisce essere chiamata col nome occidentale Simone, dice che al teatro preferisce il cinema. Si reca a teatro di rado e solo quando

vuole rilassarsi, cioè, come sottolinea, per «non pensare a niente». Il cinema invece le dà le emozioni che il teatro non riesce a darle. «Mi piace andare a vedere il teatro occidentale, soprattutto quello contemporaneo. Purtroppo qui a Guangzhou, dove vivo, non c'è una forte atmosfera culturale come a Pechino o Shanghai. Qui ci sono delle compagnie di teatro che organizzano spettacoli tradizionali, ma per i giovani che lavorano è difficile andarli a vedere». Simone Wei ci spiega che quasi ogni giorno si trattiene in ufficio fino a tardi e non rientra a casa prima delle 22 o 23. E così anche molti altri giovani.

Ci spostiamo allora a **Pechino**, per vedere se nella capitale il teatro è più seguito dai giovani. Nella città dell'Opera classica cinese, può sembrare un paradosso, il teatro occidentale è preferito ai generi tradizionali cinesi. Solo Gao, ventenne studentessa universitaria che viene dalla regione costiera centro-orientale dello Shandong, ama l'Opera di Pechino e la preferisce alle pièces occidentali che ogni anno arrivano nella capitale. Ma trovare tra i giovani cinesi, anche tra i meno giovani, qualcuno a cui piaccia l'Opera di Pechino è pressoché impossibile. Solo chi si avvicina ai quarant'anni afferma di amare l'Opera e di seguirla. Una situazione simile si riscontra anche in Giappone e in Corea, dove ormai i giovani non seguono più il teatro tradizionale ma i modelli di prosa occidentali. Negli ultimi anni c'è stato il grande successo del musi-

cal di stile più o meno americano, che ha visto la produzione in lingua cinese e coreana di spettacoli cantati e danzati. Con effetti involontariamente comici, in un paese che si prende terribilmente sul serio. Addirittura c'è chi come Zhang, altro studente universitario ventenne proveniente dalla provincia nord-orientale dello Hebei, all'Opera di Pechino preferisce l'opera lirica italiana: «Il *Barbiere di Siviglia* di Rossini mi piace moltissimo. L'ho visto tre volte e vorrei andare in Europa per vederlo ancora».

Ma gli autori di teatro più apprezzati sono quasi tutti occidentali, come Susan Cooper, alquanto popolare tra i giovani insieme alle commedie di Agatha Christie. Altri due studenti ventunenni, Miao e Shuo, amano molto Cáo Yu (1910-1996), uno dei più importanti scrittori cinesi di teatro del XX secolo, autore proibito ai tempi della Rivoluzione Culturale e in parte riabilitato dal "nuovo corso" di Deng Xiaoping. Miao e Shuo amano l'opera più famosa di Cáo Yu, ossia *Léiyu* (*Il temporale*, 1933), ispirata al teatro occidentale che all'epoca dell'uscita destò scandalo per l'argomento trattato, una vicenda di incesto. Miao e Shuo incarnano bene i modelli cui si rifanno molti studenti cinesi, ossia gli autori del *huàjù*, il movimento di intellettuali cinesi che, come Chen Duxiu e Hu Shih, si rifacevano ai modelli letterari occidentali.

Se da una parte i giovani cinesi sono attratti dal modello del teatro occidentale che influenza la scena cinese contemporanea, dall'altra si fa sentire in tono minore anche lo stile del teatro di altre nazioni dell'Estremo Oriente, Giappone e Taiwan in particolare. Yue, giovane cameriera dello Zhejiang, la provincia dell'Est appena sotto Shanghai, che lavora in un bar in stile occidentale a **Shanghai**, ci sorprende con il suo gusto davvero speciale. A lei infatti piace il teatro giapponese contemporaneo, anche se non l'ha mai visto dal vivo ma solo su *Youtube*, il più grande contenitore di video *on line* del mondo. Yue è un' accanita lettrice di *manga*, i fumetti giapponesi diffusi in tutto il mondo, e, mentre rimette a posto i bicchieri del suo bar, ci racconta

il suo sogno: «Vorrei entrare in una compagnia di teatro a Tokyo e diventare attrice di commedia brillante». Per questo vicino alla cassa tiene il libro di grammatica giapponese che nei momenti di calma riesce ad aprire. Per i giovani cinesi i sogni sono progetti da realizzare con volontà e duro lavoro. E Luna, questo il significato del nome Yue, sembra che abbia già il carisma della prima donna. Anche in Cina, uno degli ultimi regni che si credeva diverso e distante, i giovani si assomigliano sempre più. Nel Paese dell'Opera di Pechino, lo spettacolo tradizionale cinese è sempre meno visto dai giovani che, come accade altrove nel mondo, hanno come modello di teatro uno spettacolo ibrido tra cinema e televisione, più comodo e facile da guardare su Internet che sul palcoscenico. ■

Pechino/Shanghai

Alle università del teatro

La Central Academy of Drama di Pechino e la Shanghai Theatre Academy sono le due istituzioni accademiche teatrali più importanti e prestigiose della Cina. Entrambe università statali, dipendono direttamente dal Ministero dell'Educazione e sono finanziate dal Governo della Repubblica Popolare Cinese. Hanno alle spalle più di 50 anni di storia e vantano nella lista dei professori e degli ex alunni molti nomi illustri (Gong Li, Zhang Ziyi...). Nascosta tra i dedali delle viuzze delle case tradizionali risparmiate alla demolizione nel cuore della città, la **Central Academy of Drama di Pechino** (www.chntheatre.edu.cn) è stata istituita nel 1950. Fu inaugurata dal presidente Mao in persona, che ne tracciò a mano i caratteri del nome creando quello che in seguito sarebbe diventato il suo marchio identificativo: *Zhongyong Xiju Xueyuan* tratteggiato da una calligrafia dinamica e decisa. L'ateneo attualmente ospita circa 2000 studenti, tra questi, un centinaio sono stranieri. Negli ultimi anni, tuttavia, il numero delle richieste di ammissione sta continuando ad aumentare. L'offerta educativa è suddivisa in sei corsi di laurea della durata di quattro anni e cinque corsi di diploma di due anni. Sceneggiatura, recitazione, scenografia e regia sono le principali specializzazioni. Recentemente, per rispondere alle esigenze dettate dalla crescita economica, sono stati aggiunti anche il corso di tecniche televisivo-cinematografiche e di amministrazione delle arti. Ognuno di questi percorsi di studio comprende a sua volta diversi indirizzi. Esistono "recitazione per il cinema, la televisione e il teatro" e "recitazione per il musical", "scenografia delle luci" e "scenografia degli sfondi" e così via. Le discipline variano a seconda della specializzazione scelta. Quasi tutti i corsi comprendono materie di studio che guardano oltre i confini nazionali: la storia dell'arte, del cinema, dell'architettura e del teatro occidentali. L'inglese, infine, è obbligatorio per qualsiasi indirizzo ed è requisito fondamentale per poter usufruire dei sempre più frequenti appuntamenti di scambio e gemellaggio che l'università organizza. Ogni anno, infatti, l'ateneo invita professori e compagnie teatrali di tutto il mondo a tenere lezioni dimostrative e contemporaneamente invia all'estero gruppi di allievi. In questo contesto di contaminazione, parallela alla tutela della tradizione, è importante sottolineare il ruolo svolto dalla Central Academy di quartiere generale dell'Asia Theatre Education Centre (Atec), un'organizzazione accademica, istituita nel 2005, che coinvolge la **Shanghai Theatre Academy** (www.sta.edu.cn) e alcune università di altri paesi asiatici allo scopo di promuovere scambi internazionali e uno sviluppo comune delle arti drammatiche in Estremo Oriente. Nata alla fine degli anni '40 come scuola sperimentale di teatro, la Shanghai Theatre Academy è stata elevata al rango di università e ha assunto il suo nome attuale nel 1956. Nonostante ospiti circa 1000 studenti in più rispetto alla Central Academy of Drama, fornisce approssimativamente la stessa offerta educativa della concorrente pechinese. Si differenzia per due motivi: include due corsi di laurea - teatro tradizionale e danza - che nella capitale sono indipendenti rispetto alla Central Academy of Drama e comprende due scuole medie e un Istituto superiore delle Arti a cui si viene ammessi solo se si dimostra di possedere buone conoscenze di base in ambito artistico. *Giada Messetti*

In apertura i bambini della scuola di ginnastica acrobatica di Zigong (Sichuan); in questa pag. la sede della Shanghai Theatre Academy.



SCARPETTE GIALLE



di Domenico Rigotti

Sull'atlante è una grande macchia colorata, gialla. La Cina che va alla conquista del mondo. E per questo, c'è chi la detesta, chi la esorcizza, chi si tiene lontano, chi vorrebbe farne a meno. E però ci sono altri, e grazie al cielo sono i più, che vogliono conoscerla da vicino. Conoscere la sua storia e il suo popolo, che cosa è oggi e come si prepara al domani. Cosa avviene dopo gli ormai lontani anni in cui la *Bibbia* cinese era il *Libretto Rosso di Mao*. Cosa fermenta di nuovo nella sua cultura. Anche, allora, nella danza, che in Cina ha una lunga tradizione ancora oggi, anche se la trasformazione è in atto, e in maniera vistosa. Anche se, e la prendiamo come metafora o simbolo di un mondo lontano, l'Opera di Pechino con i suoi esotismi e le sue acrobazie sussiste come un fiero e superbo cavaliere che non vuol abbandonare la sua cavalcatura. E però allora diciamo che le acrobazie della famosa Opera (ricordate i ragazzini allievi saltimbanchi del film *Addio mia concubina?*) risultano una base solidissima per passare al moderno. Non dimentichiamo del resto che proprio Pechino è sede del **Balletto Nazionale Cinese**, espressione di

La nuova danza cinese intreccia tradizione e attualità, *global* e *local*. Tra le compagnie di maggior rilievo la Beijing Modern Dance Company, per alcuni anni illuminata dalla star transessuale Jin Xing, e il Balletto Contemporaneo di Pechino, la Guangdong Modern Dance Company e la Shen Wei Dance Arts

un'eccellente Accademia di Danza da cui nel 1995 si è sviluppata la **Beijing Modern Dance Company**, ma anche di una pulviscolare attività di gruppi e *performer* sperimentali, dai nomi spesso impossibili da memorizzare, molti dei quali provengono dalle immense province. Nascono nella Cina popolare ma anche a Taiwan e a Hong Kong i nuovi artisti. Molti di essi pronti a "meticciare" (brutto termine ma il più esatto) tradizione e attualità, *global* e *local*. Portando magari nei loro lavori, se si tratta di coreografi, temi, argomenti fino all'altro ieri esclusi e proibiti. Una sfida lanciata. Una sfida che se negli anni Ottanta e Novanta veniva dal Paese del Sol Levante, il Giappone, ora arriva dal Celeste Impero. Una sfida. Anzi un assalto, e massiccio, da parte di un paese in rapida crescita che ha fame di linguaggi più moderni e più rapidi per rivelarsi. I cui danzatori, abbandonati gli esotismi e le vecchie acrobazie (loro antica prerogativa) sono cresciuti con i passi *made in Usa* di una Martha Graham e di un José Limon. I cui coreografi si ispirano al teatrodanza tedesco della Bausch e alle luci e ombre fiamminghe di Therese de Kersmaecker. Appartengono essi, per intenderci, alla generazione di Zangh Yimou, il regista di *Lanterne rosse*, film non a caso trasformato in balletto bèjartiano da Wang Xinpeng e Wang Yuanyuan su libretto sempre di Yimou per il Balletto Nazionale della Cina, la stessa formazione che nei primi anni Sessanta produceva e interpretava ballettoni celebrativi come il famoso *Distaccamento rosso femminile* (un titolo un programma: fu realizzato in occasione del 15mo anniversario della Repubblica Popolare). Ieri dunque balletti di propaganda, oggi coreografie che portano in scena (un bel salto, quasi impensabile fino a pochi anni addietro) i temi dell'attualità. Come si vede a esempio nei lavori della **Guangdong Modern Dance Company**, a tutt'oggi una delle più acclamate compagnie di danza moderna cinese e da molti considerata l'apripista di

tante altre. Da noi apparve nell'ambito della Biennale Danza veneziana del 2004 ma la sua nascita risale al 1992. Suo fondatore Yang Mei e suo coreografo principale e attuale direttore Chengming Gao, la cui formazione risale agli anni Ottanta, subito dopo quella riforma politica e sociale che portò la grande nazione ad aprirsi all'Occidente. Ricambiata anche dall'American Dance Ballet che offrì delle borse di studio ai danzatori cinesi selezionati al Concorso di Pechino del 1986. E da lì a venire appunto i primi fermenti che hanno portato alla creazione della Guangdong Modern Dance Company. (Guangdong è il nome della regione da cui molti degli artisti provengono). Una fonte di sorprese l'oggi solidissima compagnia di Canton, spesso in giro per il mondo, i cui giovani danzatori ben dimostrano di aver assimilato tanto in poco tempo, capaci di meticcicare appunto la tradizione locale con la grammatica viscerale della già citata Graham, con le architetture astratte di Merce Cunningham o persino, come si è visto appunto a Venezia, di permettersi di rileggere un'icona del balletto classico come il fokiniano *La morte del cigno* trasformandola in un assolo per un ragazzo a torso nudo e in tutù. I suoi lavori a frugare nell'attualità, anche azzardando argomenti fino a ieri esclusi. Come a esempio, sempre a Venezia, si è visto sia nel brano (anch'esso firmato da Chenmingao) dal titolo *A different view* dove la denuncia dell'inquinamento atmosferico veniva espressa in una sorta di ballata circolare tra sacchi di plastica e rifiuti capaci di soffocare lo spirito vitale del pianeta e dunque anche della Cina, sia in *Face to face*, duetto rovente di due ragazze sedute l'una di fronte all'altra e pronte a slanciarsi in spericolati abbracci dove il tema saffico appariva evidentissimo.

Shen Wei, pittore della scena

Dalla Guangdong Contemporary Dance Company nasce anche la **Shen Wei Dance Arts** che s'è guadagnata anch'essa con le sue tournée internazionali un posto d'eccellenza nel firmamento coreutico mondiale. E giustamente, perché il suo leader è artista di raffinate qualità. *Vedette*, Shen Wei, che s'è guadagnato fama e galloni grazie a coreografie immaginifiche capaci di stupire pubblici sia orientali che occidentali. In Occidente anche se puro figlio della Cina (è nato nello Hunan 39 anni fa) del resto vive e lavora, in quella New York dove si è trapiantato nel 1995 dopo essere stato anche lui tra i fondatori della Guangdong Company. Trapiantato ma con il compito di farsi ambasciatore dell'arte del suo paese d'origine. Da ragazzino Shen Wei ha studiato calligrafia e le acrobazie dell'Opera di Pechino. Oggi è pittore, danzatore e coreografo ma soprattutto appartiene alla grande famiglia dei visionari. Francis Bacon e Paul Delvaux, ma anche il nostro Fellini e Tarkovsky, sono i suoi numi tutelari e i suoi balletti surreali e astratti si presentano come prolungamenti di ardite visioni pittoriche. Il suo mondo immaginifico a emergere in tutti i suoi lavori. Vedasi *Connect Transfer* che gli ha dato fama e che si avvicina a una tela animata dove la calligrafia cinese si unisce alla *action painting*. Vedasi l'ipnotico *Folding* che porta lo spettatore in un mondo arcano che si intuisce sottilmente crudele. Vedasi soprattutto la sua versione dell'immarcescibile e stravinskiana *Sagra della primavera* che, giocata sulla versione per pianoforte e quattro mani, crea prospettive nuove non solo sonore ma anche gestuali. Una versione rigorosamente in bianco e nero, catturante fin dall'inizio, dalla prima esplosione ritmica dei

danzatori come percorsi da una scossa nervosa che li abbatte a terra, li ribalta, li agita, su un palcoscenico disegnato come una scacchiera. Il suo un vocabolario pienamente contemporaneo, occidentale e sorprendente. Un pezzo culto *La sagra della primavera* che è entrata, col titolo *All river red*, anche nel repertorio (ma la versione, quando la si è vista di passaggio in Italia, è apparsa piuttosto banale, confusa nella drammaturgia, trasformata in *cliché* di citazioni di stili altrui: dalla Bausch a Bèjart e pennellata anche da effetti alla Momix) di un'altra compagnia, questa radicata nella capitale e la cui insegna è **Balletto Contemporaneo di Pechino**. Compagnia fondata nel 1995 su iniziativa dell'Ufficio Culturale della grande capitale e diretta da Willy Tsao. Tsao anche il coreografo principale e i cui lavori, almeno da quello che è stato dato vedere, non mancano di bella fluidità e sono punteggiati da momenti ipnotici, anche ispirati alla filosofia taoista. È il caso di *Wandering in the Realm of Lightness*, un lavoro in cinque parti nutrito appunto di spiritualità orientale e di quella "meditazione in movimento" che caratterizza la pratica del tai-chi. Un lavoro non giocato sulla messa in evidenza della forma, quanto sulla trasformazione.

Jin Xing, da colonnello a ballerina

È in quello stesso periodo che nasce anche la **Beijing Modern Dance Company**. Compagnia di cui agli inizi è stata la punta di diamante un personaggio singolarissimo e che ha acquisito presto fama internazionale. Parliamo di **Jin Xing**, nome vero e profetico che significa Stella d'oro, stella che avanza tra potere economico e Olimpiadi. Già ufficiale dell'esercito, è infatti Jin Xing, il primo transessuale riconosciuto dal governo cinese. Destinato a diventare, vedi caso, una bandiera progressista. La sua una vera vita da romanzo (all'inizio degli anni Novanta ha vissuto per qualche tempo anche in Italia) che del resto lo stesso Jin Xing ha raccontato nell'autobiografia (da noi pubblicata da Sonzogno) e nel film documentario francese *Lo strano destino del colonnello Jin Xing* di Levy-Vasselin. Nato nel 1967 in Manciuria da una famiglia coreana (il padre era un ufficiale dei servizi segreti, la madre una traduttrice sospettata di spionaggio), il piccolo Jin cresce in un universo totalmente femminile dove scopre e sviluppa l'amore per la danza contemporanea. A nove anni, per assecondare il volere paterno, entra all'Accademia militare, dove allora c'era la migliore compagnia di balletto tradizionale impegnata nella messinscena di opere di propaganda e di cui presto farà parte. La sua, una scelta obbligata, ma quella della Accademia (diventerà ufficiale giovanissimo) una scuola di esperienza, anche se per certi aspetti un calvario. Finché il giovane ufficiale, che nel frattempo, nel 1984, ha vinto il premio come miglior danzatore cinese, matura la decisione di cambiare sesso e di farlo nel proprio paese. Un intervento difficile che per lunghi mesi la paralizzò. Ma poi la vicenda umana e artistica riprende con maggior slancio. Un anno dopo l'operazione Jin Xing si getta nell'avventura della fondazione del Beijing Modern Dance Company, cui darà linfa e ne sarà la stella per alcune stagioni. Lei, protagonista di spettacoli come *Black and Red (Hong You Hei)* e *Sunflower (Xiang Ri Kui)* che vengono accolti favorevolmente da pubblico e critica. Altri ne firmerà per altre formazioni, compresa la stessa Opera di Pechino. Diventata una star, è ormai pronta anche per dar vita a una sua propria compagnia. Con sede a Shanghai dove, ricordiamo per inciso, esiste

In apertura una coreografia della Guangdong Modern Dance Company (foto: Michele Crosera).

anche dal 1979 il Shanghai Ballet, nato da una compagnia regionale fondata nel 1966. È il 2000 quando Jin Xing decide la costituzione di una compagnia tutta sua, la prima compagnia non statale riconosciuta dal potere centrale e però sostenuta dal Partito Comunista con cui discute di finanziamenti e di programmi. Sempre in giro per il mondo (di recente ha fatto brevissima tappa anche a Milano) con spettacoli che fondono suggestioni d'Oriente e seduzioni dell'Occidente. Spettacoli dove magari viene a mancare il capolavoro, dove la provocazione viene solo sfiorata e certi vecchi stilemi un po' *kitsch* sono ancora presenti, ma che sanno raggiungere le più vaste platee. Come quel *Shanghai tango* che, sui tanghi di Astor Piazzola, la "divina" Jin Xing, ora Domina in kimono, ora signora in rosso sfolgorante quanto una Monica Bellucci, ora Cigno avvolto in lungo tutù nero, risolve in parabola dell'amore e della solitudine. ■

danzatrici disabili

Thousand Hand Bodhisattva una preghiera di teatro e danza

T*housand Hand Bodhisattva* è lo spettacolo creato tra la fine del '900 e l'inizio del 2000 dalla China Disabled People's Performing Art Troupe, fondata nel 1987 a Pechino e interamente composta da persone disabili. Ventuno danzatrici sordomute si muovono sul palcoscenico e compongono delle scene collettive dall'incredibile effetto di sincronia di movimenti. Il nome dello spettacolo è quello con cui viene definita Guan Yin, divinità femminile buddhista il cui culto, diffuso in Cina e in tutto l'Estremo Oriente, in particolare in Giappone, è presente anche nel taoismo. Guan Yin, l'"osservatrice dei suoni del mondo", è la divinità della misericordia e della compassione; come tutti i *bodhisattva*, rinuncia allo stato di buddha per ascoltare e soccorrere gli uomini che soffrono. Nella scena principale dello spettacolo, che ha fatto il giro del mondo, le danzatrici perfettamente incolonnate l'una dietro l'altra formano l'immagine di Guan Yin dalle mille braccia e dalle undici teste. Mille braccia per aiutare i sofferenti, undici teste per ascoltare le preghiere e i lamenti degli uomini, nel palmo della mano un occhio per guardare ogni dolore dei viventi. La coreografia è di Zhang Jigang, il generale che per anni ha diretto il Song and Dance Ensemble dell'esercito cinese e che dirigerà, insieme a Zhang Yimou, la cerimonia di apertura e di chiusura delle Olimpiadi di Pechino. *Thousand Hand Bodhisattva* è uno spettacolo-preghiera che commuove il pubblico e fa ascoltare anche i gesti e gli sguardi delle danzatrici, che non possono sentire la musica e si muovono a tempo e in sincronia grazie alla sensibilità profonda nel percepire il singolo movimento delle compagne. Tai Lihua, la danzatrice che sul palco è davanti alle compagne guidando i loro movimenti, afferma che ha imparato a usare il suo corpo per comunicare percependo le vibrazioni del pavimento con i piedi. E Guan Yin ha ascoltato la sua passione e quella delle altre danzatrici della compagnia. Ora con la danza e con il teatro sono felici e portano in tutto il mondo il messaggio della China Disabled People's Performing Art Troupe. Nel 2003 è stata l'unica compagnia a visitare Hong Kong, città terrorizzata dall'epidemia della Sars. Anche in quell'occasione, come preghiera di protezione e salvezza, hanno eseguito la danza *Thousand Hand Bodhisattva*. *Floriano Terrano*

Londra e Roma

La Cina in

Nel non lontano 2040, la Cina sarà la più grande potenza economica al mondo. I *businessman* britannici lo sanno bene, e si affrettano a stabilire *partnership* economiche e scambi culturali prima che il carro del vincitore sia troppo pieno. Il Festival China Now (www.chinanow.org.uk) rientra in questa strategia voluta dai quartieri generali della finanza. Da febbraio ad agosto 2008, nel Regno Unito l'arte e cultura cinese avranno una vetrina privilegiata con più di 800 eventi in sei mesi. Stephen Green, presidente dell'associazione no-profit responsabile del festival, è anche amministratore delegato della HSBC Bank (la prima in Gran Bretagna) e presidente della British Bankers Association, nonché della Hong Kong and Shanghai Banking Corporation: niente male come *curriculum vitae* per il presidente di una *kermesse* culturale. China Now incassa il beneplacito dell'ambasciatore cinese in Inghilterra, per non parlare dei premier Gordon Brown e Wen Jiabao. Raramente si è visto un tale dispiegamento di forze per un festival in cui le arti sceniche abbiano avuto una parte vagamente apprezzabile. C'è consapevolezza da parte del mondo degli affari che il cosiddetto "Occidente" debba familiarizzare e collaborare con il cosiddetto "Oriente": ma di quale Cina e di quale Europa stiamo parlando? Dallo sport alle arti visive, dal tè al design, dalla musica al cinema, dalla letteratura ai fumetti, dalla calligrafia alla cucina, il festival mira a dare una visione "totale" della cultura cinese. Come si può essere giustamente "rappresentativi" della incredibile varietà cinese? Prendiamo le *performing arts*: l'unica in programma è la danza, in un mix di compagnie stabili e artisti indipendenti provenienti dai quattro angoli del paese. Tra gli eventi più interessanti, la **Beijing Modern Dance Company** si è esibita per la prima volta nel Regno Unito alla Royal Opera House, presentando le coreografie occidentalizzanti di Gao Yanjinzi. Al Sadler's Wells il programma è ricco di collaborazioni Est-Ovest, in cui le tradizioni più propriamente cinesi si stemperano nel dialogo globale: qui è andata in scena una versione del *Padiglione delle Peonie* «creata specialmente per il pubblico moderno», in cui le tecniche tradizionali di canto, musica e recitazione *kunqu* sono "rilette" da un cast di giovani talenti cinesi. La **Guangdong Modern Dance Company** ha collaborato con il coreografo anglo-vietnamita **Anh Ngoc Nguyen**, mentre gli indipendenti **Sang Jijia** (Tibet) e **Dick Wong** (Hong Kong) hanno presentato nuove coreografie con danzatori europei. Senza dubbio gli spettacoli più attesi sono stati *Bahok*, creazione dell'anglo-indiano **Akram Khan** per il **National Ballet of China**, e *Sutra*, una coreografia del danzatore belga-marocchino **Sidi Larbi Cherkaoui** con sedici monaci buddhisti shaolin, scene di Antony Gormley e musiche del giovane compositore polacco Szymon Brzóska. Qualcuno si potrebbe domandare cosa ci sia di cinese in tutto ciò, ebbene: Larbi sostiene che «la cultura cinese ha dato forma a que-

rassegna

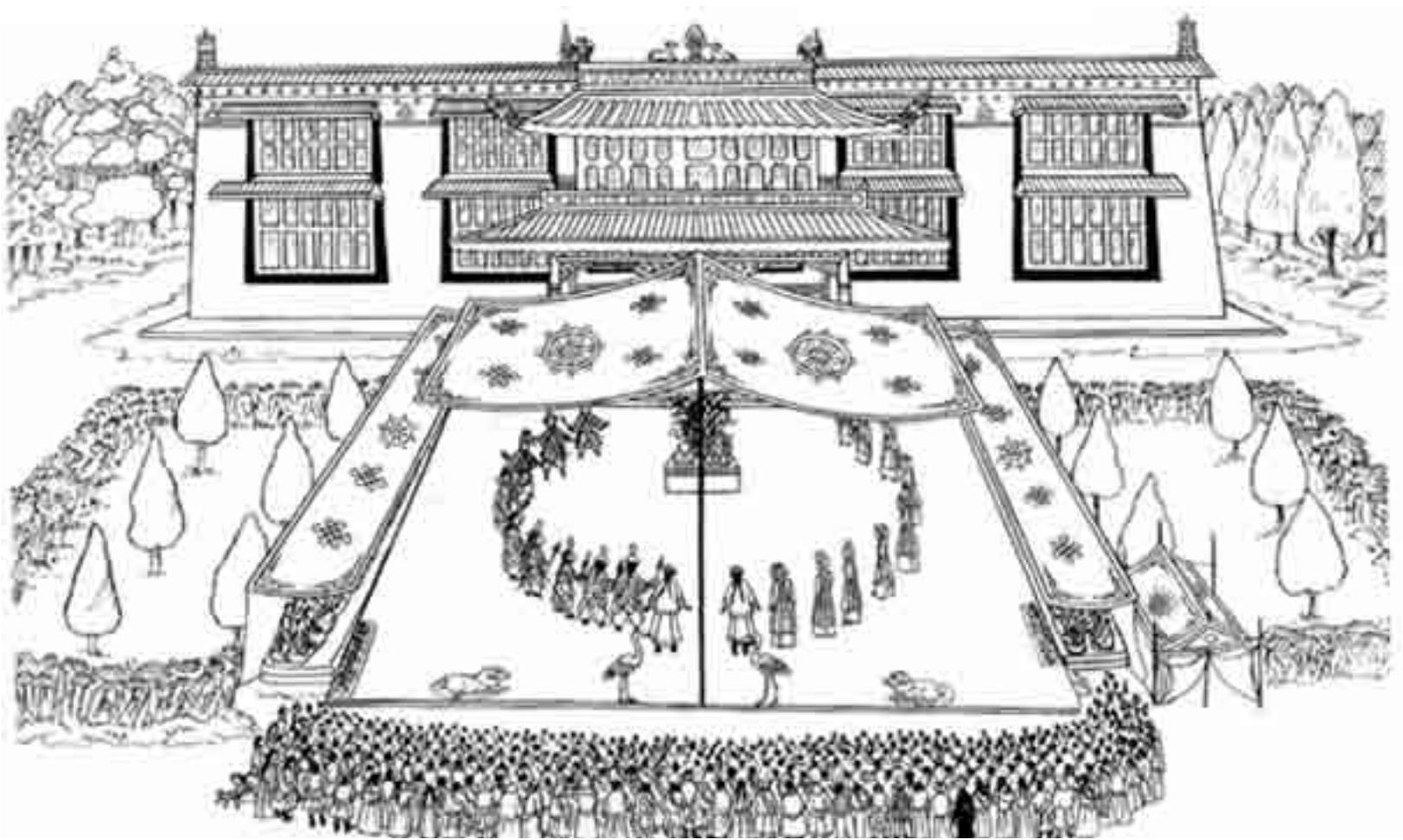
sto spettacolo, a partire dal livello molecolare fino ad arrivare alla macrostruttura: *Sutra* è permeato dalla cultura buddista e dal kung fu, il mio eroe è sempre stato Bruce Lee». È difficile trovare nelle sale occidentali uno show cinese al 100%, ma le famigerate perle incorrotte di tradizioni locali sono forse un'utopia da turisti, una razza estinta se non del tutto immaginaria. Se da un lato i produttori si sentono in dovere di "adattare" spettacoli cinesi per un pubblico occidentale, dall'altro la ricerca della purezza nel mondo globalizzato sembra ormai un'operazione destinata a fallire, ma forse con più guadagni che perdite. *Sutra*, la creazione di Cherkaoui nata dall'unione di due mondi agli antipodi - l'Europa postmoderna e un tempio sperduto nelle montagne cinesi della provincia di Henan - è un'emozionante e giocoso incontro tra popoli e religioni, un momento di intensa poesia in cui movimenti, immagini e suoni producono combinazioni mai viste. Un quartetto d'archi accompagna le evoluzioni delle cinture nere di kung fu, le scatole di legno formato bara dello scultore Antony Gormley vengono composte e scomposte in figure come nel gioco del domino, la freschezza dei monaci fa contrasto con i goffi movimenti di Larbi. *Sutra* lascia pieni di speranza che, al di là delle atrocità commesse contro i diritti umani, ci sia sempre un'altra faccia della Cina, e con lei un'altra faccia dell'Occidente, più aperta e ospitale, desiderosa di conoscere piuttosto che di inglobare il diverso, assimilare lo straniero, colonizzare l'altro da sé. *Margherita Laera*

Un'isola inaspettata di silenzio nella città spesso assediata dal rumore, un luogo nato per la comunicazione e l'incontro. Così appare a Roma l'Auditorium Parco della musica progettato da Renzo Piano, che nell'articolata ricchezza di una attività ininterrotta non trascura di inserire la possibilità di approfondire, mediante apposite rassegne, la conoscenza del patrimonio artistico e culturale di Paesi di sensibilità diversa e spesso lontana da noi. Come è accaduto, negli anni passati, per l'India, la Scandinavia, la Russia e la Thailandia, e quest'anno per la Cina. Un Paese sterminato e per certi aspetti a noi del tutto sconosciuto che la rassegna **CinaviCina**, promossa dal 23 maggio all'8 giugno dalla Fondazione Musica per Roma in collaborazione con Cice (Centre of International Cultural Exchange) e con il supporto del Ministry of Culture People's Republic of China, ha voluto indagare in tutta la sua vasta e affascinante complessità. Senza trascurarne le espressioni più antiche e perfino quotidiane, dalle secolari danze dei Monaci Shaolin alla suggestione del Teatro delle ombre, dalla stupefacente abilità degli acrobati alla varietà raffinata della cultura gastronomica e alla lavorazione tradizionale del vetro, della lacca e della giada. Ma anche ospitandone le voci più rappresentative ed attuali. A partire dalla musica, ovviamente, punteggiata di

figure di rilievo internazionale, come il Maestro Tan Li Hua, che ha diretto nel Concerto conclusivo l'Orchestra di Roma e del Lazio. E come il compositore Guo Wenjing, annoverato fra i cento artisti viventi più illustri, che nella musica fonde la profondità delle radici cinesi e una solida tradizione occidentale. E che con **Poet Li Bai**, composto su incarico dell'Asian Performing Arts of Colorado e della Central City Opera (Usa) e qui presentato in prima europea dalla Shanghai Opera House diretta da Zhang Guoying, riprende dalla Dinastia Tang la figura leggendaria del poeta Li Po. A partire da un desolato esilio che ne accompagna la sensibilità sospesa fra vino e luna, presente e passato, all'interno di un allestimento guidato con immaginifica fascinazione dalla regia di Lin Zhaohua. Mentre, più dichiaratamente legato alla tradizione e al tempo stesso improntata a una linearità di fastosa compostezza, appare l'allestimento della Henan Opera House, che sulla musica di Zhao Guo'an diretta da Fang Kejie e con la regia di Zhang Ping, rinverdisce, in **Cheng Ying salva l'orfano degli Zhao**, un cruento dramma della Dinastia Yuan intrecciato di stragi di innocenti e soprattutto di sentimenti inflessibili di lealtà e d'amicizia, capaci di sacrificare all'imperatore gli affetti più cari e l'onore della propria vita. Il riferimento al ricco patrimonio nazionale non manca del resto neppure in **I love peach blossoms** del drammaturgo Zou Jingzhi, che il Teatro d'Arte del Popolo di Pechino sviluppa su un confine sapientemente ambiguo di fantasia e di realtà. Dove le prove di un'antica leggenda d'epoca Tang, intrisa di crudeltà e di tradimento, finiscono per insinuare nell'attualità degli stessi attori balenii sfaccettati di intuizioni subito smentite, di dubbi e desideri celati nel labirinto della mente. Raccordando lucidità testuale e maturità interpretativa nella levità di un allestimento venato di impalpabile grottesca absurdità. Mentre più linearmente piano e perfino un po' statico nella fissità di un ambiente piccolo borghese, **The salty taste of Cappuccino** propone tre situazioni distinte, nate dalla penna di Nick Rongjun Yu, considerato uno dei più interessanti drammaturghi cinesi contemporanei. Tre frammenti di vita comune, che l'identità dei due interpreti lega in ideale continuità. Traendone delusioni disperate, profezie sulla morte, decisioni apparenti pronte a ripiegare in tentennamenti monologanti, nostalgie di vita possibile irrisse da maliziosi scherzi del destino. A segnare, con la regia sicura di Yin Zhusheng, un arazzo lieve di disincantati moderni anonimi. *Antonella Mellilli*

In questa pag. una scena di *Sutra*, di Sidi Larbi Cherkaoui.





TIBET: rovine di teatro sul tetto del mondo

di Antonio Attisani

Nel corso del mio viaggio in Tibet, nel 1991, la prima sensazione fu quella di un panorama di rovine, rovine una grande civiltà teatrale, notevole non soltanto per la sua drammaturgia e tradizione professionale, ma soprattutto perché si trattava di un teatro integrato in un calendario di eventi festivi e rituali. Il *Ihmo* (così lo chiamano i tibetani) apparve subito in tutta la sua diversità dal teatro post-rinascimentale, moderno e borghese, semmai somigliante al teatro medievale o a quello greco antico, vale a dire appartenente a quel "prima" cui i grandi riformatori della scena novecentesca hanno fatto riferimento per prefigurare il "dopo".

Nello stesso anno in Italia si riuscì a organizzare la tournée pressoché simultanea di due compagnie teatrali tibetane, l'**Opera di Lhasa**, in luglio, e il **Tibetan Institute of Performing Arts** (Tipa), la compagnia dell'esilio, in settembre. Si configurava così una straordinaria occasione di conoscenza per il pubblico e la cultura europei, perché si poteva essere testimoni dello stato di un'arte pluricentennale, che aveva rischiato di scomparire a partire dagli anni Cinquanta, tanto nel Tibet occupato e smembrato dalla Repubblica Popolare Cinese e nell'esilio in India e nel mondo. Una delle scoperte fu che i protagonisti dei lavori di ricostruzione erano, su fronti opposti, due fratelli: Norbu Tsering e Tseten Dorje. Le loro vicende parallele, che sembrano assumere con il tempo,

dopo il rispettivo ritiro dalle scene, anche una sostanza mitica, sono ancora poco conosciute. Allora le due compagnie erano dirette dai due fratelli, attori analfabeti e figli d'arte, ultimi esponenti e maestri di una tradizione teatrale trasmessa per via personale, due tibetani che la storia aveva separato, avendo scelto uno l'esilio e l'altro di restare a Lhasa. Il primo si era trovato caricato della responsabilità di ricostruire, sulla base della propria memoria e di quella di pochi altri attori, anch'essi analfabeti oltre che non professionisti, un sapere che aveva subito una distruzione pressoché totale e del quale esistevano pochissime tracce, trasmesso fino a quel momento in forma orale, sia per quanto riguarda i copioni, sia per quanto riguarda i canti, le coreografie, i costumi e gli altri protocolli spettacolari.

La latitanza pressoché totale della teatrologia italiana ed europea dipende dal fatto che il *Ihmo* non ha il fascino dell'"autentico esotico" e pone molti problemi, sia per la situazione in cui versa - carica di risvolti politici imbarazzanti per via del dominio cinese, da una parte, e della egemonia religiosa nella comunità dell'esilio dall'altra - sia per la collocazione nuova che necessariamente deve trovare nel mondo contemporaneo. Una tradizione è viva non quando è proiettata in un passato più o meno idealizzato, ma per la sua capacità di interagire con il presente, visto che appartiene a un soggetto collettivo e in cammino nella storia. Nel 1991 le rappre-

sentazioni della Compagnia di Lhasa al Festival di Santarcangelo furono sospese dalle autorità cinesi che guidavano la compagnia perché era stato messo in agenda un dibattito nel corso del quale erano stati invitati anche, naturalmente, alcuni esponenti dell'esilio. Nel 2001, invece, dopo avere accettato un invito ufficiale da parte di una istituzione prestigiosa come la Fondazione Giorgio Cini di Venezia, il regime ha impedito che i due fratelli si incontrassero dopo quarant'anni e che attraverso un dialogo tra loro e con loro il tema di quella tradizione teatrale fosse condiviso e rilanciato in tutta la sua incandescenza. Sia come sia, in questi anni l'interesse per il Tibet e la sua storia, la sua cultura, ma anche la dimensione critica e lo studio si sono intensificati in Occidente, mentre il quadro tibetano presenta al suo interno condizioni di ulteriore deterioramento, sia per quanto concerne la Regione Autonoma Tibetana e gli altri territori tibetani assorbiti dalla Cina, sia per quanto riguarda, purtroppo, anche l'esilio. Un altro segno tangibile di ciò che è accaduto in questi anni è la rinascita dello **Shotön**, il grande festival teatrale tibetano. Dal 1992 a Dharamsala è di nuovo un appuntamento annuale imprescindibile anche perché raduna diverse formazioni amatoriali che rappresentano aspetti diversi e significative varianti. E anche a Lhasa si tiene da qualche anno, nel mese di agosto, una sorta di Shotön, sia pure con esiti molto contraddittori, come dimostra il documentario di Jacques Pimpaneau di cui si parla più avanti. Il TIPA compie ogni anno una lunga tournée internazionale, purtroppo talvolta cedendo alle richieste dei mercanti internazionali di spettacolo, più inclini a programmare serate folkloristiche o nel segno della solidarietà politica che non a proporre al pubblico il confronto con un teatro ricco ma complesso come quello tibetano. Tra i segni del risveglio di interesse non bisogna dimenticare la critica nata e sviluppatasi nell'ambito dell'esilio, della quale è garante democratico *The Tibet Journal*, ovvero la più autorevole rivista dell'esilio. Dalla Rat, invece, giungono notizie alterne, sempre sotto il segno di un processo di "modernizzazione" della cultura tibetana, intesa da Pechino come effettiva sinizzazione della stessa. Si tratta di un processo ondivago non solo a causa delle periodiche campagne lanciate dal Partito Comunista Cinese, ma anche perché tra gli stessi tibetani c'è chi vorrebbe semplicemente conservare la tradizione e chi invece propende per un adeguamento totale al processo di modernizzazione sinizzata. Sull'incertezza che grava sulla tradizione teatrale è molto eloquente il documentario girato a Lhasa nel 1997 dal sinologo Pimpaneau, che mostra insieme frammenti della tradizione e scene di un volgarissimo varietà. Gli osservatori concordano nel notare che alcune compagnie amatoriali sono spesso capaci di una conservazione attenta e di uno sviluppo qualitativo della tradizione. Come si comprende, è molto difficile pronunciarsi sui possibili esiti della questione. Resta il fatto che in tutto il mondo, fino a oggi, non si è avuto alcuno studio approfondito sul *Ihamo*. I principali testi del repertorio costituiscono - questo già lo si può affermare con chiarezza - un parte non irrilevante del patrimonio drammaturgico dell'umanità e dunque la loro reintegrazione nel contesto letterario universale costituisce una priorità. Sono testi difficili, problematici fino dalla loro genesi, essendo perlopiù opera di autori sconosciuti ed esistendo in molte stesure diverse; nessuno di essi ha ancora avuto una soddisfacente edizione critica, basata sulla collazione tra le diverse edizioni antiche. È una situazione difficile e per certi versi demoralizzante, ma che presenta un potenziale di incredibile interesse per gli studiosi, e lo stesso si può dire per ogni aspetto della teatralità. In tal senso tutto ciò che si è fatto

sino a oggi va considerato soltanto un lavoro preliminare. Tra i rari precedenti da richiamare (se non si considerano due incontri tenuti a Chengdu anni fa a porte chiuse e senza pubblicazione degli atti) vi è il convegno svoltosi a Dharamsala nel 1984, i cui atti con il titolo *Zlos gar* sono stati editi, a cura di Jamyang Norbu, allora direttore del TIPA, dalla Library of Tibetan Works and Archives (1986). L'enorme ritardo consente anche alcuni vantaggi. Sarà possibile, per esempio, evitare le vecchie strade che consistono nel ridurre la questione posta da una tradizione teatrale a uno solo dei suoi aspetti, per esempio quello letterario, quello professionale o quello estetico. Per pensare a cosa non si dovrebbe fare e, d'altra parte, a cosa si potrebbe fare basteranno pochi esempi. Purtroppo quelli negativi sono italiani. Nel luglio dell'anno scorso due compagnie teatrali del Tetto del Mondo hanno toccato alcune piazze, una invitata dall'Associazione Italia-Cina, presieduta da Cesare Romiti, e una, la Lhamo Lugar 2000, invitata dalle organizzazioni filotibetane. Ebbene, il vistoso segno contrario delle due manifestazioni si è fatto scudo dello stesso tipo di spettacolo. Si sono viste due compagnie e di infimo livello, con un programma folkloristico composto di piccoli *sketch*, di danze e canti definiti "tradizionali" ma in effetti stravolti e "surgelati", non esempi di una civiltà ma due grottesche caricature. I sostenitori delle opposte fazioni hanno avuto il medesimo atteggiamento di miope strumentalizzazione, mentre gli spettatori hanno mormorato la propria insoddisfazione. La prova che si possa agire diversamente, invece, viene da Winnipeg, Canada, dove una compagnia di artisti tibetani del TIPA ha lavorato con un gruppo di colleghi in esilio in Nordamerica. Per un mese, in un parco che ospitava mostre, dibattiti, incontri, film e seminari sul Tibet, la compagnia ha provato all'aperto un *Ihamo* del repertorio, presentandolo infine a un pubblico accorto e assorto che ha vissuto una giornata memorabile di incontro con una splendida e vitale tradizione teatrale. ■

In apertura, disegno della prima metà del XX secolo di una rappresentazione tenutasi nel corso dell'annuale festival Shötun al Norbulingka (Palazzo d'estate del Dalai Lama) di Lhasa.

Per saperne di più

- Giovanni Azzaroni, *Teatro in Asia (Tibet-Cina-Mongolia-Corea)*, vol. III, Clueb, Bologna, 2003.
- Nanni Balestrini ed Edoardo Sanguineti, a cura di, *L'Opera di Pechino*, Feltrinelli, Milano, 1971.
- Matteo Casari, *Teatro, vita di Mei Lanfang*, Clueb, Bologna, 2003.
- Rossella Ferrari, *Da Madre Courage e i suoi figli a Jiang Qing e i suoi mariti. Percorsi brechtiani in Cina*, Cafoscarina, Venezia, 2004.
- Alessandro Guidi, *Lo Yueji - Il pensiero musicale nella Cina antica*, Clueb, Bologna, 2005.
- Rosanna Pilone, *Teatro in Cina*, Cappelli, Bologna, 1966.
- Rosanna Pilone - Sabina Ragaini - Yu Weijie, a cura di, *Teatro cinese - Architetture - Costumi - Scenografie*, Electa, Milano, 1995.
- Renata Pisu - Tomiyama H., *L'Opera di Pechino*, Mondadori, Milano, 1981.
- Nicola Savarese, *Il racconto del teatro cinese*, La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1997.
- Yu Weijie, *Tradizione e realtà del teatro cinese*, International Cultural Exchange, Milano, 1995.
- dossier *Il teatro cinese antico e moderno* in *Sipario* n. 140
- Antonio Attisani, *A ce lha mo. Studio sulle forme teatrali del Tibet*, Olschki, Firenze, 2001

Siti

www.teatrocinese.it; <http://venus.unive.it/asiamed>

rassegne e festival



MILANO IN BALLO

di Domenico Rigotti

Un assedio. Una cavalcata di titoli e spettacoli. Una serie infinita di appuntamenti. Infinita perché tale era l'elenco di artisti o compagnie chiamati a danzare. A mettere a punto le loro esperienze. A dimostrare bravura e coraggio. Artisti italiani e soprattutto stranieri. Gruppi e compagnie le più varie e talora dalle insegne più strane. Americane e belghe, africane, inglesi, francesi, spagnole, israeliane e di tante altre nazionalità ancora. Qualcuna che gode fra i fan di qualche piccola popolarità (gli immarcescibili **Kinkaleri**, tanto per fare un nome, presenti con *11cover*, ovvero uno studio sul rapporto tra movimento e suono). Le più sconosciute. Sconosciute come la maggioranza dei *performer* sia danzatori che danzatrici. "Venduti", reclamizzati come le personalità di spicco o emergenti della scena internazionale (due nomi per tutti quelli delle francesi **Gisèle Vienne** e **Patricia Allio**: entusiasmi e riserve divisi in parti uguali per loro dal pubblico e dalla critica). Di ritorno poi, anche qualche nome ben noto di un passato già lontano. Vedasi quello di **Jean Claude Gallotta**, voce di spicco e chiacchieratissima (coreografo irriverente e imprevedibile, soprattutto autore di una scrittura coreografica di ispirazione surrealista l'oggi 55enne

Gallotta, con sede sempre nella stendhaliana Grenoble) della *nouvelle danse* francese, quella che andava molto di moda negli anni Ottanta. Voce in verità oggi un po' roca come ha dimostrato, agli Arcimboldi, con il suo ultimo, e alquanto patetico (pur con qualche momento eccitante), *Des gentes qui dansent*. Una serie di sequenze che impegnano danzatori freschi di scuola e pensionati in disarmo in una *performance* non molto ricca di senso, o almeno tale ci è apparsa. Che sembrava striz-

Una lunga ma scriteriata *kermesse* primaverile, ricca di artisti italiani e soprattutto stranieri. Tra nomi noti di ieri (Gallotta e van Hoecke) e di oggi (Cedar Lake Contemporary Ballet, Aspen Santa Fè Ballet, Kibbutz Contemporary Dance Company, Kinkaleri e Patricia Allio), poche le sorprese, ma qualche ghiotta novità come il fenomeno Gisèle Vienne

zar l'occhio a *Kontakthof* di Pina Bausch. Vedasi ancora il belga-italiano **Micha van Hoecke** con la sua riciclatissima *Callas* per platee facili all'applauso. Del tutto inedite invece, e anch'esse messe in vetrina nella rassegna (molto estemporanea) proposta dal Teatro degli Arcimboldi, le due compagnie in arrivo dall'America. E cioè la **Cedar Lake Contemporary Ballet** e l'**Aspen Santa Fè Ballet**, la prima nata nel 2003, l'altra nel 1996: entrambe con una locandina eterogenea poggiata su coreografie sulla carta innovative e anticonvenzionali, ma che tali sono parse solo in parte. Molto vitalismo sulla scena, ma non molto di più. E ancora, di passaggio nel grande contenitore della Bicocca, l'israeliana **Kibbutz Contemporary Dance Company** a godere, anche per l'eccellenza dei danzatori, di un meritato successo con *Ekodoom* (*Non è il tempo siamo noi*). Coreograficamente forse lavoro non straordinario (a firmare il 55enne Rami Be'er; gesti astratti, posizioni yoga, qualche bizzarra di troppo, e però coinvolgente soprattutto il finale), ma che pone in campo un messaggio positivo. A raccontarci il balletto, su musiche ben scelte, il desiderio di pace e di normalità di un popolo che ha sofferto e che ancora lotta per la sua sopravvivenza. Ottanta minuti di forte danza moderna nel segno dell'intelligenza.

Insomma, una kermesse di danza (il calcolo quasi impossibile, settanta e più spettacoli o *performance* nel volgere di poche settimane) quale Milano forse non ha mai conosciuto. Una primavera della danza come non succedeva da tempo. Tanto che, non bastando i teatri coinvolti (Arcimboldi *in primis*, e poi l'Out Off, il Litta, il Teatro i, l'Arsenale e via via altre sedi più strettine), certo anche *pour épater les bourgeois* (soprattutto per le tre "Giornate della danza" celebrate a fine aprile), si sono allargati i luoghi deputati, cercando spazi inediti, all'aperto e spesso anomali. Lungo e tedioso sarebbe l'elenco. Diremo solo che per talune *performance* sono stati reclutati anche i tram. Ho detto Primavera perché tutto, salvo qualche anticipo invernale, è avvenuto nell'arco dei due più bei mesi primaverili, aprile e maggio; ma anche Primavera perché la Primavera è il tempo del seme e della fioritura. Dunque del rigoglio e del risveglio. E di danza di rigoglio e di risveglio la metropoli del Nord da tempo aveva necessità. Anche se poi c'è da domandarsi se è stata veramente tale. Se cioè la vasta fioritura è stata la premessa di qualcosa destinato a fruttificare, a significare una stagione nuova, ricca e feconda, o non invece solo un fatto occasionale. Tanta messe o meglio tanta merce a non risultare semplicemente la somma di eventi vari, di

manifestazioni programmate da organismi diversi e ognuna delle quali pronta a parlare per proprio conto. Festival e rassegne si sono sovrapposti piuttosto scriteriatamente (l'anno teatrale non è breve, perché l'abbuffata dopo un lungo digiuno?). Di essi qualcuno inedito (il neonato e certo promettente **Festival Exister**), qualche altro di vecchia data e con una sua fisionomia particolare. Vedasi **Danae**, che da dieci anni parla al femminile, e **Uovo**, che cerca ancora una sua precisa identità, anche se ogni anno in verità riesce a mettere in campo qualcosa di valido e di originale. E in questa sua sesta edizione è stato il caso di *Kindertotenlieder* della francese **Gisèle Vienne**, la quale in verità fuggacemente era stata di passaggio anche a Danae, ma con uno spettacolo di minor presa. *Kindertotenlieder*, che ha già fatto discutere mezza Europa (venne creato nel febbraio del 2007), certo non è facile da analizzare. Gioca sulle pulsioni più estreme della adolescenza. In una scena, potremmo dire "ossianica", i giovani *performer*, tra neve, bare e bambole (le bambole sono un elemento distintivo della Vienne), agiscono mossi da un destino di violenza ed eros sollecitati dalla musica *noise* e *black metal* magnificamente eseguita dal vivo da Stephen O'Mailey e Peter Rheberh. Senza dubbio la novità più ghiotta passata negli ultimi mesi in una metropoli che ha fame di teatro danza, ma viene saziata in modo assai disordinato. ■

Fabrizio Favale

Kauma: oltre il movimento e la stasi

Attraversare tutte le forme nello stesso tempo, controllarne il passaggio infinito e con mano rassicurante scandirne il ritmo. Questo il potere di Shiva danzatore, l'icona guida che accompagna da ormai tre anni il controverso percorso di ricerca sul *Mahabharata* di Fabrizio Favale e la sua compagnia Le Supplici. Dopo *Ermanno Olmi*, *I Centocinque Cugini*, *Il palazzo di Maya*, *Diecimilaottocento mattoni*, *Foresta*, *Ladro del cuore e del burro* e *Une histoire de caché*, una ricerca sul *Bhagavadgita*, gli ultimi approdi del *work in progress* si celebrano oggi con *Kauma*, che nuovamente ci offre una densa tessitura di luce, di suono e movimento, perennemente tesa nel tentativo di sostituire alle oggettività della costruzione teatrale la pulizia e l'essenzialità del gesto corporeo, per farne, in atto, enigmatico panorama da contemplare, vorticoso, momentaneo e intraducibile. Uno spazio in espansione, in cui il mito perennemente gioca tra affastellamento e assenza, lascia ora alla visione le coordinate del proprio immaginario, per indurla a cercare, nella libertà del vuoto, l'emozione più semplice. È forse la parola stessa, *Kauma*, in greco "calma" ma anche "calore", equivalente del sanscrito *tapas*, ardore cosmico, energia concentrata nell'istante, priva cioè di movimento e di stasi, a poter definire più compiutamente l'ultimo studio di Favale. Un'introiezione di calore e impulso, dove tuttavia, se l'elaborazione tecnica risponde

KAUMA, ideazione e coreografie di Fabrizio Favale. Luci di Paolo Rodighiero e Fabio Cantaluppi. Con Andrea Del Bianco, Filippo Di Prima, Fabrizio Favale, Marina Giovannini, Samuele Cardini. Prod. Le Supplici-Teatro Testoni, CASALECCHIO DI RENO (Bo).

all'intento con precisione, lo stesso non vale per l'emozione, macchiata nella desiderata pulizia dai limiti filologici della sua riflessione. Quel che ne resta è un senso di passaggio, che se ci tiene in curiosa attesa del prossimo episodio, apre altresì la discussione sui sensi e le contraddizioni di cosa è indicare e cosa descrivere. *Lucia Cominoli*

In apertura, una scena di *Ekodoom*, della Kibbutz Contemporary Dance Company, in questa pagina un'immagine da *Kindertotenlieder*, di Gisèle Vienne.



Francesco Fiorentino, *Il teatro francese del Seicento*, Bari, Laterza, 2008, pagg. 139, € 15.

Il Seicento è il secolo aureo del teatro francese, quello che ha visto succedersi sulle scene le opere di Corneille, Molière e Racine. Questo volume offre un ritratto dei tre grandi drammaturghi, riletti e spiegati sullo sfondo della vita teatrale e del contesto politico e sociale della Francia dell'epoca. Il manuale combina due prospettive abitualmente separate negli studi teatrali: quella filologica, che valorizza gli aspetti letterari del testo, e quella spettacolare, che si concentra sulle questioni relative alla messa in scena. Nozioni tradizionali della storia letteraria, come "barocco" e "classicismo", oggi molto contestate dalla critica, vengono ridiscusse e approfondite alla luce delle pratiche letterarie, scenografiche, ma anche degli stili recitativi.

Bill Bryson, *Il mondo è un teatro - la vita e l'epoca di William Shakespeare*, Milano, Guanda, 2008, pagg. 250, € 15.

Poco si sa della biografia di William Shakespeare: molte supposizioni, imbastite attorno a poche e frammentarie notizie certe. Bill Bryson ricostruisce non solo una biografia, ma anche un'epoca - l'età elisabettiana - di profonda temperie intellettuale, di grande libertà di pensiero e di notevole sviluppo economico. Andando a cercare le infinite curiosità che si annidano tra le pieghe della sua vita, Bryson dipinge in queste pagine uno Shakespeare poeta di grande talento ed enorme inventiva, e creatore di molte espressioni in uso ancora oggi nella lingua inglese di tutti i giorni.

Il primo processo di Oscar Wilde "Regina contro Queensberry", a cura di Paolo Orlandelli e Paolo Iorio, Milano, Ubulibri, 2008, pagg. 176, € 18.

Oscar Wilde fu protagonista, nel 1895, di tre processi che lo portarono alla rovina. Infine Wilde venne giudicato colpevole dei reati di sodomia e di gravi indecenze e condannato a due anni di reclusione con l'aggiunta di lavori forzati. Tre anni dopo la scarcerazione Wilde morì in miseria a Parigi. I verbali dei processi non vennero mai pubblicati ufficialmente perché ritenuti scabrosi e compromettenti; ora i resoconti, arrivati sino a noi, e l'eccezionale ritrovamento di un manoscritto dei verbali completi del "Processo Queensberry", presso la British Library nel 2000, consente di rivivere quel drammatico periodo della sua vita. La trascrizione in veste teatrale che Paolo Orlandelli ha fatto del testo ne rende più agevole e diretta la lettura.

Alessandro Clericuzio, *Il teatro americano del Novecento*, Roma, Carocci, 2008, pagg. 180, € 16,20.

In questo volume l'autore propone una breve storia del teatro americano del Novecento. Particolare attenzione è data agli autori che si sono affermati dagli anni Sessanta in poi, alle nuove voci e ai nuovi linguaggi teatrali, nonché ai temi più attuali quali la razza, l'etnia, la migrazione. Al tempo stesso, i grandi maestri del Novecento (O'Neill, Williams, Miller, Albee, Shepard e Mamet) vengono riletti affiancati da autori, alcuni dei quali ancora virtualmente sconosciuti al pubblico italiano, in una rassegna della vitalità e dell'originalità del teatro degli Stati Uniti, di ieri e di oggi.

Guido Gatti, *Aspettare Godot? Tracce di Speranza nei drammi di Samuel Beckett*, Milano, Ancora, 2008, pagg. 112, € 12,50.

Campione di una visione nichilistica, Samuel Beckett forse lascia intravedere anche un messaggio diverso, che parla di un senso

bibli

Bergman e il teatro

Ingmar Bergman, *Il giorno finisce presto*, Milano, Iperborea, 2008, pagg. 110, € 11,00.

Ingmar Bergman e Maria von Roses, *Tre diari*, Milano, Iperborea, 2008, pagg. 274, € 15,50.

A un anno dalla scomparsa, Iperborea pubblica due volumi che gettano, retrospettivamente, una luce nuova sul complesso rapporto che legò Ingmar Bergman (1918-2007) al teatro. *Il giorno finisce presto* è un dramma giovanile, rappresentato per la prima volta a Göteborg nel 1947, che anticipa i temi della maturità. Dio, il conflitto tra i sessi, l'aridità dei sentimenti, la paralisi creativa dell'artista, la paura della morte: i grandi dilemmi esistenziali vengono passati in rassegna attraverso la vicenda esemplare di una pittrice di mezza età alla vigilia della morte, profetizzata da una vecchia alcolizzata fuggita dal manicomio. Dedicato alla moglie è invece *Tre diari*: il teatro, qui, fa da sfondo al dramma privato vissuto dal regista per sette mesi, durante il decorso del cancro che, nel 1995, uccise l'ultima compagna, Ingrid. Le riflessioni estetiche sul lavoro - le regie teatrali del *Misanthropo*, delle *Baccanti* e di *Madame de Sade* - si alternano a momenti di sincera commozione, in un *surplus* di autobiografismo che costituisce la cifra stilistica del regista e che aiuta lo studioso a ricostruire la genesi di alcuni spettacoli degli anni Novanta. Scritto a tre mani da Ingmar, la moglie Ingrid e la figlia Maria, *Tre diari* è stato edito in Svezia nel 2004 per volontà del regista e della figlia. *Roberto Rizzente*



Le tante anime di Copi

Stefano Casi (a cura di), *Il teatro inopportuno di Copi*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2008, pagg. 256, € 18.

Copi, drammaturgo non incasellabile, fumettista ludico e corrosivo, attore celato dietro mille volti di bizzarri personaggi. Se uno degli intenti della critica sta nel non abbassare il livello dell'oggetto trattato, questo atteso studio curato da Stefano Casi, oltre a colmare un vuoto storiografico non solo italiano, crediamo riesca pienamente nel proposito. Come i tanti percorsi aperti in vita da Raúl Damonte alias Copi, nato in Argentina e trapiantato a Parigi, il libro presenta un caleidoscopio di letture per avvicinarsi all'opera dell'autore, sgombrando il campo da una superficiale considerazione che lo ha per troppo tempo liquidato come un effimero (e inoffensivo) genio del *travesti*. Il suo teatro, la sua narrativa, i suoi disegni ci interrogano invece su questioni di fondo, come i confini dell'identità (*Il soggetto fuori di sé* di Marco Pustianaz) e dell'appartenenza nazionale (nei suoi romanzi Copi conia un «autoesotismo» che declina un'immaginaria tradizione fantastica, né sudamericana né parigina, eppure in forte risonanza con queste, come sostiene il bel saggio di Ilse Logie). Non dunque un semplice e "vistoso" erede della ricerche avanguardistiche, ma ormai un "classico" che da Jarry a Garcia Lorca confonde le acque per lasciare germogli fino alla scrittura di Sarah Kane, come sostiene lo stesso curatore. Non manca una breve analisi del Copi fumettista, pochi e semplici tratti in bianco e nero per creare un personaggio, "la donna seduta", che dal 1964 fece la sua fortuna sulle colonne del "Nouvel Observateur". Completano il volume due interviste, un'approfondita analisi della ricezione della critica italiana (che da una scarsa considerazione giunge alla riscoperta dopo la morte, avvenuta nel 1987) e un apparato iconografico che presenta, tra l'altro, alcuni scatti originali del fratello Jorge. *Lorenzo Donati*



oteca

a cura di Albarosa Camaldo

La Spagna, questa sconosciuta



Juan Mayorga, Teatro, a cura di Davide Carnevali, Milano, Ubulibri, 2008, pagg. 164, € 23.

Il metodo Grönholm e altre eccezioni (Il metodo Grönholm, di Jordi Galceran; Après moi, le déluge, di Lluïsa Cunillé; Transiti, di Carles Batlle; La macchina da parlare, di Victoria Szpunberg), a cura di Davide Carnevali, Milano, Gran Vía, 2008, pagg. 300, € 17.



A supplire alle considerevoli misconoscenze in materia di drammaturgia contemporanea prodotta in terra iberica, arrivano due edizioni, entrambe curate da Davide Carnevali. La prima raccoglie quattro testi del madriño Juan Mayorga, il drammaturgo spagnolo più rappresentativo della sua generazione, per la capacità di conciliare una scrittura genuina, aderente alla semplicità del quotidiano, e una matrice saldamente teorica, che rispecchia la sua duplice formazione di matematico e filosofo. Le tematiche affrontate da Mayorga spaziano dagli spunti storici di *Himmelweg*, che affronta il ricordo dell'Olocausto, a tematiche prettamente contemporanee: l'immigrazione in *Animali notturni*, la pedofilia e il sensazionalismo giornalistico in *Hamelin*, o il disagio giovanile in *Il ragazzo dell'ultimo banco*. Il tutto elaborato attraverso una tecnica stilistica che apre alla molteplicità del punto di vista, cercando sempre risposte nell'attività intellettuale del pubblico. Gran Vía invece, giovane e dinamica casa editrice orientata alla narrativa della Spagna plurale, riunisce insieme quattro autori - Galceran, Cunillé, Batlle, Szpunberg - della scena catalana. *Il metodo Grönholm*, attualmente anche sulle scene italiane, sta ottenendo un successo strepitoso in tutto il mondo; *Après moi, le déluge* è un piccolo gioiello; *Transiti* rivela una tecnica drammaturgica in linea con le tendenze europee più all'avanguardia; *La macchina da parlare* è una favola moderna piena di amara ironia. R.R.

La fiaba dell'emigrazione



Mario Perrotta, Emigranti, Espress, Roma, Fandango, 2008, pagg. 150, € 14.

1980. Una madre mette il figlio decenne sul treno notturno che da Lecce va verso il Nord, verso le mete dell'emigrazione, Milano, la Svizzera, la Germania, il Belgio. Lo affida a una famiglia che va a lavorare all'estero, per fargli raggiungere il padre che vive a Bergamo. In una notte e in un giorno, attraverso una scansione in capitoli segnata dalle fermate della Freccia del Sud, Brindisi, Bari, Pescara... , rivive la realtà di quegli anni, soprattutto l'esodo sofferto di milioni di italiani per cercare «pane e lavoro» per tutto il dopoguerra. Ma il libro mantiene un tono narrativo sempre accattivante: le storie sono viste attraverso gli occhi di quel ragazzino curioso e bugiardo che di notte invece di dormire gira per i vagoni, sentendo storie, incontrando persone, vedendo fantasmi, registrando voci, spacciandosi ora per un orfano, ora per il figlio di un ministro. Perrotta, attore solista di grande comunicativa, ha già narrato l'epica e la sofferenza della nostra emigrazione in spettacoli come *Italiani Cincali* e *La turnata*. I capitoli di questo agile, affascinante libro, erano inizialmente una serie di trasmissioni per Radio 2, commissionate dopo l'esplosione del caso *Cincali*. Sulla pagina continuano a catturare, con un tono fiabesco che rende più acere l'indignazione per i soprusi subiti dai nostri connazionali, con il pensiero a come siamo diventati noi oggi nei confronti dei poveri del mondo che emigrano nelle nostre terre. Massimo Marino

dell'esistenza. È la tesi di Guido Gatti che, per far emergere questa prospettiva, fa uso di una lettura sapienziale del testo beckettiano; in *Aspettando Godot*, quale che sia l'identità del tanto atteso Godot, un elemento scenico muta simbolicamente: sull'albero «tutto nero e scheletrico» del I atto sono spuntate, nel II atto, «tre o quattro foglie».

Luchino Visconti e il suo teatro, a cura di Nadia Palazzo, Roma, Bulzoni, 2008, pagg. 309, € 22.

Gli atti di convegno internazionale tenutosi nel 2006, nel centenario della nascita e nel trentennale della scomparsa del regista, organizzato dall'Università degli Studi di Milano, ne ripercorre il magistero artistico nel teatro di prosa e musicale attraverso i contributi di insigni studiosi (Alonge, Bosisio, Tessari, Bentoglio, Cambiaghi). Ricca la sezione dedicata alle interviste e alle testimonianze di artisti che hanno lavorato con Visconti. Interessante la sezione del dibattito e l'apparato fotografico, precise la cronologia degli spettacoli e la bibliografia.

Giorgio Strehler. Gli spettacoli che ho amato di più, a cura di Flavia Foradini, Eleonora Vasta, Milano, Piccolo Teatro di Milano-Teatro d'Europa, pagg. 110.

Gli spettacoli che ho amato di più presenta alcuni allestimenti che hanno segnato momenti particolari dell'evoluzione artistica e umana di Strehler sia per coloro che li hanno potuti vedere e amare sia per informare chi non ne ha avuto la possibilità e si vuole accostare all'uomo di teatro. Si tratta di *Arlecchino, servitore di due padroni, I giganti della montagna, El nost Milan, Vita di Galileo, Le baruffe chiozzotte, Il gioco dei potenti, Re Lear, Il giardino dei ciliegi, La tempesta, Faust Frammenti I e II*. A questi dieci spettacoli nel volume si aggiunge *Così fan tutte*, l'ultima messa in scena di Strehler. Il volume è arricchito da una scheda introduttiva per ogni spettacolo che informa sul contesto politico e sociale in cui esso nacque, sulle reazioni del pubblico, sui commenti della critica, sulle diverse edizioni. Di particolare suggestione sono i testi di Strehler che conducono il lettore dietro le quinte, con appunti di regia, riflessioni, diari delle prove, che svelano il nascere degli spettacoli e l'incessante ricerca delle soluzioni più adeguate assieme ad attori e collaboratori. Completano l'opera le fotografie di Luigi Ciminaghi, gli interventi di Sergio Escobar, Luca Ronconi, Giovanni Soresi, Myriam Tanant, Flavia Foradini, la teatrografia curata da Katia Cusin.

Massimo Castri, I Greci nostri contemporanei. Appunti di regia per Le Trachinie, Elettra, Oreste, Ifigenia in Tauride, a cura di Isabella Innamorati, Roma, Carocci, 2008, pagg. 229, € 22,30.

Con la prefazione di Roberto Alonge, Isabella Innamorati ci porta nel laboratorio teatrale di Massimo Castri, regista toscano frequentatore dei classici che nei suoi taccuini, qui pubblicati interamente per la prima volta, propone le sue idee registiche. La lettura dei taccuini costituisce per gli spettatori, per gli specialisti, per gli allievi delle accademie d'arte drammatica e per gli studenti universitari un esempio del metodo di lavoro di Castri.

Anatomie di un corpo scenico, a cura del Teatro delle Moire, Milano, Electa, 2008, pagg. 104, € 22.

Nato per festeggiare i dieci anni del Teatro delle Moire e del Danae Festival, il volume non è solo il resoconto dei dieci anni di attività, ma un'occasione di riflessione su argomenti come la nuova concezione della scena e dello spazio di rappresentazione. Con i contributi di artisti e studiosi che hanno lavorato per lo sviluppo del Teatro delle Moire come Alessandro Bergonzoni, Paolo Dalla Sega, Daniele Del Pozzo, Michele Di Stefano,

Mariangela Gualtieri, Marinella Guatterini, Danio Manfredini, Gianna Manzella, Paolo Ruffini, Luca Scarlini. Completa il volume, oltre a una ricca documentazione fotografica, un'intervista realizzata da Sara Chiappori.

Nancy Eleison, *La danza dell'American Ballet Theatre, La storia, gli artisti, la tecnica, gli spettacoli*, Roma, Gremese Editore, pagg. 272, € 30.

Un volume prestigioso, nato dall'esperienza di una delle compagnie di danza classica più famose. Dall'impegno nelle prove e nelle esercitazioni all'euforia che si avverte al momento di andare in scena, i membri dell'American Ballet Theatre mostrano, ai loro massimi livelli, gli sforzi e il talento artistico richiesti a ogni bravo ballerino. Il volume contiene, inoltre, foto tratte da balletti quali *Il lago dei cigni*, *Lo schiaccianoci* e *Romeo e Giulietta*, nell'interpretazione di artisti come Julio Bocca e Alessandra Ferri.

testi

August Strindberg, *Un sogno*, a cura di Franco Perrelli, Milano, Pagina Edizioni, 2008, pagg. 89, € 11.

Un sogno (1901) di Strindberg è una delle opere drammaturgiche più sperimentali del '900. Rappresentata da registi come Reinhardt e Artaud, è un'icona del teatro espressionista e surreale, alla base ancora oggi delle sperimentazioni post-moderne della scena. È il secondo dei 9 volumetti della serie "Teatro scelto di Strindberg": un'edizione aggiornata, sul piano storico e filologico, delle più rappresentative opere della drammaturgia dell'autore svedese. Appartiene alla Biblioteca dello Spettacolo Nordico, una collana del Centro Studi per lo Spettacolo Nordico dell'Università di Torino, diretta da Franco Perrelli. Essa raccoglie in un agile formato saggi e testi relativi alle varie forme dello spettacolo (teatro, cinema, danza, *performing arts*) che si sono storicamente manifestate nella civiltà scandinava, con una certa attenzione all'originalità delle scelte e delle angolazioni, al profilo scientifico delle proposte e agli incroci con la cultura italiana.

Joseph Conrad, *L'agente segreto*, Genova, Il Melangolo, 2008, pagg. 199, € 15.

Il duplice adattamento teatrale del romanzo pubblicato da Conrad prima in quattro atti (1921), poi in tre atti (1923) e portato in scena per la prima volta in Italia dal Teatro Stabile di Genova, viene proposto nella versione italiana di Giuliana Manganelli con le varianti apportate dallo stesso autore e ricavate da un lungo lavoro sull'epistolario anch'esso qui riportato. Con contributi di Ferdinando Fasce, Ugo Mursia, David Nicoll e un'intervista al regista Marco Sciaccaluga.

Giorgio Manganelli, *Tragedie da leggere, tutto il teatro*, Milano, Bompiani, 2008, pagg. 297, € 10.

L'attività drammaturgica di uno scrittore spesso è considerata talmente secondaria da venire rimossa. È accaduto anche con Giorgio Manganelli (1922-1990), nonostante la produzione di testi per il teatro che ora vengono riproposti nel libro, curato da Luca Scarlini, che comprende tutti i suoi testi per il teatro: da *Hyperipotesi*, frutto della primissima produzione di Manganelli, fino al più noto *Cassio governa a Cipro* del 1977.

Paola Capriolo, Benedetta Cibraio, Carla Menaldo, Maria Luisa Spaziani, Mariolina Venezia, *Lei, Cinque storie per Casanova*, Venezia, Marsilio, 2008, pagg. 96, € 10.

Lei. Cinque storie per Casanova, ideato da Luca De Fusco per il Napoli Teatro Festival Italia, riprende alcuni episodi narrati brevemente nelle

L'incanto pedagogico del nō

Matteo Casari, *Teatro nō. La via dei maestri e la trasmissione dei saperi*, Bologna, Clueb, 2008, pagg. 180, € 17.

È dedicato principalmente, ma non solo, alla grande tradizione teatrale giapponese fondata da Zeami nel XV secolo questo libro scritto da un giovane e agguerrito studioso di spettacolo orientale uscito dalla scuola di Giovanni Azzaroni al Dams di Bologna e autore ormai di numerosi saggi. Analizza principalmente la trasmissione dell'arte del *nō*, una pedagogia che si basa sull'autorità dei trattati scritti e sull'insegnamento orale dei maestri, articolandosi in un lungo apprendistato pratico, artigianale. Da Zeami lo studio risale indietro ai fondamenti culturali, con sguardo penetrante che si giova della mitologia e della letteratura, degli studi storici, religiosi e antropologici, e si proietta in avanti agli esiti odierni di un'arte che ha saputo conservarsi trasformandosi. Per interpretare il *nō* vengono scandagliati molti elementi di una società come quella giapponese che si è interrogata a fondo sulla trasmissione del sapere, sull'identità, sul rapporto tra tradizione e presente, tra autorità e libertà. Si giunge fino al Giappone di oggi: l'autore vede nel metodo sperimentato nella pedagogia teatrale, specchio del sapere antico di una terra che ha provato a conciliare l'autorità divina dell'imperatore con la necessità di esercitare un potere all'altezza di tempi mutevoli, un antidoto alla perdita di valori e all'eclisse dell'identità che caratterizza la società del Sol Levante così come la nostra. *Massimo Marino*



Lo spettacolo è in rete

Rugiada Cogotti, *Internet e il teatro. Risorse online per gli operatori dello spettacolo*, Fasano (Br), Schena, 2007, pagg. 227, € 24.

«In che modo può Internet essere utile a un operatore dello spettacolo e come interagiscono le risorse disponibili con il sistema teatrale italiano»? Da queste domande parte l'autrice di questo studio pubblicato dalla Fondazione Paolo Grassi di Martina Franca. La risposta è un vivace viaggio nelle prospettive dell'uso della "rete", con un approfondito catalogo dei modi in cui oggi effettivamente si adopera Internet. La prima parte è dedicata alle relazioni "sincrone", ossia quelle in tempo reale, ancora non esplorate fino in fondo, come la possibilità di creare eventi in diretta, le *chat* tematiche o le videoconferenze. Molto maggiore spazio è dedicato all'uso di Internet come archivio, per cercare o immettere informazioni, storiche, commerciali o di altro genere. In questa sezione il libro si trasforma in una vera e propria guida ai *database*, alle riviste digitali (la mitica www.ateatro.it e altre), ai portali utili, da quello del Ministero dei Beni Culturali a quello della Siae, dell'Enpals, delle biblioteche, degli archivi, dei teatri. Segnala preziosi strumenti di lavoro come la rassegna stampa dell'Etì, l'archivio storico *on line* del Piccolo Teatro di Milano, i portali che informano sulla programmazione. Il volume fornisce anche alcune buone "dritte" per chi cerca lavoro, per prenotare biglietti, per trovare il parere di un critico, per leggere un nuovo copione (www.dramma.it), per consultare le prime edizioni delle opere di Shakespeare, per scaricare spettacoli teatrali in *streaming*... Un'opportuna bibliografia e soprattutto un'appendice con gli indirizzi utili completano questo bel lavoro. *M.M.*



bibli

Arturo e il suo teatro



Andrea Porcheddu, *Il falso e il vero. Il teatro di Arturo Cirillo*, Corazzano (Pi), Titivillus, 2008, pagg. 172, € 18.

Regie di testi di Scarpetta, Ruccello, Copi, Molière, Petito e ancora Ruccello, ma anche Lars Norén, Israel Horovitz e Ascanio Celestini. Un lungo apprendistato con Carlo Cecchi e poi l'impegno di attore con giovani registi come Liberti e Bianco, Waas, Piscitelli, Civica. Arturo Cirillo è attore e regista sospeso tra tradizione e presente, tra maschera e verità. Gli dedica questo libro un critico suo coetaneo, il quarantenne Andrea Porcheddu, che già aveva "raccontato" il teatro di Emma Dante, di Ascanio Celestini, di Casa degli Alfieri. La parte più ampia del volume è dedicata a una lunga intervista a Cirillo, che ripercorre la propria vita e la propria arte incalzato dalle domande di Porcheddu. Seguono più brevi testimonianze di attori della compagnia raccolte da Patrizia Bologna e scritti dello scenografo Massimo Bellando Randone, del musicista Francesco De Melis, del costumista Gianluca Falaschi, a ricostruire anche quello che è il lavoro di una compagnia affiatata. Un'introduzione dello stesso Porcheddu colloca invece l'attività dell'artista nel panorama delle domande che il teatro suscita oggi. In Cirillo si osservano il ricorso a maschere e la ricerca di sguardi su una vita sempre più convenzionale, la marionetta e il disagio per un mondo dove non c'è posto per l'ingenuità, il dubbio, la tenerezza, uno sguardo sul nostro essere oggi attraverso le strutture della commedia classica. Il corpo e la parola, l'attore e la regia, la lingua del passato e la drammaturgia che affonda il coltello nella carne di oggi vivono una tensione singolare, che produce opere che amalgamano le risate e le ferite di un quotidiano spesso difficile da sopportare. *M.M.*

Quando è di scena la poesia



Poesia è teatro - La parola poetica in scena, a cura di Teatro i, Milano, Il principe costante Edizioni, 2007, pagg. 296, € 14.

Dopo *Il dramaturg* e *Il teatro nascosto nel romanzo*, ecco l'ultima raccolta di atti dei convegni "Walkie-Talkie", ideati dal milanese Teatro i e dedicati al rapporto tra scrittura e azione scenica. Tra il 2003 e il 2005, dramaturg, drammaturghi, poeti, registi, attori e studiosi si sono confrontati in giornate di lavoro improntate a un intreccio mai generico tra riflessioni teoriche e testimonianze di pratica teatrale. La lucidità d'impostazione delle questioni poste ai relatori e l'eccellente cura editoriale salvano questi atti dal congenito rischio di discontinuità qualitativa, facendone dei veri e propri saggi a più voci. La materia di questo volume è per sua natura più ampia e sfuggente rispetto a quella dei due precedenti, tanto da far azzardare nel titolo l'idea di una sostanziale, intima coincidenza tra poesia e teatro. La giusta scelta di non stringere l'obiettivo su un "teatro di poesia" d'assai problematica definizione porta all'accostamento, quasi in contrappunto, di esperienze molto eterogenee. Unico filo conduttore sembra essere la centralità del corpo dell'attore; la difesa di un legame profondo, primigenio e multiforme tra l'agire in scena e il fare poetico, contro lo strapotere della rappresentazione e della narrazione. Ci fanno da "bussole" in questa affascinante navigazione da Scabia a Sanguineti, da Loi al Teatro delle Albe, da Carmelo Bene a Lombardi e Tiezzi i curatori delle quattro sezioni degli atti: Claudio Meldolesi (*Il luogo dell'origine*), Renata M. Molinari (*Il dialetto, parola incarnata*), Aldo Nove (*La phoné*) e Sara Chiappori (*Le riscritture*). *Renato Gabrielli*

Memorie di Casanova e presentati dal punto di vista femminile. Cinque scrittrici italiane sono state invitate a dare voce e ricordo a cinque donne che hanno occupato un ruolo cruciale nelle *Memorie* di Casanova. Le cinque contro-storie sono quelle della terribile Charpillon (Capriolo), che ha condotto Giacomo sull'orlo del suicidio, di Henriette (Cibrario), forse primo amore di Casanova, che lo abbandona per tornare ai suoi doveri familiari, della misteriosa monaca muranese (Menaldo) che inizia Giacomo all'arte dell'amore, di Lucrezia (Spaziani) protagonista di un famoso episodio di incesto napoletano.

Dacia Maraini, *Passi affrettati*, Pescara, Ianieri Edizioni, 2008, pagg. 63, € 9,50.

Nella collana di teatro da lei diretta, la Maraini pubblica la pièce *Passi affrettati*, che indica il modo attraverso il quale le donne si allontanano da esperienze di dolore e di discriminazione. I fatti narrati sono realmente accaduti e sono stati denunciati anche da Amnesty International. Il testo si pone come testimonianza e denuncia, che deve incoraggiare anche quelle donne che ancora sono prigioniere di un matrimonio non voluto, di una famiglia violenta, di uno sfruttatore, di una tradizione, di una discriminazione storica difficile da superare.

Mohamed Kacimi, *Terra Santa*, Roma, Elliot Edizioni, 2008, pagg. 96, € 13.

Nella traduzione di Monica Capuani, viene proposto per la prima volta in Italia *Terra Santa*, che ha ottenuto la menzione speciale della giuria del Grand Prix de Littérature Dramatique 2007. Ambientato in un luogo che potrebbe essere uno qualunque del Medio Oriente, in una città in stato d'assedio, racconta la drammatica vicenda di Carmen e di sua figlia Imen.

multimedia

Il teatro di Gigi Proietti, sette dvd, Milano, Repubblica-L'Espresso, € 12,90 caduno.

Sette dvd con tutto il genio dell'istrionico Proietti, uno dei più grandi maestri del teatro italiano contemporaneo. La sua comicità, i suoi show, i suoi personaggi, le sue macchiette, e ancora gli stornelli, gli scioglilingua, le canzoni, le irriverenti risate, le parodie, le barzellette mimate. I titoli della collana sono *A me gli occhi please*, *Caro Petrolini*, *Gigi Proietti Show*, *Serata d'onore*, *Attore a modo mio*, *Cyrano* ed *Edmund Kean*.

Roberto Benigni, *Tutto Dante*, Milano, Cecchi Gori Home Video, € 44,90.

Tutto Dante, lo spettacolo teatral-poetico di Roberto Benigni, recente vincitore dell'Oscar tv 2008, diventato l'evento televisivo dell'anno, ora in dvd, in un'edizione speciale un cofanetto di cinque dvd. Un evento capace di far rivivere tredici canti della *Commedia* dantesca, amalgamando in modo magistrale poesia, satira, sberleffo e incanto.

David Riondino, *Giuseppe Garibaldi. Poema autobiografico*, Libro+Cd, Bologna, Promo Music, 2008, pagg. 160, € 22,90.

Pochi conoscono l'esistenza di un poema autobiografico scritto in versi da Giuseppe Garibaldi. L'edizione qui proposta, con l'introduzione di Marco Veglia, ripete parzialmente quella del 1911 e riporta il *Carne alla morte*, le note redatte dal Generale e l'introduzione di Giacomo Emilio Curatulo. Il poema è preceduto dall'adattamento di David Riondino per la realizzazione dell'omonimo spettacolo per voci recitanti e banda musicale, in scena nei teatri dal 2005 con Paolo Bessegato, la Filarmonica Sanvitese con la Direzione del Maestro Fabio Battistelli.

critiche

Orestee



LEZIONI DI DEMOCRAZIA

Sta alle vedette, Olivier Py, prima ancora che il pubblico affolli la sala dorata dell'Odéon. Pantaloni neri, torso nudo, è la sentinella che, sporgendosi pericolosamente da un trampolino che sovrasta le ormai consuete impalcature tubolari metalliche, attende il ritorno di Agamennone dalla guerra di Troia. Basta dare un'occhiata al *décor* (s)componibile - sempre lo stesso: che si tratti di Py o di Stravinskij o, appunto, di Eschilo - per capire che, ancora una volta, Py mette in scena Py: la celeberrima trilogia tragica è, infatti, niente più che un'ipotesi di lavoro, un punto di partenza per arrivare ad altro. È, in principio, un modo come un altro per urlare al mondo un'ineluttabile sequenza di delitti, per rappresentare una vicenda talmente

L'ORESTIE, di Eschilo. Traduzione francese e regia di Olivier Py. Scene, costumi e *maquillages* di Pierre-André Weitz. Musiche di Stéphane Leach. Luci di Olivier Py e Bertrand Killy. Suono di Thierry Jousse. Con Anne Benoit, Nazim Boudjenah, Bénédicte Cerutti, Céline Chéenne, Michel Fau, Philippe Girard, Frédéric Girotrou, Miloud Khetib, Olivier Py, Alexandra Scicluna, Bruno Sermonne, Nada Strancar. Prod. Odéon-Théâtre de l'Europe, PARIGI.

incredibile da essere perennemente sopra le righe: lo scarlatto è l'unico colore che contrasta violentemente con il bianco e il nero dello sfondo, il sangue scorre a fiumi mescolandosi alla sabbia di Argo e alla pioggia battente per formare una fanghiglia melmosa, putride sabbie mobili pronte a risucchiare personaggi alla deriva. Carne da macello, in una parola, come tutta quella sbattuta volgarmente in scena, con discutibile gusto a metà tra *grand guignol*, *kitsch* e *trash*: dal vaticinio di Calcante, che esplora le viscere animali per suggerire il sacrificio di Ifigenia; a quella che Egisto, affaccendato ai fornelli, allegramente spadella in faccia al pubblico, per evocare il festino di Tieste; sino al maiale sgozzato da Apollo sul corpo di Oreste per purificarlo dal matricidio. Macerie di un'antichità che ci perseguita: questo è l'*Oresteia*, per Py. E lo dimostra non soltanto grazie ad una traduzione scabra, colloquiale, diretta, ma soprattutto con immagini talora particolarmente felici, ora semplicemente ironiche, ora audacemente visionarie: come il ritorno dell'eroe da Troia, quando si schiude il fondo del teatro - sullo sfondo il verde dei Giardini del

Lussemburgo - e, tra due ali di folla incuriosita, Agamennone (Girard) fa il suo ingresso trionfale su una macchina sportiva smontata dal capo mozzato di una *kore* gigantesca; o il racconto della notizia della presa di Troia, che Clitennestra (Strancar) ricorda tra minacciose lingue di fuoco; o la danza di morte sul sarcofago di Agamennone, per suggellare l'incontro tra Elettra (Chéenne) e Oreste (Boudjenah). Ma è su queste macerie, nella vertigine che confonde antichità e contemporaneità, che è fondata la nostra civiltà: di più, la nostra identità. Questo sembra suggerirci Py, e lo si avverte a mano a mano che l'azione procede e si chiarisce, quando finalmente la pioggia comincia a stagnare e Atena riesce ad affermare il principio della giustizia, amministrata da un tribunale di uomini, sul grido di vendetta delle Erinni. Perché Atena (Girotrou) è, inequivocabilmente, un uomo, così come Clitennestra e la corifea delle Erinni (Benoit) sono figure decisamente maschiline, brutalmente virili (la regina d'Argo «ha la saggezza degli uomini», le dice un anziano del popolo), mentre la Pizia (Fau), che aveva già vestito i panni di Egisto, palesa sotto un velo trasparente un sesso che apparentemente non le appartiene. Non più dunque una società fondata sul primato matriarcale o sul potere falocratico, ma un luogo in cui prevale l'uguaglianza e il timore delle leggi. Ripulito il viso grondante sangue, le Erinni diventano Eumenidi, divinità protettrici del nuovo corso, voluto dagli dei. Che non necessariamente sarà migliore del precedente: come testimoniano gli sberleffi finali, trionfo di un'ironia mordace quanto devastante. E allora alberi di olivo piovono dall'alto, sospesi nel vuoto di un areopago deserto, mentre tutti i personaggi vengono risucchiati nelle viscere della terra al suono di festose campane domenicali. Da qui nasce la democrazia: basta (non) crederci. *Giuseppe Montemagno*

Chi sia interessato al tema della tragedia e al ruolo che può giocare nella contemporaneità, troverà in questa *Oresteia* di Thalheimer materia di studi, o spunti di autoanalisi. Energica e intelligentemente coerente la scelta che il regista tedesco opera già in fase di adattamento drammaturgico: della trilogia eschilea non rimangono che le prime due parti, in verità più *l'Agamennone* che le *Coefore*, sfrondata per bene; mentre viene eliminata totalmente le *Eumenidi*, e con essa ogni riferimento all'intervento divino. Quasi l'Olimpo si fosse improvvisamente svuotato, nessuno risponde all'invocazione di Oreste, Atena non scende a ristabilire la giustizia sulla terra, e l'uomo resta abbandonato a se stesso, nel vicolo cieco delle sue ossessioni. Insomma, non c'è né espiazione, né riscatto, né via d'uscita, com'è peraltro evidente nel disegno dello spazio, di un potentissimo impatto visivo: un'alta parete di legno macchiata di sangue chiude l'intero boccascena e riduce l'eroe a una fragile figura bidimensionale. Come fregi in altorilievo, gli attori si muovono su due stretti camminatoi posizionati su due livelli; messi con le spalle al muro, avanzano a piccoli passi, scivolano e strisciano in mezzo al sangue che imbratta ogni cosa. Non è più nemmeno necessario nascondere il delitto, non vi è più oscenità nella

DIE ORESTIE, di Eschilo. Regia di Michael Thalheimer. Scene di Olaf Altmann. Costumi di Michaela Barth. Musiche di Bert Wrede. Direzione del coro di Marcus Crome. Con Constanze Becker, Lotte Ohm, Katharina Schmalenberg, Michael Benthin, Michael Gerber, Stefan Konarske, Henning Vogt. Prod. Deutsches Theater, BERLINO.

tutto è portato alla luce con una semplicità malata di sciatteria e indifferenza. Eliminato anche lo spazio dell'orchestra, il coro si

situa alle spalle del pubblico, invisibile nell'anello più alto della balconata del teatro. In questo modo smette di fatto di svolgere la sua funzione di mediatore tra scena e spettatore; anzi, circonda minacciosamente quest'ultimo, per poi lasciarlo ancora più inerme di fronte agli accadimenti. Isolamento e incomunicabilità, ma soprattutto impossibilità di cambiare la propria natura: su queste basi la tragedia antica dimostra di avere molte cose da dire sull'attualità. Certo, ci sono birra e sigarette e una lacerante chitarra rock in sottofondo, ma non è questo - fortunatamente - a fare dell'*Oresteia* uno spettacolo del tutto moderno. È piuttosto la capacità di Thalheimer di individuare la manifestazione del sentimento del tragico nella personalità disintegrata di un Oreste terribilmente contemporaneo, psicotico e ateo suo malgrado, incapace di riconoscere dio e conoscere se stesso. Un eterno adolescente in crisi cui non è concesso crescere, reo della più terribile delle colpe: l'impossibilità di ricorrere alla ragione per controllare le proprie azioni. *Davide Carnevali*

È il respiro lungo e frammentario di una fisarmonica a raccontare il tragico destino della reggia degli Atridi e, nel contempo, a scandire i ritmi di una storia impastata di canti e *cunti*, per ritrovare le origini di una mediterraneità antica eppur attualissima. Pochi tratti definiscono l'impaginazione scenica voluta da Carriglio, che ambienta la trilogia eschilea in una vasta *agorà* in odore di De Chirico, metafisica *no man's land* dominata da un palazzo tranciato in diagonale da una lunghissima scalinata, a misura dell'inarrestabile ascesa al potere dei personaggi. È lenta la preparazione per il ritorno del sovrano, vincitore in guerra ma vinto in patria: accompagnato dalla mesta fanfara di un quartetto di sax, Agamennone entra in scena in processione, assiso su un trono che è fercolo da santo protettore, preceduto da una Cassandra affranta, stesa su una lettiga, protagonista di una solitaria deposizione, entrambi portati a spalla da guerrieri devoti. L'uccisione dell'eroe diventa così

ORESTIADE, di Eschilo. Traduzione di Pier Paolo Pasolini. Regia, scene e costumi di Pietro Carriglio. Musiche di Matteo D'Amico. Luci di Luigi Saccomandi. Con Giulio Brogi, Galatea Ranzi, Luca Lazzareschi, Elisabetta Pozzi, Maurizio Donadoni, Luciano Roman, Ilaria Genatiempo, Stefano Santospago, Claudio Mazzenga, Liliana Paganini, Aurora Falcone, Simonetta Carlia, Francesco Alderuccio, Francesco Biscione, Luigi Mezzanotte, Cristina Spina, Elena Polic Greco, Ilaria Bottiglieri, Valentina Bardì. Prod. Indca, SIRACUSA.

In apertura, un'immagine da *Orestia*, di Pier Paolo Pasolini, regia di Pietro Carriglio; in questa pag. una scena di *L'Orestie*, di Eschilo, regia di Olivier Py.



paradigma della fine di una civiltà ancestrale, di una religiosità esteriore, di una giustizia tribale, di un mondo violento, familista e gerarchico ai quali, con obiettivi diversi, Clitennestra prima e Oreste poi mettono fine. Una simile riflessione, ricca d'interessanti prospettive, appariva tuttavia in conflitto con la scelta di riproporre la storica traduzione pasoliniana perché il poeta opta per una versione prosaica perché laica, lontana da un mondo abitato da divinità cancellate con un colpo di spugna. Era, tuttavia, indizio evidente del desiderio di rifarsi a un *engagement* visibilmente ispirato agli anni Sessanta. La scelta pasoliniana infatti, se da un lato riorientava la tragedia verso le tonalità del dramma borghese (Clitennestra uccide Agamennone solo perché ama un altro uomo, la Pizia diventa più semplicemente una Religiosa, e così di seguito), dall'altro si rivelava funzionale, al finale, all'affermazione della tensione etica della tragedia, alla celebrazione della legalità, sancita dalla citazione di alcuni frammenti - mutati a ogni rappresentazione - della storica interpretazione di George Thompson sull'origine sociale del dramma. A supportare questa visione, peraltro accennata solo garbatamente, quasi in filigrana, una compagine che aveva il suo punto di forza nella presenza di un doppio Coro - quello maschile degli Anziani e quello femminile delle Erinni/Eumenidi - che univa un approccio didascalico a un forte impatto scenico, contrappunto sensibile e partecipe alle vicende degli eroi: Galatea Ranzi, a suo agio più nella vibrante attesa di Elettra che nella sobria regalità di Clitennestra, Luca Lazzareschi, elegante con misura nei panni del vendicativo Oreste; e ancora Giulio Brogi, Agamennone con vistosi problemi di pronuncia, Elisabetta Pozzi, un'Athena più *vamp* che diva, Maurizio Donadoni,

più interessante nel racconto del Messaggero che nell'ingombrante costume di Apollo, e Ilaria Genatiempo, Cassandra di notevole *furor* tragico. Tutti protagonisti di una saga senza tempo che si compie, *hic et nunc*, nella Sicilia di oggi: crogiolo di un *melting pot* stratificato e straniante, come suggerisce il Coro, negli ultimi versi, intonati in tutte le lingue. *Giuseppe Montemagno*

La coscienza di Pereira

SOSTIENE PEREIRA, di Antonio Tabucchi. Versione teatrale di Gianni Guardagli e Teresa Pedroni. Regia di Teresa Pedroni, Scene di Alessandro Chiti. Costumi di Roberto Posse. Musiche di Adriano Maria Vitali. Con Paolo Ferrari, Elena Ferrari, Gialluigi Fogacci, Giuseppe Lorusso, Amando Pinheiro, Gianluigi Pizzetti, Stefano Scherini, Roberta Adelini. Prod. Compagnia di Prosa Diritto & Rovescio, MILANO.

Fu subito un bestseller *Sostiene Pereira* di Antonio Tabucchi, quando uscì da Feltrinelli nel 1994. Colpi il lettore, italiano ma anche straniero, quel romanzo che si presentava come un grido in difesa dell'eticità. Raccontava la storia di un anziano giornalista portoghese che vive sotto la dittatura di Salazar. Uomo modesto e abitudinario, Pereira vive le sue stanche giornate di vedovo in una grigia e opprimente Lisbona tormentato dalla segreta ricerca di qualcuno o di qualcosa che lo faccia diventare ciò che non ha mai osato essere. Rassegnato all'impossibilità di mettere in atto ogni qualsivoglia forma di ribellione, passa le sue giornate opache a tradurre racconti francesi dell'Ottocento presso un piccolo quotidiano di cui cura le pagine letterarie. Ma la passione civile e politica di un giovane, Monteiro Rossi, che lui, in un gesto di bontà quasi paterna, assume per redigere necrologi di scrittori famosi, gli apre gli occhi e la coscienza. La morte del ragazzo che lotta contro la dittatura, ucciso proprio fra le pareti di casa sua, lo farà uscire dal silenzio e denunciare pubblicamente l'assassinio. Subito dopo il successo del romanzo ne nacque anche un mediocre film diretto da Roberto Faenza che presentava una Lisbona da cartolina illustrata e i personaggi imbalsamati in un vieto *cliché*. Come avviene anche in questa versione teatrale, a firma di Gianni Guardagli e di Teresa Pedroni, che procede piuttosto stancamente in una scenografia alquanto astratta dove, a evocare i fatti e il percorso umano del protagonista è il personaggio di un misterioso detective chiamato da un non ben identificato tribunale a ricostruire i fatti. Uno spettacolo di *routine*, però illuminato dalla bella, generosa, incisiva presenza di un attore di forte nobiltà quale Paolo Ferrari. Il quale con gestualità semplice e raffinata, con una ricchezza di toni, dalla riservatezza (o timidezza) all'indignazione, dall'attonito al tragico, con profondità d'accento

riesce a far vivere l'amara lezione di civiltà di un uomo apparentemente qualunque che prende coscienza che la libertà è un bene prezioso. Insopprimibile. *Domenico Rigotti*

Una serva di buon senso

LA SERVA AMOROSA, di Carlo Goldoni. Regia di Lorenzo Loris. Scene di Daniela Giardinazzi. Costumi di Nicoletta Ceccolini. Luci di Luca Siola. Con Elena Callegari, Giovanni Franzoni, Giorgio Minneci, Paola Campaner, Stefania Ugomari Di Blas, Alessandro Tedeschi, Nicola Ciammarughi, Emilio Zanetti, Davide Giacometti. Prod. Teatro Out Off, MILANO.

C'è un Goldoni meno frequentato, ombroso e disilluso, che sapeva andare al di là degli effetti di superficie per scrutare negli abissi della natura umana, già precursore della grande stagione del teatro naturalista dell'Ottocento. *La serva amorosa*, che precede di poco la più famosa *Locandiera*, è una delle commedie che ampiamente contengono questa "modernità". Ne era già convinto - doveroso ricordarlo - Luca Ronconi, che nel 1986 ne aveva dato una versione dove gli intrighi a fin di bene condotti da Corallina avevano il carattere di intraprendenti atti di contestazione sociale. Loris si muove nella stessa direzione, con coerenza e rigore. Si ha l'impressione, assistendo alla sua messinscena, che la sua *Serva amorosa* abbia l'ordito e i contenuti di una commedia contemporanea. E che Corallina sia non una servetta di un Settecento lezioso e sdolcinato, ma quasi una "eroina" senza tempo. E questo perché Loris ha ripulito il testo - con garbo, senza oltraggi - degli arcaismi veneziani, e ha saputo dimostrare che nelle (virtuose) macchinazioni di Corallina è già contenuto, fra gli ultimi guizzi di maschere di una tradizione agonizzante, l'ottocentesco teatro degli intrighi. Anche gli attori si guardano bene dal calcare la mano con caratterizzazioni da Commedia dell'Arte: Arlecchino (il Ciammarughi) è un contadino ruzantiano, Ottavio (il Franzoni) un anziano padrone rimbambito dall'eros, Pantalone (il Minneci) un indaffarato mercante, Florindo (il Tedeschi) una sorta di *beatnik* avanti lettera, Brighella (Emilio Zanetti) un pragmatico e onesto servitore, Lelio (il Giacometti) un esilarante figlio scemo e viziato. E le donne - Corallina (che è, con convincente fermezza, Elena



Callegari), l'avidia Beatrice (la Ugomari Di Blas), la civettuola Rosaura (la Campaner) - sono già accorte femministe che sanno far ballare gli uomini a loro piacimento. E sul lieto fine, contro le convenzioni, si sovrappongono gigantografie dei volti mummificati di una società in declino, dominata dalla gretta adorazione del denaro. *Ugo Ronfani*

Le solitudini di Agota

TRILOGIA DELLA SIGNORA K. (*L'analfabeta, L'ora grigia, La chiave dell'ascensore*), di Agota Kristof. Regia di Cristina Crippa ed Elio De Capitani. Scene e costumi di Ferdinando Bruni. Luci di Nando Frigerio. Con Cristina Crippa, Elio De Capitani, Elena Russo Arman, Jean-Christophe Polvin, Stefania Yermoshenko (violino). Prod. Teatriditalia, MILANO.

Chi legge Agota Kristof si innamora. Di lei, delle sue storie, di quel suo stile asciutto, sempre sincero ma a un passo dalla menzogna. E così deve essere successo anche a Cristina Crippa ed Elio De Capitani, in scena con due pièce dell'autrice ungherese (ma esule in Svizzera dal '56, anno di sensi di colpa socialisti) e il racconto autobiografico *L'analfabeta*, lucida testimonianza di un'intellettuale che scopre di dover reimparare a leggere e a scrivere perché in terra straniera. Da qui si parte, in un allestimento di teli e magnifici bauli, all'occorrenza sedili, letti, mura. Spazio della memoria ideato con l'usuale perfezione da Bruni, orologio della scena. Primo capitolo di pura narrazione, con la coppia Crippa/Russo Arman gemelline in basco e grembiule (vago rimando ai celebri gemelli protagonisti della *Trilogia della città di K.*). Un inizio sommesso, quasi di mera esposizione, nonostante coreografie minime e moine delle due brave protagoniste. Atmosfere completamente diverse ne *L'ora grigia*. Notte fonda, una prostituta e un suo vecchio cliente sognano ma in realtà non fanno che tormentarsi. Interno atipico, con i protagonisti a fingere ciò che non sono, alla sola ricerca di conforto. Un duetto brillante fra la Crippa e De Capitani, che portano necessariamente in scena il loro essere coppia anche nella vita, donando una certa divertita freschezza al racconto. Sorriso amaro che si trasforma in ghigno nell'ultimo episodio. C'è qualcosa di Beckett in questa "principessa" chiusa in una torre, moglie sottomessa a un marito

che la sevizia, pezzo a pezzo. Cinica metafora relazionale con sempre la Crippa protagonista, per una chiusura nerissima e immobile. Scompaiono il gesto e la speranza, ci si abbandona alla claustrofobia. Nel complesso una vaga sensazione d'incompiutezza, come di talenti trattenuti in prospettiva d'altro. Spettacolo di passaggio ma dai particolari preziosi. Su tutti le scene e gli inserti al violino, mai invasivi, piacevole controcanto alla rappresentazione. *Diego Vincenti*

Adamov, l'esistenza negata

LA CONFESSIONE, di Arthur Adamov. Traduzione di Enzo Lamarfiora. Drammaturgia e regia di Roberto Trifirò. Scene di Gianni Carluccio. Luci di Luca Stola. Con Roberto Trifirò. Prod. Teatro Out Off, MILANO.

Trifirò prosegue nel suo percorso eclettico, sempre così innamorato del contemporaneo, specie quello dalle psico-sfumature. Atteso dunque l'approdo ad Arthur Adamov. *L'Aveu* è frammento di

Genty

Tra Freud e Magritte a quattro mani nell'inconscio

IF, il Festival internazionale di teatro di immagine e figura realizzato dal Teatro del Buratto al Teatro Verdi di Milano, ha segnato un'altra, positiva tappa con *Zigmund Follies* di Philippe Genty. Nei suoi lavori l'artista francese, fautore di un teatro senza confini di genere che combina marionette, mimo e recitazione, si immerge nell'interiorità e scava nell'inconscio per portare alla luce con leggerezza e ironia le fantasie, le paure, i sogni più reconditi. *Zigmund Follies* si apre con una testa racchiusa in una scatola e un cellulare che, squillando, la cerca senza trovarla. Poi il proprietario della testa, tornata al suo posto, si rivolge al pubblico teorizzando che gli oggetti abbiano un'anima. A questo punto la sua mano sinistra inizia a frugargli nella tasca, agendo di propria iniziativa e ignorando i suoi richiami... Inizia così il viaggio del protagonista, precipitato come Alice nel paese delle meraviglie nel mondo parallelo della propria coscienza. In questo universo al contrario, alla ricerca di una via d'uscita che continua a sfuggirgli, l'uomo, ridotto alle dimensioni lillipuziane di una marionetta da dito, fa incontri ed esperienze bizzarri: tre grandi seni staccati dal corpo, una mano con una bocca al centro del palmo che si succhia il proprio pollice, un agente segreto abilissimo nel trasformismo ma scarso nell'investigazione, la pinna di uno squalo tra l'erba di un prato, un sottomarino che assomiglia incredibilmente a un water, un inseguimento intralciato da false prospettive e improbabili apparizioni, un albero che investe una macchina... Si rimane conquistati dal divertente e divertito susseguirsi di paradossi e *nonsense*, materializzati con abilità stupefacente dagli attori-animatori - che donano brillantemente vita e voce alle marionette da dito - e conditi con vertiginosi giochi di parole, purtroppo impossibili da apprezzare per chi non conosce il francese data l'assenza di soprattitoli. *Zigmund Follies* è un'opera che parla la misteriosa e spiazzante lingua dei sogni, un incontro senza rete fra Magritte e Freud, una corsa a perdifiato nei luoghi della mente tra tabù, rimozioni, fantasticherie, sino al finale in cui le marionette spariscono lasciando spazio a due mani che si scontrano per poi intrecciarsi nella loro potente nudità. **I**F si è poi concluso con un focus sul teatro di figura bulgaro contemporaneo, che ha visto la presenza del Varna State Puppet Theatre con *La grotta e le ombre* e *Pollicina* e del Credo Theatre di Sofia con *Il cappotto*, e *Fly Butterfly*, produzione ormai classica del Teatro del Buratto. *Valeria Ravera*



ZIGMUND FOLLIES, di Philippe Genty. Costumi di Mary Underwood. Luci di Yannick Delval. Con Éric de Sarric, Philippe Richard. Prod. Compagnie Philippe Genty - Maison de la Culture de Nevers et de la NIEVRE - La Ferme du Buisson, NOISIEL - Scène nationale de MARNE-LA-VALLEE.

Nella pag. precedente, una scena di *Die Orestie*, di Eschilo, regia di Michael Thalheimer; in questa pag. un'immagine da *Zigmund Follies*, di Philippe Genty.

diario da uno dei periodi più neri del drammaturgo franco-armeno. Non rari, purtroppo. A Parigi, fra le due guerre, in perenne conflitto con se stesso, Adamov si lascia trasportare dalla corrente delle parole, soliloquio cronachistico che rende flusso di coscienza la banalità del quotidiano. Solitudini e scrittura disperatissima: viaggio al termine della notte con sguardo malsano, tendenzialmente bipolare. A tratti caotico come solo la mente riesce a essere, a tratti scientifico nell'analisi di uno stato parassitario e passivo fatto di divani, letti, inedia. Non c'è vita, non c'è sole. Non c'è (soprattutto) via d'uscita. Trifirò è bravo a rendere un'esistenza che vive di negazioni: si nega il movimento, lo si rallenta all'esasperazione; si nega la parola, sempre registrata, mai neanche un sussurro; si nega la narrazione, ininfluenza, accessoria. Si nega il teatro, nel suo essere interpretazione. La parola esce caotica come viene pensata, in un allestimento vasto e onirico, filtrato da teli, ostacoli, angoli. Per terra, ovunque, pagine scritte, tappeto logorroico dei lentissimi movimenti del protagonista, quasi senza mimica, oggetto fra gli oggetti. Non *contro* il pubblico Trifirò, ma certo non dalla sua parte. La ricerca diviene ossessiva, la reiterazione e i tempi dilatati forme privilegiate di malessere, con la sostanza a farsi estetica. Si rischia l'esasperazione concettuale, l'intellettualismo masturbatorio. Rischio non del tutto evitato. Eppure qualcosa rimane di questo spettacolo, così a suo modo coraggioso, che cammina per territori poco accoglienti, in solitaria. Cerca la disperazione e spinge pericolosamente verso l'insopportabile. Ma gioca pulito. E così, se dopo un'ora si vorrebbe fuggire, il giorno dopo vien voglia di tornarci. E anche la reazione si fa bipolare, in dubbio fra amore e odio. *Diego Vincenti*

Duetti d'amore a Manhattan

NON DIRLO A NESSUNO, liberamente tratto da *Il buon Dio (di Manhattan)* di Ingeborg Bachmann. Progetto e regia di Francesca Garolla. Con Alberto Onofrietti e Irene Valota. Prod. Teatro i, MILANO.

Dio non è morto. Sta benissimo e bazzica per Manhattan. Qualche dubbio invece sulla sua morale, adeguatasi alle necessità. Terrorismo "divino" a smantellare

Bernhard/Bruni



L'IGNORANTE E IL FOLLE, DI Thomas Bernhard. Traduzione di Roberto Menin. Regia, scene e costumi di Ferdinando Bruni e Francesco Frongia. Luci di Nando Frgerio. Con Ferdinando Bruni, Ida Marinelli, Luca Toracca, Corinna Agostoni. Prod. Teatriditalia, MILANO.

Nel buio dell'anima all'ricerca della perfezione

Recitare Bernhard è sempre una sfida a colpi di parole, spesso apparentemente **R**prive di una logica narrativa, ma sempre aguzze nel mettere alla berlina i vizi e le virtù della società austriaca e non solo. Anche nel caso de *L'ignorante e il folle*, a lungo corteggiato e solo ora realizzato da Ferdinando Bruni (protagonista e co-regista con Francesco Frongia), quasi inesistente è la trama, altra costante della scrittura bernhardiana. Il primo atto si svolge all'Opera, dove sta per andare in scena *Il flauto magico* di Mozart. In un camerino, sontuoso quanto funereo, tutto ori, drappaggi e rose rosse, due uomini aspettano l'arrivo della soprano che interpreterà la Regina della Notte. Uno è il padre, quasi cieco e alcolizzato, l'altro un amico medico, che intrattiene l'anziano signore con la maniacale descrizione di un'autopsia. Arriva la Cantante, come sempre all'ultimo momento e in preda al panico, ma alla fine, come ogni sera, andrà in scena. Nel secondo atto, in un famoso ristorante viennese, circondati da vasche popolate di aragoste, i tre, invece di festeggiare il successo, continuano le loro "autopsie esistenziali" fino a sprofondare nelle tenebre della follia. Ognuno con la sua ossessione irrealizzabile: per il medico (Bruni), il folle del titolo, portare a termine un'opera scientifica in dodici volumi; per la Cantante (Marinelli) la ricerca di una perfezione artistica raggiungibile solo rinunciando alla propria umanità, perché l'arte secondo il caustico autore coincide senza scampo con l'artificio. Chi se la passa meglio è paradossalmente il padre (Toracca), ovvero l'ignorante, che, con la sua salvifica cecità, non si trova costretto a cercare né la luce né il buio dell'esistenza. Sarcastico, grottesco, a suo modo divertente, il testo di Bernhard è anche un perfido gioco di teatro nel teatro in cui si mostrano gli incubi ricorrenti degli attori, come dimenticare la parte o strapparsi il costume. E che parte si deve ricordare il maniacale dottore, protagonista di questa sorta di super monologo, in cui gli altri due personaggi sono ridotti al ruolo (almeno verbale) di "spalle"! Morbido, sinuoso, seducente, Bruni smussa le spigolosità teutoniche del medico, rendendolo persino fascinoso nel suo delirio di onnipotenza autoptica. Una scelta, la sua, che, se in apparenza agisce in levare sul tasso di cattiveria del testo, in realtà lo rende più limpido, trasformando con intelligenza e sensibilità registica, unita a grande abilità attorale, quella che poteva essere una monotona invettiva sopra le righe in una divertita pièce di conversazione, ben più sinistra perché apparentemente più innocua. A tenergli bordonone una Marinelli di inquietante carisma (anche se un filo fuori età) e un Toracca efficace pupazzo post-beckettiano. *Claudia Cannella*

passioni, forse rivoluzionarie che gettano nel pericolo un equilibrio sociale che va preservato. A ogni costo. E così, nello spazio vuotissimo, va in scena il processo a Dio. Francesca Garolla, giovane regista, si lascia ispirare dal radiodramma *Il buon Dio di Manhattan* della Bachmann, testo amato e difficile assai, svuotato nel tentativo di donargli tridimensionalità. Il Dio sotto processo è spietato bombarolo,

che fa saltare in aria le coppie insieme alla sua banda di scoiattoli (sì, scoiattoli). Atmosfera da inchiesta poliziesca, di quelle fumose, in bianco e nero, con un giudice/commissario a interrogare un Dio al femminile che nulla nasconde. Ultime ore di vita di Jan e Jennifer, incontratisi per caso, amanti per convinzione. Già pronti ad abbandonare i propri destini perché schiavi d'amore, commettono così

il più grave dei peccati mortali (letteralmente). *Non dirlo a nessuno* è un lungo duetto poliforme, dove i protagonisti assumono di volta in volta i differenti ruoli, compresi i due scoiattoli-servitori, simpatiche figure rese con marionette a mano. Ma nonostante la precisione degli attori, lo spettacolo non riesce a trovare corpo, mancando soprattutto l'impatto scenico, travolto dalla parola. Geometricamente lineare la regia della Garolla, dai tratti già personali. Ma negli schemi Jan e Jennifer si perdono nel vuoto, le loro vicende più narrate che vissute, in un'atmosfera che si fa sempre più frammentaria e distante. Tesi, esposizione, conclusione: c'è la matematica, molto meno quella passione che addirittura dovrebbe muovere all'omicidio. Razionalismo drammaturgico, coraggioso ma freddo. *Diego Vincenti*

Formiche dal riso arguto

ANCHE LE FORMICHE NEL LORO PICCOLO, S'INCAZZANO, di **Marcello Marchesi**. Regia di **Vito Molinari**. Con **Mimmo Chianese, Federica Toti, Roberto Recchia**. Prod. **Associazione Teatrale Duende, MILANO**.

Anche le formiche nel loro piccolo, s'incazzano non è ispirato al titolo del fortunato libro di Gino e Michele, ma all'espressione, da loro ripresa, coniata dal sagace umorista Marcello Marchesi, autore di sceneggiature e riviste con Totò, Macario, Dapporto, regista di film comici slogan di Carosello, programmi televisivi. Lo spettacolo nasce dalla ricerca condotta con pazienza e maestria da Vito Molinari tra i testi di Marchesi, così da affiancare una serie di *sketch* alcuni esilaranti, altri di un umorismo amaro, altri costruiti sul nonsense, altri su giochi di parole, altri sotto forma di epigrammi. Come nel vecchio varietà appaiono con ritmo incalzante molteplici siparietti animati da tre abilissimi attori che, con disinvoltura, spaziano dalla recitazione al canto: Mimmo Chianese, che ricorda nella mimica e nelle movenze proprio le glorie del varietà, l'ironica Federica Toti, e il poliedrico Roberto Recchia. Uno spettacolo raffinato in cui, grazie alla bravura degli attori e all'arguta penna di Marchesi, rivivono vizi e virtù dei nostri anni '50-'60-'70, ma ancora tanto attuali. *Albarosa Camaldo*

Fratelli d'America

VERO WEST, di **Sam Shepard**. Traduzione di **Rossella Bernascone**. Regia di **Sergio Maifredi**. Musiche di **Bruno Coli**. Con **Corrado d'Elia, Jurij Ferrini, Roberta Calia**. Prod. **Teatri Possibili, MILANO**.

Scritto nel 1971 e rappresentato nel 1980, il testo di Shepard mostra i suoi anni, ma proprio per questo è la preziosa testimonianza di un'epoca, quella della fine del sogno americano. In *Vero West*, tra i lavori più interessanti del drammaturgo statunitense, si vanno infatti a mescolare brandelli di famiglie disgregate con poderose ambizioni tragiche alla O'Neill alla *road culture* degli anni '50, fatta di grandi distanze e luoghi di frontiera. È la storia di due fratelli, Lee e Austin. Lee è un balordo opportunistico, Austin uno sceneggiatore di successo con moglie e figli. Tra i due non corre buon sangue e il rapporto degenera quando il primo riesce a vendere a un produttore cinematografico il suo soggetto (una storia di vero west contemporaneo) al posto di quello del fratello. Le loro fortune si invertiranno: Austin sprofonderà nel baratro del fallimento, dell'alcol e della mediocrità, mentre Lee inizierà la sua ascesa e il suo ritorno, seppur da "maledetto", nel mondo "regolare". La regia asciutta ed efficace di Sergio Maifredi, fresco di Premio della Critica, colloca la vicenda su una pedana inclinata arredata solo con un divano e una vecchia macchina da scrivere, ring ideale per un incontro-scontro tra un Caino e un Abele destinati a scambiarsi i ruoli secondo gli schemi un po' meccanici di certa drammaturgia americana dai tratti decisi e dalle scarse sfumature. La pièce, rappresentata per la prima volta in Italia nel 1985 con Luca Barbareschi e Massimo Venturiello protagonisti, è anche banco di prova per giovani mattatori. A interpretarla, in questa nuova produzione di Teatri Possibili, sono i bravi Corrado d'Elia (Austin) e Jurij Ferrini (Lee), fratelli in conflitto professional-affettivo. Il primo capace di imprimere con sensibilità al suo personaggio un andamento regressivo che lo trasformerà da uomo di successo sicuro di sé a fragile bambino mai cresciuto e completamente inetto a fronteggiare le "sorprese" della vita. Il secondo animalesco al punto giusto per incarnare la forza "sana" della natura che trionfa sulle sterili alchimie della cultura. *Claudia Cannella*

A scuola con Kantor

LA LICENZA, di **Claudio Autelli** e **Viviana Salvati**. Regia di **Claudio Autelli**. Con **Marco Cacciola** e **Francesco Villano**. Prod. **Crit, MILANO**.

C'è un'immagine, forte, cui non possiamo fare a meno di pensare guardando *La licenza: La classe morta*. Il capolavoro di Kantor si insinua, sottile, nella scrittura di Autelli e della Salvati, disegnando la scena e animando le esili figurine di questi due studenti fuoricorso, Enzo Mezzatesta e Mino Carretta, impressionandosi nei loro gesti un po' scomposti, nella frenesia con cui tentano di mettersi in mostra, alzano la mano, chiedono di vivere. Di essere qualcuno. Ma se ne distacca presto per la diversa poetica di fondo: più divertita, la scrittura di Autelli sfiora appena le istanze esistenziali presenti nel capolavoro del grande polacco. Resta così l'originalità di uno spettacolo grazioso e divertente, forse eccessivamente leggero - il tema della preparazione alla vita avrebbe meritato sicuramente un maggior approfondimento - e bipartito nell'esatta contrapposizione sogno/realtà, ma animato piacevolmente dalla *verve* di Cacciola e Villano, che sanno imprimere alla pièce un ritmo indavolato, riempiendo sapientemente lo spazio e oscillando con consumata perizia dal tragico al comico, dal poetico al grottesco. Regalandoci almeno un paio di scene memorabili: quella del compito in classe, irresistibile nel tentativo di Mino Carretta di copiare il tema del compagno, passaporto per la tanto sospirata licenza e quindi per la libertà, e il balbettio intorno alla carta geografica dei due sconclusionati eroi, persi nel sogno di un'irraggiungibile grandezza. Certo, non sarà un teatro destinato a rimanere negli annali, ma, alla sua nuova prova registica, Autelli conferma i buoni risultati dell'*Antigone* di Anouilh dell'*Otello* shakespeariano, dimostrando

Nella pag. precedente, Ferdinando Bruni e Ida Marinelli in *L'ignorante e il folle*, di Thomas Bernhard, regia di Ferdinando Bruni e Francesco Frongia; in questa pag. Jurij Ferrini e Corrado d'Elia in *Vero West*, di Sam Shepard, regia di Sergio Maifredi.



quanto possa essere vitale una drammaturgia, nonostante la povertà sul piano dei contenuti, quando sostenuta dal ritmo e dal brio degli interpreti. *Roberto Rizzente*

Quando il teatro si fa tribunale

L'INNOCENTE COLPEVOLE, testo e regia di Lucia Grosso. Scene di Francesco Fassone. Luci di Marco Burgher. Musiche di Ivan Rondano. Con Eugenio Allegri. Prod. Teatro Filodrammatici, MILANO - AstiTeatro 29, ASTI.



Avvocato, nella sua carriera, Lucia Grosso lo è stata veramente. La sua scrittura risente fortemente dei trascorsi giuridici. Dotata di una precisione quasi matematica, essa indaga con l'occhio dell'analista un problema sviscerandone, come in un teorema, cause e conseguenze. Ma proprio in questo sta la debolezza della pièce. Eccessivamente ambiziosa - ci vorrebbe un Dostoevsky per trattare in modo convincente il problema dell'innocenza del pensiero e della colpevolezza dell'agire -, questa storia di delitti irrisolti e di persecuzioni immaginarie pecca di intellettualismo, annodandosi in una serie infinita di schermaglie verbali di sicuro interesse, ma che finisce col perdere di vista la verità poetica del personaggio. Non è da meno la regia, ancora una volta della Grosso: invece di semplificare il testo, sfrondando certi eccessi verbali per portare alla luce il potenziale drammaturgico, essa calca l'acceleratore sul piano del simbolico, scegliendo la chiave dell'impersonalità. Non si spiega altrimenti la scelta di una scenografia neutra, tesa a togliere alla vicenda ogni residua connotazione spazio-temporale. O dei manichini in scena - il testimone e il plotone dei magistrati -, rigorosamente senza nome e col volto bianco illuminato da una lampadina. In un simile congegno antinarrativo, dove tutto è regolato al millimetro dalla smania di dimostrare la tesi iniziale, anche la prova di Allegri finisce col perdere vigore, restando sempre al di qua di una convincente introspezione psicologica, che, sola, avrebbe giustificato le paranoie mentali del protagonista. Né basta, ad animare il monologo, il tentativo, peraltro già visto in teatro, di coinvolgere il pubblico nel verdetto: lo spettacolo rimane impantanato nel limbo delle possibilità inesprese. Col rischio di dilapidare il pur stimolante assunto di paratenza. *Roberto Rizzente*

40 anni dopo

HAIR: uno shock difficile da riesumare

Valava la spesa riesumare *Hair*? *Hair* il "tribal love rock musical", come subito venne definito, il manifesto di un'epoca, nato in un teatro dell'Off Broadway e subito balzato sulla ribalta della stessa Broadway. A sbancare il botteghino prima che diventasse un film *cult* grazie a Milos Forman. Canzoni da sballo e coreografie di Trisha Brown che non abbiamo dimenticato. Era il 1967 e si direbbe passato un secolo. L'effetto provocatorio che ebbe allora, il maltrattamento in palcoscenico della bandiera a stelle e strisce, i nudi integrali in controluce, l'olocausto della cartolina precetto (erano i tempi del Vietnam), l'inno al libero amore, il misticismo d'accatto, hanno infatti subito, e ormai da tempo, lo scacco della Storia. Quel rito pacifista celebrato dai figli dei fiori che teneva un piede nel rock e l'altro nelle disinvolture del Living Theatre è oggi lontanissimo, superato. Anche se bellissime, questo sì, continuano ad apparirci le sue canzoni, quei motivi di Gait MacDermot che sono patrimonio della memoria (*Good morning starshine*, ma non solo esso, un piccolo capolavoro). E tale, cioè una sorta di reliquia, ci appare anche in questo *remake* italiano (ma in inglese restano le canzoni), destinato a ricordare i quarant'anni del suo grande successo e realizzato da un *team* del tutto particolare: il regista Giampiero Solari (colui che cura gli show di Panariello e Fiorello), la cantante Elisa, nonché il già tanto osannato e piacione coreografo americano David Parsons. Un'unione di forze e di fantasie per un *maquillage* tutt'altro che esaltante, o forse solo, ma ne dubitiamo, per platee nostalgiche. Vero che Elisa, pronta a contaminare ieri e oggi, da musicista sensibile alla sua epoca e alla sua formazione, tenta di dar grinta al *sound* elettrico, carica le percussioni e salva pertanto in parte lo spettacolo e però un vero shock non riesce a dare. Quanto a Solari, la sua immaginazione, diciamo senza peli sulla lingua, ci lascia freddini. D'accordo, dà velocità ai due tempi, lavora di velatini e raggi laser, di fumi e di luci, di colori bianchi nel primo atto e cromatismo psichedelico nel secondo (con tanto di *band* in scena) ma è come se volesse consegnare tutto al suo tempo, abbondando di citazioni d'epoca. Quanto poi a David Parsons, beh, diciamo che dà proprio l'impressione di non essersi sprecato per nulla, ideando robetta adatta alle accademie televisive per giovani talenti. Qui, insieme a qualche reminiscenza di suoi passati lavori, si limita a qualche evanescente giochetto d'insieme, nulla più. Giochetto poi che non impegna molto la squadra messa in campo. Sedici ragazzi d'estrazione cosmopolita pieni d'entusiasmo certo e ai quali, almeno a taluni di loro, non mancano belle qualità vocali, ma che se convincono sul *coté* canoro non altrettanto è da dire sul piano coreutico e soprattutto recitativo. Peggio che dilettanti. Presentato così *Hair 2008* non ruggisce più. È poco più di una locandina da conservare, ma in fondo in fondo, nel nostro archivio cartaceo e della memoria. *Domenico Rigotti*

HAIR, di Jerome Ragni e James Rado. Regia di Giampiero Solari. Coreografie di David Parsons. Direzione musicale di Elisa. Costumi di Francesca Schiavon. Con Gianluca Meroli, Attilio Fontana, Alberto Galeffi, Bianca Arndt, Kate Kelly, Tia Architto, Francesca Isabella Ciampa, Esjay, Gregory Marlow, Nicole Alesi, Matthew Allen, Kaitlin Mesh, Justin Senese, Eleni Delopoulos, Amanda Grace Hoff, Maya Sharpe. Prod. Teatro Colosseo, TORINO - Politeama Genovese, GENOVA - Teatro Smeraldo, MILANO.



Coreografie cechoviane

THE THREE SISTERS AND... *Round, around Cechov*, di Ister Teatar, da Anton Cechov. Drammaturgia di Damir Vijuk. Scene di Ljubimir Todorovic. Musiche di Nenad Jelic. Con Anđelija Todorovic, Isidora Stanisić, Danica Arapovic, Carni Deric, Jelena Jovic. Prod. Ister Teatar, BELGRADO.

Gesto minimo, spesso castrato. Drammaturgia di silenzi, la parola evapora e si salva un'essenza cechoviana che trasuda dai corpi, dai simboli. E poi un tripudio di gambe che confonde: tacchi alti e atletismo post-socialista. *Tri sestre (Tre sorelle)* dell'Ister Teatar di Belgrado, ospite al Teatro della Contraddizione di Milano, è un esempio severo di cosa può essere il teatro-danza contemporaneo, quello ancora legato all'eredità coreutica ma distante da certe mere sperimentazioni estetizzanti. Coreografia dalle dimensioni ristrette, che gioca con tutto: il teatro, Cechov, il pubblico, se stessa. Si sfronda il numero dei protagonisti, risparmiando del ritratto provincial-borghese le tre sorelle del titolo, il fratello Andrej e Natasha, sua innamorata. Sono loro a girare come satelliti intorno alla Casa, simbolo familiare qui ridotto a una semplice panca in legno. Dalla Casa si viene accolti e allontanati, dalla Casa si fugge verso il nulla, come indicano i segnali d'uscita appesi ai muri nudi, unica concessione scenografica. I protagonisti s'intrecciano e si isolano, in un incastro intelligente che si nutre di reiterazioni, tic nervosi, improvvise carezze. Splendidi alcuni movimenti vicini a una sorta di epilessia sana, colmi di insoddisfazioni e isterismi, su un tappeto sonoro sempre pienissimo (merito di Nenad Jelic, valore aggiunto, già collaboratore di Pina Bausch e Goran Bregovic). Immobilità poi che improvvisamente spiazzano e mimica seria seria, nulla concedendo ai sentimenti, nulla al pubblico. Quasi meravigliose bambole in mano a un invisibile mangiafuoco. Passiva la figura maschile, un Andrej in balia delle passioni e del mondo esterno di cui è rappresentazione (in)diretta Natasha, figura ironica e solare, *en travesti*. Contrappunto piacevole. In mano sua il finale, giocoso e divertito come non ci si aspetta. *Diego Vincenti*

Gabrielli

L'amore antropofago ai tempi dell' happy hour

In un ipotetico torneo europeo di drammaturgia contemporanea imbattibili si direbbero gli irlandesi, e giocano forte (Tim Crouch il capitano) gli inglesi. E occupano posizioni di rilievo i tedeschi così come gli spagnoli. Tuttavia anche la squadra italiana non manca dei suoi bravi attaccanti. Essi si chiamano, tanto per fare i nomi che in questo momento vanno per la maggiore, Massini, Cavosi, Timi e Sgorbani. Ai quali è subito da aggiungere, anche se il nostro se ne sta più appartato e appare fuori dalle leggi del mercato, il bravo Renato Gabrielli. Formidabile centrocampista (giustamente a lui è andato quest'anno il premio *Hystrio*), il quale sa usare il pallone vale a dire la parola con rara perizia e originalità per costruire feroci e crudeli pièces modulate sul grottesco. Come è anche il suo recentissimo *Tre. Una storia d'amore*, che dietro la facciata *noir* maschera una spietata metafora della fame di senso, di identità, di amore che attanaglia la nostra società. Il soggetto non meramente fantastico ma ispirato a un reale fatto di cronaca avvenuto all'alba del nostro Millennio. Un episodio di cannibalismo successo in Germania dove un uomo uccide e poi mangia un suo simile, un informatico berlinese conosciuto su Internet. Qui i protagonisti mutano e s'allargano a un terzetto. E qui a essere raccontato con un linguaggio sottile e inquietante, secco e originale come è la caratteristica di Gabrielli, è il singolare incontro (siamo nel caldo feroce di un'assolata estate milanese) fra una lei piuttosto misteriosa e un lui docente di filologia romanza. Spiati, nel gelo dell'aria condizionata di un asettico bar, da un muto cameriere che s'aggira viscido e ambiguo e che alla fine risulterà la vera vittima. S'apre il gioco. E presto capiremo come il distinto signore coltiva segretamente l'hobby dell'antropofagia e come la strana signora è disposta a offrirsi come vittima consenziente per un ineluttabile atto d'amore e come sublimazione erotica estrema. Filerebbe tutto perfettamente se solo non ci fosse un neo: la donna bellissima è però afflitta da una eccessiva magrezza. Ma l'intrigante "storia d'amore", e qui la malizia e la fantasia di Gabrielli viene allora a giocare a tutto campo, è in realtà forse solo una fantasia del professore, visto che alla fine tutto si dissolve e l'uomo si ritrova solo, immerso nell'opprimente calura metropolitana che altro non è che il simbolo della solitudine e dell'angoscia dell'uomo contemporaneo. È ricca di inventiva la regia di Sabrina Sinatti che avvolge l'azione (o incubo?) in un clima surreale, sempre attenta che tutto sia simbolico gioco al massacro. E che, se al cameriere muto e avvolto in bende che richiamano quelle di una mummia (Attilio Nicoli Cristiani) richiede di essere meccanicamente iperattivo fino alla sua scomparsa dalla scena, ai due veri protagonisti reclama un'interpretazione segnata da un grottesco attonito. Cosa alla quale sia Debora Zuin che Massimiliano Speziani (anzi questo con un briciolo di follia in *surplus* tale da rendere indimenticabile per il suo gioco di mimica il personaggio del professore) rispondono assai bene. *Domenico Rigotti*

TRE. Una storia d'amore, di Renato Gabrielli. Scene e regia di Sabrina Sinatti. Luci di Gianni Staropoli. Musiche di Stefano Revelkant. Con Massimiliano Speziani, Debora Zuin, Attilio Nicoli Cristiani. Prod. pianozero teatro, MILANO - Compagnia Lombardi-Tiezi, FIRENZE.

Nella pag. precedente, una scena di *Hair*, regia di Giampiero Solari; in questa pag., Debora Zuin, Attilio Nicoli Cristiani e Massimiliano Speziani in *Tre. Una storia d'amore*, di Renato Gabrielli, regia di Sabrina Sinatti (foto: Massimo Serzio).



Adolescenti in viaggio

L'INFINITO VIAGGIARE, testo e regia di Mimmo Sorrentino, liberamente ispirato all'omonimo romanzo di Claudio Magris. Con 63 ragazzi provenienti da contesti e latitudini differenti. Prod. Teatroincontro, VIGEVANO (Pv).

Il romanzo di Claudio Magris è stato una traccia di lettura e discussione per cinque mesi. Poi due mesi di lavoro a gruppi separati e altri due tutti insieme. 63 adolescenti di varia provenienza socio-culturale e geografica (ospiti stranieri delle Comunità Oklahoma e Fondazione L'Aliante, studenti delle superiori e disabili dell'Aias di Vigevano, abitanti delle case popolari di Abbiategrasso, ragazzini di un campo nomadi di Rho, attori della compagnia) raccontano la loro idea di viaggio, che è trasformazione, felicità, sopravvivenza, ma anche fuga o cammino senza ritorno. A guidarli è la mano ferma e affettuosa, maestra di libertà ma anche di disciplina di Mimmo Sorrentino, che da tanti anni usa il tetro come strumento di lavoro in contesti "difficili", coinvolgendo studenti, disabili, tossicodipendenti, anziani, extracomunitari, abitanti di quartieri a rischio. In scena c'è grande energia e vitalità, un caos organizzato che subito ti cattura. Tante piccole-grandi storie autobiografiche si srotolano intorno a una sposa in viaggio di bianco vestita (omaggio all'artista Pippa Bacca). C'è l'esilarante lezione di educazione sessuale paragonata alla gita scolastica a Roma, raccontata da un gruppo di bambini delle elementari allo stesso tempo candidi e scafati, certo più svegli di come li si tratta. C'è la tenera storia d'amore nata tra due giovani indiani durante un viaggio rocambolesco verso le nozze di una cugina o le storie di emigrazione clandestina di due albanesi, una finita con l'integrazione e l'altra con la delinquenza, o ancora un

Sgorbani

Cinque monologhi sul male di vivere

Milane, classe 1963, diplomato drammaturgo Malla Paolo Grassi di Milano, Sgorbani è un autore scomodo. Le sue drammaturgie affondano la lama nelle contraddizioni del Paese: televisione, conflitti familiari, derive della società civile. Tutto viene passato sotto la lente deformante e grottesca di una scrittura che si insinua nelle pieghe più riposte della realtà, portandone a galla frasi spezzate, avvitate su se stesse, dettate da una coscienza prigioniera di cliché, di padri, madri sempre troppo oppressive. Come il condannato a morte di *Angelo della gravità*, che tenta di colmare il vuoto affettivo causato dal distacco dalla madre col cibo.

O il giornalista pedofilo de *Le cose sottili nell'aria*, vissuto all'ombra degli orrori contrabbandati con perverso *savoir-faire* dalla stampa, lontano da un rapporto diretto coi coetanei. E ancora, la bambina-prostituta di *Tutto scorre*, o la violoncellista di *Lacrimosa*, vittime, rispettivamente, di un padre violento o di una madre irragionevole. La forma preferita da Sgorbani per raccontare queste piccole, grandi ossessioni è il monologo. Monologhi-fiume, nei quali il personaggio si mette a nudo, svelando, con non compiuta consapevolezza, le radici del proprio male di vivere. E quando la drammaturgia si fa corale, anche qui, in realtà, la scrittura procede per binari paralleli. Non c'è vero dialogo: ognuno resta prigioniero di se stesso, del suo passato personale. Così, ne *Le cose sottili dell'aria* madre e figlio, benché disposti, nell'intelligente rilettura della Shammah, l'uno di fronte all'altro, sono destinati a non incontrarsi mai, e il dentista e il suo amico, in *Per soli uomini*, non sanno far altro, in compagnia, che rimuginare parole di una disarmante banalità, dettate forse dalla stereotipata immagine del *macho* mangia-femmine propagandata dai media, salvo poi gettare la maschera nel buio della propria stanza. Una simile drammaturgia, basata esclusivamente sulla parola, non chiede molto per essere allestita: un abito logoro, una palestra d'un nero spersonalizzante, un fascio di luce, stretto sul corpo del protagonista. Quello che conta, in definitiva, è l'attore: ora dolente, ora sarcastico, sta a lui illuminare le zone liminali della coscienza di personaggi fuori dalle righe, stralunati, refrattari verso la vita. Un compito, questo, che non sembra ben riuscito alla compagine del Parenti: nonostante le prove brillanti di Cara, Sala, della Monti e della Senesi persistono ancora, infatti, delle lacune su cui è necessario tornare per garantire la tenuta di una rassegna che meriterebbe una nuova e più coraggiosa ribalta nella programmazione per la prossima stagione. *Roberto Rizzente*

ANGELO DELLA GRAVITÀ, PER SOLI UOMINI, LACRIMOSA, LE COSE SOTTILI NELL'ARIA, TUTTO SCORRE, di Massimo Sgorbani. Regie di Benedetta Frigerio Massimo Sgorbani, Claudio "Rufus" Nocera, Andrée Ruth Shammah. Con Ruggero Cara, Giovanni Battaglia, Luigi Guaineri, Marina Senesi. Ivana Monti, Mario Sala, Sabrina Colle. Prod. Teatro Franco Parenti, MILANO.

gruppo di handicappati in viaggio per Lourdes che recitano in coro l'*Ave Maria* non per chiedere miracoli, ma perché «la Madonna ci vuole bene». Ma c'è anche chi il suo faticoso viaggio nel buio della depressione lo fa dentro casa «dalla poltrona al divano, dal divano alla poltrona» oppure su un motorino senza mani per esorcizzare la paura. Certo è che chi viene da lontano vorrebbe quasi sempre tornare a casa, la nostalgia

vince sulla miseria, le radici tagliate faticano a ricrescere con nuove sembianze socio-culturali. Questi adolescenti però ce lo dicono chiaramente che cosa non va, le loro paure e desideri, sogni e bisogni, speranze e delusioni. Forse basterebbe ascoltarli, come ha saputo fare Mimmo Sorrentino con quella sua immarcescibile fiducia nel genere umano, nella fratellanza e nella gioia di vivere. *Claudia Cannella*



Una santa da affreschi

SANTA BÁRBERA, di Laura Curino e Roberto Tarasco. Regia di Roberto Tarasco. Con Laura Curino. Prod. Teatro Donizetti di BERGAMO - Associazione S. Agostino - Associazione Muse, BERGAMO.

Barbara - o Bárbera come Laura Curino la chiama - è una ragazzina, che muore ammazzata per mano e colpa di suo padre. Come Hina, e come le tante altre ragazzine che ci vengono incontro dalle pagine della cronaca nera. La "narratrice" torinese non si sofferma più di tanto sulla tematica religiosa: risale alla storia della santa protettrice dei minatori e degli artiglieri, e scioglie in parole il racconto per affreschi che ne fece Lorenzo Lotto nell'Oratorio Suardi di Trescore Balneario, a pochi chilometri da Bergamo. Lo fa per trarne il succo gustoso della narrazione, ma soprattutto per parlare di un'adolescente amata, eppure tradita, dal padre che la consegnò al carnefice. Il mito cristiano - prelevato dalla *Legenda aurea* di Iacopo da Varazze, preesistente di almeno cinque secoli - è così rivolto a tre scopi diversi. Il primo è recuperare un codice culturale - il dimenticato leggendario dei santi - la cui perdita rende spesso illeggibili le opere d'arte: fu la prima richiesta del committente. Il secondo è riformulare il racconto tradizionale nei termini di una fiaba nera: c'era una volta una ragazzina bella e buona, più acerba che santa, e il padre l'ha uccisa. Il terzo è la ricerca di una chiave attualizzante, secondo il felice anacronismo delle leggende medievali. Così l'impetuoso cristianesimo delle origini è affiancato ai moderni movimenti giovanili: il rock di ieri (magari quello dei Doors, in colonna sonora) e i 0 di oggi, le persecuzioni di allora e l'ostracismo benpensante di adesso. Il gioco delle analogie è facile e un poco forzato, però reca con sé l'esatta intuizione di un conflitto generazionale che una società invecchiata, come la nostra, può sopire ma non sanare. La Curino rende tutto questo con un'affabulazione non priva di efficacia, malgrado le incertezze legate a un testo e a un montaggio ancora da "chiudere" ed assimilare. Abile l'utilizzo in video, realizzati da Stazione 10100, degli affreschi di Lotto (un gioiello semisconosciuto della pittura rinascimentale lombarda), artificiosa la patina arcaizzante della lingua. *Pier Giorgio Nosari*

testo e regia di Lievi

Ritratto di badante in interno borghese

Con *La badante*, testo non privo di raffinatezza nei suoi tre atti o, meglio, quadri che corrono via con bel respiro scenico, Cesare Lievi viene a riconfermare che esiste anche da noi una drammaturgia che sa guardare, e in modo attento, nel nostro tempo presente. Terzo tassello di una trilogia, che ha già contemplato *Festa d'anime* e *Il mio amico Baggio*, qui il risultato è forse più pieno. Lo scrittore e regista bresciano pone il suo sguardo, pietoso e impietoso al tempo stesso, sul nulla del nostro quotidiano, sulla sterilità di certo nostro benessere. La vicenda, se pur piuttosto esile, va a innestarsi sul corpo decrepito di una società attaccata all'avere e insensibile all'essere. Tra ombre malinconiche e segno ironico, scatta Lievi la sua fotografia su una famiglia borghese come tante altre che vivono nella grande e opulenta provincia del nostro Nord ricco e benestante, ma povero di autentici valori. Quel Nord dove lui stesso vive e che conosce assai bene, e dunque il testo non immune da qualche riferimento anche autobiografico. Due figli, l'uno che sfugge la vita scegliendo di fare lo scrittore, l'altro più pragmatico che manda avanti l'azienda di famiglia. Fra di loro una madre anziana, alla quale l'egoismo filiale offre poco tempo da dedicare. E così ecco la necessità di metterle accanto una badante, una ancora giovane donna giunta come tante altre da un paese povero dell'Est. Ma l'anziana donna, capricciosa e tiranna, fatica ad accettarla. La vede, salvo poi maturare in lei una nuova coscienza, come una straniera, un'avversaria. La tratta e la denuncia come una disonesta, una ladra. Morirà la signora dopo una convivenza problematica e quando verrà letto il suo testamento, il lutto dei figli ecco che si tramuta in futile rabbia, in sordo rancore perché l'eredità della madre, sulla quale i figli contavano pur non necessitandone, è scomparsa nel nulla. Il motivo? Svelarlo sottrae al potenziale spettatore la "novità" (e il senso) che possiede il lavoro sul quale l'autore lascia scivolare una ventata di giallo. Più che sulla pagina scritta è sulla scena che la pièce si valorizza, in quell'unità fra parole e gesti, nell'armonia delle varie componenti dello spettacolo, nella sentita partecipazione degli interpreti. Soprattutto di Ludovica Modugno, una protagonista perfetta, capace di dare un'esemplare, straordinaria concretezza alla figura della madre affrontata con una recitazione apparentemente psicologica ma che in realtà si fa, come richiede la partitura verbale, sottilmente fenomenologica. Bravissima. E però convincenti anche Giuseppina Turra (la badante), Emanuele Carucci Viterbi, Leonardo De Colle e Paola Di Meglio. *Domenico Rigotti*

LA BADANTE, testo e regia di Cesare Lievi. Scene di Josef Frommwieser. Costumi di Marina Luxardo. Luci di Luigi Saccomandi. Con Ludovica Modugno, Emanuele Carucci Viterbi, Leonardo De Colle, Paola Di Meglio e Giuseppina Turra. Prod. Centro Teatrale Bresciano, BRESCIA.



Nella pag. precedente, i protagonisti di *L'infinito viaggiare*, da Claudio Magris, regia di Mimmo Sorrentino; in questa pag., Ludovica Modugno in *La badante*, testo e regia di Cesare Lievi.





Torino

Stupro, aborto e maternità imposta una tragica storia di donne

KEELY AND DU, di Jane Martin. Traduzione di Filippo Taricco. Regia di Beppe Rosso. Scene di Paolo Baroni. Costumi di Marzia Papparini. Luci di Cristian Zuccaro. Con Barbara Valmorin, Beppe Rosso, Aram Kian, Federica Bern. Prod. Teatro Stabile di Torino - ACTI Teatri Indipendenti, TORINO.

Un testo del 1994, opera della oscura drammaturga americana Jane Martin, tradotto e rappresentato per la prima volta in Italia, affronta un argomento che certi recenti e inquietanti dibattiti politici hanno riportato di stringente attualità. Keely, una giovane donna costretta a dividersi tra due lavori e un padre invalido, è rapita mentre sta recando in ospedale per abortire il frutto di uno stupro subito dall'ex-marito, alcolista e violento. Mandante del rapimento è un'organizzazione clandestina che opera per la difesa della vita impedendo con la violenza aborti consapevolmente decisi e cercando di ricostruire famiglie oramai disgregate. Keely, dunque, viene incatenata a un letto e costantemente sorvegliata da Du, un'anziana infermiera incaricata di occuparsi della donna fino al termine della gravidanza. Su entrambe veglia - amabilmente minaccioso - un prete, ugualmente preoccupato di salvare vite non ancora sbocciate quanto di salvaguardare la purezza della propria fedina penale. Ma il testo, giustamente, si concentra sul rapporto fra le due donne che, fatto all'inizio di diffidenza e di distacco, si ammorbidisce e approfondisce, maturando in un'affettuosa complicità. Non a caso esso sopravviverà anche dopo il tragico epilogo del rapimento, che, ovviamente, non vi sveliamo. E la concentrata e coinvolta interpretazione certo aiuta a sbalzare questo sottile e intenso ritratto di pseudo-amicizia femminile: Barbara Valmorin esprime magistralmente dolcezza e infantile entusiasmo, desolazione e tristezza, forzata severità e fanatismo che non dimentica il sentimento; mentre Federica Bern sa essere rabbiosa ed esasperata, disillusa e decisa, ma anche tenera e consapevolmente ingenua. Accanto alle due primedonne, un Beppe Rosso adeguatamente mellifluiso e untuoso, e un efficace Aram Kian nella parte dell'ex-marito pentito in cerca di un impossibile perdono. I quattro interpreti si muovono su una scena illuminata da luci livide e occupata soltanto dal letto-prigione di Keely e dalle sedie su cui si accomoda Du. Uno spettacolo stringente che, prima di essere un manifesto contro il fanatismo religioso ovvero a favore delle libertà conquistate da tante lotte femministe, è l'analisi della relazione fra due donne, distanti per età ed esperienze, che scoprono di avere molte più cose in comune di quanto avrebbero pensato, ritrovandosi complici e alleate nel fronteggiare un universo maschile che vorrebbe ancora dettarne le esistenze. *Laura Bevione*

Un de Musset "da poltrona"

FANTASIO, NON SI SCHERZA CON L'AMORE e I CAPRICCI DI MARIANNA, di Alfred de Musset. Traduzione di Agostino Richelmy. Elaborazione drammaturgica di Mauro Avogadro e Ola Cavagna. Regia di Mauro Avogadro. Scene di Francesco Zito. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Giancarlo Salvatori. Con Mauro Avogadro, Paolo Giangrosso, Fabio Marchisio, Giuliano Scarpinato, Nicola Bortolotti, Marco Imparato, Raffaele Berardi, Giuseppe Nitti, Giovanni Anzaldo, Raffaele Musella, Elisa Galvagno, Valentina Virando, Roberto Laureti, Francesca Bracchino, Erika La Ragione, Gabriella Riva, Martino D'Amico, Olga Rossi, Sax Nicosia, Lorenzo Iacona, Nicola Marchitello, Francesca Turini, Milena Vukotic, Daniela Sala, e gli allievi della Scuola per Attori del Tst. Prod. Teatro Stabile di TORINO.

Conosciuto principalmente per il suo *Lorenzaccio*, il romantico de Musset fu autore anche di alcuni brevi drammi che egli stesso definiva come testi "da poltrona". In realtà, quelle opere trasudano teatralità e colpiscono per la raffinata analisi dei comportamenti umani e per il tono disincantato e malinconico che le pervade. Lodevole, dunque, appare l'operazione compiuta da Mauro Avogadro, che ha scelto di mettere in scena tre di queste pièces, coadiuvato da una composta compagnia formata da attuali ed ex allievi della Scuola per Attori del Tst, affiancati da veterani come Milena Vukotic, Martino D'Amico e lo stesso regista. La scena, unica, è uno spoglio fondale affiancato da finti sipari grigi dipinti sulle quinte. Per segnalare le variazioni di luogo, essa viene arredata ora da panchine in ferro battuto, ora da tavoli da pranzo ovvero da osteria; ora da un finto prato coperto da fiori di plastica, ora da pochi mobili a suggerire una camera da letto. I cambi di arredo scenico, però, risultano un po' troppo numerosi per testi così brevi, che richiederebbero, invece, di essere recitati quasi a perdifiato. Il rallentamento del ritmo dovuto ai continui sipari, infatti, allenta immancabilmente la concentrazione del pubblico, impedendogli di godere appieno dell'acuta prosa di de Musset. Una pecca in una regia che possiamo definire "corretta", senza guizzi né invenzioni ma didascalica e attenta soprattutto a orchestrare la recitazione del folto gruppo di attori coinvolti. Fra questi registriamo prove non uniformi, malgrado alcune interpretazioni assai convincenti, quali la Camilla di Francesca Bracchino in *Non si scherza con l'amore*, l'Elisabetta di Elisa Galvagno e la governante di Valentina Virando in *Fantasio*, le performance di Lorenzo Iacona in *Fantasio* e ne *I Capricci di Marianna*. *Laura Bevione*

Vivere e morire a Beirut

HOW NANCY WISHED THAT EVERYTHING WAS AN APRIL FOOL'S JOKE, di Fadi Toufic e Rabih Mroué. Regia di Rabih Mroué. Scene di Samar Maakaroun. Con Lina Saneh, Hatem El Imam, Ziad Antar, Rabih Mroué. Prod. TOKIO International Arts Festival - Associazione Libanese per le Arti Plastiche Ashkal Alwan, BEIRUT - La Ferme du Buisson-Scène Nationale de Marne La Vallée - Festival d'Automne, PARIGI.

Più di trent'anni di storia libanese condensati in quattro figure affondate in un divano, fantasmi logorroici e convincenti, ingombranti e agguerriti. Rabih Mroué è un quarantenne regista e attore libanese e i suoi lavori teatrali, molto rappresentati all'estero, sembrano non potere prescindere dalla tormentata realtà del suo paese. L'urgenza, tuttavia, non mina l'efficacia dei suoi allestimenti, scritti con un originalissimo linguaggio fatto di video-grafica, precisione documentaristica, recitazione piana, fredda ma non cinica ironia e auto-ironia. In questo spettacolo, ospite al Festival delle Colline Torinesi, che accenna nel lunghissimo titolo a pesci d'aprile drammaticamente reali, Mroué mette in scena la guerra civile che dal 1975 e fino ai giorni nostri affligge il Libano. Lo fa partendo da un'idea che gli consente di ottenere quello straniamento e quel sentore di assurdo che mutano l'urgenza in universalità, la denuncia politica in arte. I quattro attori, fra cui Mroué stesso, incarnano i tanti combattenti - islamici, integralisti e non, cristiani, drusi, comunisti, ecc. - che osservano i libanesi dagli innumerevoli manifesti propagandistici che tappezzano i muri delle città del paese. Assassinati in battaglie o in segretissime missioni di spionaggio, questi uomini e queste donne divengono martiri della causa ed esempi da seguire per i sopravvissuti. Così, mentre alle loro spalle sono proiettate accurate rielaborazioni di quei manifesti - ma alla fine dello spettacolo ci viene offerta un'eloquente carrellata di poster originali - i quattro raccontano con toni piani le loro imprese, punteggiate da tattiche, piani d'attacco, scontri e attentati. Trent'anni di guerra civile durante i quali essi sono morti e rivissuti infinite volte, mescolando i propri destini con quelli dei presidenti Gemayel e Hariri, dei combattenti afgani e dei ceceni. Morti che «si annoiano a morte» in attesa di partecipare a una nuova azione di guerra per morire di nuovo come eroi. L'ironia sottesa a questo

surreale e ingegnoso gioco di morti che non riescono a - e non vogliono - morire mai definitivamente, è lampante e devastante, allo stesso tempo lucida e rabbiosa, secca ed esasperata. Uno spettacolo che annichilisce con la forza dell'indignazione tramutata in intelligente e avvincente teatralità. *Laura Bevione*

Generazione X, stranieri sempre

SYNAGOSYTY, di Gabriele Vacis e Aram Kian. Regia di Gabriele Vacis. Scene e costumi di Lucio Diana. Con Aram Kian, Francesca Porrini. Prod. Teatro Regionale Alessandrino - Teatro Stabile di Torino, ALESSANDRIA-TORINO.

Senago - la Sinago-city storpiata del titolo - è uno dei quei paesoni che circondano le grandi città del Nord, in questo caso Milano, prolungandone la teoria di palazzi anonimi e centri commerciali. Un luogo simile, incolore e privo di stimoli, non è certo ambiente ideale per crescere e trascorrere la propria adolescenza, figuriamoci poi se abbiamo la pelle olivastra e di cognome facciamo Kian. Il nuovo spettacolo di Vacis, in cui il regista torinese ritorna, rinnovandone formula e temi, al congeniale "teatro di narrazione", è, appunto, il racconto autobiografico di un'infanzia e di una giovinezza inevitabilmente segnate dal colore della pelle e dall'anagrafe. Aram ha madre romana e padre iraniano, è nato in Italia, non è mai stato in Iran e, probabilmente, non parla il farsi. Eppure gli insegnanti si ostinano a considerarlo uno straniero, incapace di comprendere l'italiano e originario di una zona indefinita che comprende la Libia di Gheddafi (uno dei nomignoli affibbiato ad Aram dalla maestra delle elementari) e arriva fino all'Afghanistan. Un territorio talmente indistinto per cui persino Iran e Iraq risultano assolutamente sovrapponibili. Il giovane diventa, dunque, vittima e testimone dell'ignorante faciloneria con cui ci si avvicina a chi è apparentemente straniero così come ai fatti di politica estera. Ma lo spettacolo non è una performance *agit-prop*, anzi, sceglie la leggerezza e l'auto-ironia per raccontare quella che è, in primo luogo, la storia di un trentenne che ha vissuto nei rampanti anni Ottanta ma anche nei disillusi Novanta. Una sorta di romanzo di formazione che ha come protagonista un esponente non soltanto delle seconde generazioni - cioè dei figli, nati in

Italia, degli immigrati - ma della generazione di quelli nati agli inizi degli anni Settanta. Ragazzi che giocavano con le cerbottane e sperimentavano le prime canne, cercavano la propria strada fra informatica e asili nido, agenzie immobiliari e facoltà di filosofia. Aram Kian racconta tutto questo con spiritoso coinvolgimento, sfruttando appieno il suo fisico asciutto e il suo volto mobilissimo: un vero Charlie Chaplin medio-orientale. Accanto a lui, impegnata nei vari ruoli femminili - la mamma e la prof. leghista, la maestra e le amiche - una Francesca Porrini versatile e bravissima nei ruoli più chiaramente comici. *Laura Bevione*

Nella città del dio denaro

AND NOW: APOCALYPSE IN MAHAGONNY. Drammaturgia di Emanuele Policante. Regia di Alessandro Curti. Scene e costumi di Isadora Pei. Luci di Michele Di Rocco. Con Annachiara Sarteur, Mauro Carretta, Gianfilippo Caligaris, Michele Liuzzi, Sonia Piccirillo, Alessandro Curti, Isadora Pei. Prod. Associazione Sinergie e Futurfestival, MONCALIERI.

Mahagonny, la città-rete, è un luogo che si sottrae alle leggi del tempo e alla durezza della vita, esiliando l'uomo in una terra promessa in cui essere perennemente attore e spettatore della propria felicità. Solo in quella città dell'utopia è possibile rovesciare l'irreversibilità degli eventi e auto-celebrarsi come eterni vincitori. Tuttavia l'agognato culto di se stessi, la pace ritrovata con la propria esistenza, è resa possibile soltanto dal superiore dominio del denaro. I tre fondatori di Mahagonny pretendono somme sempre più ingenti dai loro cittadini per poter provvedere al sostentamento dell'intera città, che da dolcissima culla d'illusioni si trasforma in una ragnatela dorata. La realtà del consumismo erode le felicità artificiali cui i protagonisti hanno abbandonato se stessi; cadendo nel vortice sempre più rovinoso dell'idolatria del denaro. La regia di Alessandro Curti - proveniente, con Isadora Pei, da una pluriennale esperienza all'interno della compagnia

Nella pag. precedente, Federica Bem e Barbara Valmorin in *Keely and Du*, di Jean Martin, regia di Beppe Rosso; in questa pag. Aram Kian, autore e interprete di *Synagosyti*, regia di Gabriele Vacis.



Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa e da una breve, ma senz'altro fruttuosa, collaborazione con l'Odin Teatret - pone l'accento sulla metateatralità del testo, sottolineando, con la presenza in scena di quattro pedane mobili, la distanza fra il piano della vita reale e quello dell'illusione di felicità "comprata" a Mahagonny. Gli attori possono salire su queste pedane come su di un palco nel palco, per replicare fino alla morte il loro sogno di trionfo. Lo spettacolo, nell'insieme, ha un afflato postmoderno affascinante e graffiante, con un sapiente bilanciamento di umori espressionistici. Le scenografie, nella loro essenzialità, danno rilievo agli accenti fortemente ironici e spesso grotteschi della drammaturgia di Policante, con chiari rimandi alla pittura futurista e ai simboli della società di massa. Il messaggio fortemente politico di questo testo, scritto da Brecht prima dell'avvento del nazismo e intriso dei timori riguardanti un ceto piccolo-borghese disposto ad abbracciare la nascente ideologia totalitaria con la sola preoccupazione dell'arricchimento, diviene oggi ancora più attuale, in un mondo governato dall'aspirazione al puro benessere materiale e per questo condannato all'infelicità. *Giuliana Altamura*

Nella palude delle illusioni

SINIGO. L'ACQUA CI CORREVA DIETRO, di Andrea Rossi. Regia di Antonio Caldonazzi. Scene e costumi di Roberto Banci. Luci di Lorenzo Carlucci. Con Andrea Castelli. Prod. Teatro Stabile di BOLZANO.

Trasferire sulla scena frammenti di memoria storica locale, relativamente vicini al nostro tempo ma quasi sepolti dai macigni della storia successiva: è questo, in sostanza, l'obiettivo di *Sinigo. L'acqua*

ci correva dietro, testo di Andrea Rossi che ha come protagonisti lavoratori emigrati dalle regioni padane durante il fascismo per costruire Borgo Vittoria, oggi Sinigo, centro ubicato alle porte di Merano. Se la propaganda di regime alimenta il miraggio del benessere, è invece la cruda realtà quotidiana di dannati sfruttati ad avere ben presto il sopravvento. È l'acqua della palude di Sinigo, anche del vicino fiume Adige, che affoga le illusioni e rende il progetto di bonifica simile a un beffardo mito di Sisifo. E poi c'è la fabbrica della Montecatini, con le sue morti sul lavoro e per effetto dei bombardamenti bellici. La sostanza narrativa di tante tormentate vicende umane, anima un monologo intenso e coinvolgente affidato all'abilità di Andrea Castelli che interpreta il maestro di scuola Aristide, giunto dalla Lombardia e sospinto da belle speranze, con uno stile pacato e riflessivo, a tratti con rabbia, per poi sdoppiarsi nel colono Vittorio, sorta di archivio della memoria storica, con una mimica più rude e istintiva e una parlata segnata da marcate inflessioni dialettali di area veneta. La parola da evocativa diventa via via riflessiva e trasforma le pieghe del testo in una metafora storica degli effetti provocati dalla politica fascista, quanto meno in Alto Adige. Alla bravura dell'attore corrisponde la regia di Antonio Caldonazzi che muove l'attore in uno spazio scenico essenziale, dotato di un parallelepipedo, per simulare il corpo della fabbrica e il segno dell'urbanizzazione, di oggetti di lavoro industriale e agricolo, di una pila di libri e carte varie. Sul pavimento della scena ideata da Roberto Banci si notano due pozzanghere, perché «l'acqua ci correva dietro». *Massimo Bertoldi*

L'amore dopo l'apartheid

L'AGGANCIO, dall'omonimo romanzo di Nadine Gordimer. Riduzione teatrale e regia di Serena Sinigaglia. Con Fausto Russo Alesi e Mariangela Granelli. Prod. Atir, MILANO - Thesis/Dedicafestival, PORDENONE.

AGGRAPPATI A UN'ALBA, dalle opere di Nadine Gordimer. Regia di Daniele Salvo. Con Annamaria Guarnieri, Melania Giglio, Daniele Salvo. Prod. Thesis/Dedicafestival, PORDENONE.

Leggendo le opere di Nadine Gordimer, Premio Nobel per la Letteratura e protagonista di "Dedicafestival 2008" (preziosa proposta culturale che ogni anno si

svolge a Pordenone per iniziativa dell'associazione Thesis), la prima cosa che salta all'occhio è l'antiteatralità della sua scrittura. Tuttavia la proposta di due riduzioni teatrali (una terza, *Safari estremo*, era indirizzata ai più piccoli) ha messo in evidenza due cose: la ricchezza dei temi trattati dalla scrittrice sudafricana e la possibilità di giungere a un dimensione teatrale se alla base vi è una drammaturgia di livello. Ci riferiamo in particolare a *L'aggancio*: il lavoro di Serena Sinigaglia - che ha trovato in Fausto Russo Alesi e Mariangela Granelli ottimi interpreti - è andato al cuore del romanzo e la *mise en espace* appare già matura per una sua ripresa sulle scene (e sembra che ciò potrà avvenire in un prossimo futuro). La vicenda racconta di due giovani che si incontrano e innamorano a Johannesburg: lei, Julie, proviene da una ricca e influente famiglia bianca; lui Abdu (ma il suo vero nome è Ibrahim) è un immigrato irregolare costretto poi a uscire dal Sudafrica dove cercava il riscatto sociale e il benessere negatogli nel proprio Paese. Julie lo seguirà accettando usanze tanto diverse dalle proprie, ma lasciandolo quando Abdu/Ibrahim otterrà i visti per gli Stati Uniti, avendo lei trovato la propria dimensione nel deserto. La Gordimer ha rappresentato la società post-apartheid del Sudafrica e il fenomeno dell'immigrazione, ovvero una società nuova, dove i giovani sembrano affascinati più dal facile benessere che non dai valori e dalle battaglie vissuti dalla generazione precedente. Diverso il discorso per *Aggrappati a un'alba*: qui siamo alla semplice lettura, ma con felice intuizione il curatore Daniele Salvo ha affidato ad Annamaria Guarnieri il compito di impersonare la Gordimer, riservando a Melania Giglio e a se stesso ruoli complementari. Ne è uscito un ritratto, un itinerario ideale attraverso gli anni del colonialismo e dell'apartheid per passare al Sudafrica di oggi con i suoi problemi fatti di paura dell'altro, della ricerca esasperata di sicurezza, di immigrazione, di guerra tra poveri, di Aids, di malnutrizione, del rapporto dell'Occidente con i Paesi poveri. Qui l'ironia che serpeggia nella pagine di Nadine Gordimer si fa indignazione, anche se c'è sempre la speranza di «essere aggrappati a un'alba». *Nico Nanni*



Titino, comico errante

STRADA CARRARA (*Tavole di un teatro viaggiante*), di Laura Curino, Titino Carrara, Federico Berfozzi. Regia di Laura Curino. Con Titino Carrara. Prod. La Piccionciaia/I Carrara, VICENZA.

Rimpianto e affettuosa nostalgia, tempi lontani e ricordo vivo e presente, infanzia e maturità, pragmatismo e senso della famiglia: c'è tutto questo e molto di più nell'emozionante e accorato spettacolo nel quale Titino Carrara racconta la sua inedita vita di bambino/attore girovago. Un racconto autobiografico imbastito con il filo leggero dell'ironia. Debutta con la nascita e prosegue con innumerevoli aneddoti, accomunati dall'evocazione di un'esistenza decisamente non ordinaria. Titino - nome inedito e facile oggetto di scherno, come ben presto il nostro avrà modo di verificare - vive fra palcoscenico e camerini, in una casa senza fondamenta bensì dotata di ruote che la trasportano su e giù per l'Italia e perfino in Svizzera. L'attore rievoca i tanti inconvenienti che la sua famiglia dovette affrontare, fra scenografie pericolanti e comparse troppo procaci, amnesie improvvise e rapporti con le autorità locali. L'attività teatrale si fonde irrimediabilmente con la vita familiare: gravidanze e malattie sono vissute senza finzioni sul palcoscenico e l'istruzione dell'alunno Titino non può che essere errante come la sua stessa esistenza, fatta di soggiorni più o meno prolungati nella scuola delle città toccate dai giri della compagnia Carrara. Non a caso, la permanenza in collegio si concluderà con un'inevitabile fuga notturna. Titino Carrara, solo in scena, narra la propria infanzia con ammirabili infaticabilità e partecipazione, inframezzando la recitazione con qualche accordo di chitarra. Ma il suo monologo risulta avvincente non soltanto perché racconta una giovinezza per certi versi invidiabile, ma anche in quanto rievoca un teatro che non esiste più, un microcosmo in cui gli attori erano in grado di «soggettare» in caso di difficoltà o vuoti di memoria e si consideravano niente di più che abili artigiani, senza vezzi né capricci, ma forti unicamente della propria salda e pratica professionalità. *Laura Bevione*

Paternità appese a un filo

PARETE NORD, testo e regia di Edoardo Erba. Scene e costumi di Anusc Castiglioni e Giulia Bonaldi. Musiche di Pivio - De Scalzi. Luci di Luca Bronzo. Con Bruno Armando, Lorenzo Ficini e Piero Maggiò. Prod. Fondazione Teatro Due, PARMA.

Un padre e un figlio, l'uno sbruffone e alcolizzato, l'altro timido e un po' impacciato. Il rapporto fra i due giunge a un cortocircuito in una situazione paradossale. I due sono in arrampicata e capita l'imprevisto. Il padre ha sbagliato forse strada e si ritrovano sospesi in aria, il figlio terrorizzato dalla paura, immobilizzato. Edoardo Erba s'inventa questa situazione per raccontare il rapporto fra padre e figlio, per mettere in scena la sfida del limite, o meglio nel limite incontrato per cecità e sbruffoneria, evidenziandolo in due esistenze sospese, lontane, quella del padre fatta di piccole meschinità, quella del figlio destinata a scoprire che papà è solo un bambino mai cresciuto. Bella l'idea di utilizzare per la scalata una serie di scale a cui Bruno Armando e il piccolo Lorenzo Ficini si arrampicano con vero sudore. La metafora del giungere alla meta o del tendere a una cima che è poi il senso dell'esistere e del convivere si fa largo pian piano in un ritmo serrato di battute che divertono e sanno spiazzare lo spettatore. In quella situazione al limite c'è bisogno di un super eroe ed ecco - fra l'ilarità del pubblico - arrivare nientemeno che Batman che si prenderà cura del ragazzino, lasciando al suo destino il padre. Lo spettacolo, prodotto dal Teatro Due, è un piccolo cameo, regala agli spettatori una serata più che piacevole e questo grazie all'abilità di Bruno Armando, al suo ironico porsi nei panni di quel padre che vorrebbe essere un eroe e invece finisce con l'essere un piccolo uomo meschino. *Parete Nord* di Edoardo Erba sa divertire, ma con quel sottotono di amarezza che interroga sul senso di paternità e sulle attese che i figli nutrono nei confronti dei padri. Su quelle scale di metallo si gioca la relazione fra padre e figlio, e in quello scendere per raggiungere la cima c'è tutta la fatica del rapporto genitoriale. *Nicola Arrighi*

Beckett tra musica e teatro

PAROLE E MUSICA. *Beckett Suite: Radiodramma Musicale*, da Samuel Beckett. Drammaturgia, regia e luci di Massimo Sceusa. Scene di Michele Evangelisti. Musiche di Giambattista Giocoli. Con Francesca Mazza, Mirko Rizzotto, Giambattista Giocoli. Prod. Associazione Culturale Persèphone - Festival Atti Sonori, BOLOGNA.

Non sono affatto scontate le scelte artistiche dell'Associazione Culturale Persèphone che, dopo una versione musicata di *Délire à deux* di Ionesco, presentato al bolognese Festival Atti sonori lo scorso anno, propone per questa nuova edizione *Parole e musica*, dall'omonimo radiodramma di Samuel Beckett, uno spettacolo altrettanto interessante per esplorare fino in fondo gli intrecci tra musica e teatro. Questa volta il legame non avviene solo a livello drammaturgico, come già in *Delirio*, ma a uno ancora più profondo che riguarda la notazione fonetica della parola scenica che, svuotata quasi o del tutto del suo contenuto semantico, diventa pura emissione vocale, segno sonoro modulabile alla stessa maniera della musica. Beckett scrisse il testo nel 1962 nel pieno di una produzione drammatica che dopo aver azzerato il senso logico del linguaggio, si avviava verso l'eliminazione di qualsiasi corporeità del personaggio. Ma Sceusa recupera questa fisicità traducendola sulla scena in una sorta di *clownerie* stanca e logora, affidata ai divertenti deliqui di Francesca Mazza, che ricordano le caricature linguistiche della Marchesini, e ai tentativi di Giambattista Giocoli (al clarinetto basso) di suggerirle invano, con le sue musiche, gli accordi giusti per dar vita alla creazione di un poema musicale, secondo i dettami dell'artista-padrone, il vecchio milord Croak di Mirko Rizzotto. Il dramma dell'inconciliabilità

Nella pag. precedente
Andrea Castelli in *Sinigo*.
L'acqua ci correva dietro, di
Andrea Rossi, regia di
Antonio Caldonazzi; in
questa pag., una scena di
Parole e musica, da
Samuel Beckett, regia di
Massimo Sceusa.



tra parole (Joe) e musica (Bob) si consuma sulle note dissonanti di uno spettacolo estremamente formalizzato e godibile, che sembra superare le tematiche beckettiane per dar vita a un teatro da camera, in cui tutto appare giustificato in funzione della musica. Un'operazione molto apprezzata dal pubblico, grazie anche alla bravura degli attori, e che parrebbe aprire a un nuovo modo di ripensare oggi, al di fuori di pedanti visioni accademiche, la messa in scena di certa drammaturgia beckettiana. *Francesco Trapanese.*

Favole al telefono

NO DICE, ideazione e regia Pavol Liska e Kelly Copper. Musiche di Kristin Worrall e Lumberob. Con Anne Gridley, Robert M. Johanson, Thomas Hummel, Zachary Oberzan, Kristin Worrall. Prod. Nature Theatre of Oklahoma, NEW YORK - Festival F.I.S.Co., BOLOGNA.



C'era una volta, molto tempo fa, il teatro, tempo festivo e magico sottratto all'ordinarietà del giorno. Nature Theatre of Oklahoma, invece, si confonde con il giorno per restituirci una visione arsa e grottesca, critica e prosaica, straniata e realistica. Nello spettacolo *No dice*, fluviale maratona di parole, ridotta per gestibilità a sole quattro ore di spettacolo, non una riga di quanto viene pronunciato in scena è scritta con intento drammaturgico. Sono piuttosto intercettazioni della realtà che l'*ensemble* newyorkese ruba a conversazioni telefoniche avvenute tra il regista e sua madre o tra i membri della compagnia. Come un'enorme struttura fonoassorbente, il Nature Theatre of Oklahoma accumula per poi rilasciare nella carnevalesca prosaicità della scena questi coriandoli di chiacchiere, brandelli di parole e pensieri, banalità, drammi. Tra cowboy e uomini pipistrelli, digrignare di denti e improbabili parrucche imperiali, *No dice* instilla una veridicità caustica fondata proprio sulla insistita trivialità della scena, interlocutrice paradossale e grottesca dell'*universal cosmic life*. Il senso di accumulo e saturazione delle parole, l'inutilità, il girare a vuoto, il niente indaffaratissimo con cui si riempie il tempo di questo spettacolo ricalca perfettamente lo stato attuale delle cose, e non può che avverarsi sulla lunga distanza. Ma a poche miglia dal traguardo, la compagnia sceglie di svelare un gioco

già evidente fin dalle premesse, sospinto proprio dalla sua natura grottesca sulla soglia della verosimiglianza. In un atto di ecumenica *pietas* spiega al pubblico il senso e la radice dell'operazione, il suo bersaglio critico, svilendo così quanto costruito con quattro ore di ilare, estenuante e intelligente lavoro. Purtroppo sfugge la necessità ma non il crollo che causa questo atto conclusivo di pedante chiarificazione. Solo le favole finiscono con una morale. E il Nature Theatre of Oklahoma, sicuramente, non vuole raccontare favole. *Lucia Oliva*

Il gioco della corsa

LA COSA 1, di Teatro Sotterraneo. Costumi di Lydia Sonderegger. Luci di Roberto Carfaggini. Con Iacopo Braca, Sara Bonaventura, Matteo Ceccarelli, Claudio Cirri. Prod. Teatro Sotterraneo, FIRENZE - Fies Factory One, FIRENZE.

Nel tentativo di non considerare lo spettatore un occhio passivo da persuadere a tutti i costi, abbandonando le logiche didascaliche di una comunicazione immediata, Teatro Sotterraneo si sporca le mani con immagini e riferimenti rubati ai mass media. *La cosa 1*, il cui titolo si presenta già come un indovinello, è l'esplosione di questi materiali, l'accumulo ostinato di slogan e scene di possibili telefilm e telenovela. Dichiarazioni d'amore sulla panchina, un party privato in un campeggio sulle note di *Cacao Meraviglioso*, una partita a nascondino e le apparizioni di un enorme tricheco di peluche. Il discorso che lo spettacolo sottende è un percorso di crescita, la maturazione che porta alla consapevolezza del terreno nel quale si cammina, e si corre. La corsa è infatti la cornice dello spettacolo, o piuttosto la vera performance. In divise da corridori firmate Nike, scarpe comprese, gli attori inaugurano lo

spettacolo cantando a cappella un brano dei Carmina Burana, e poi cominciano a correre. Si lanciano in tutti i punti dello spazio calpestabile della Stazione Leopolda di Firenze, dove *La cosa 1* ha debuttato, per raggiungere un traguardo invisibile e mai definitivo. La corsa non si interrompe, e le scene sono sempre disturbate da uno o più attori che si lanciano a gran velocità accanto agli altri. Nei pochi momenti in cui gli atleti sostano ai lati della scena asciugandosi il sudore, si avverte lo scarto, forse ancora da precisare, quello di una realtà esterna che emerge in tutta la sua forza e pesantezza. Quegli attori faticano davvero. Teatro Sotterraneo ci indica con astuta leggerezza la regola del gioco alla quale sottostiamo, l'urgenza di fare e strafare, arrivare per poi scappare via e non potersi godere che una breve sosta. Lo spettacolo si conclude con un coro da stadio posticcio, che alle grida di «Sotterraneo! Sotterraneo!» ci chiama direttamente in causa, ribaltando il senso dei nostri applausi. *Serena Terranova*

Via dall'Eden con Lucia Poli

IL DIARIO DI EVA, o come *Darwin ci cacciò dall'Eden*, di Angelo Savelli, liberamente ispirato ai testi di Mark Twain e Charles Darwin. Regia di Angelo Savelli. Scene e costumi di Mirco Rocchi. Luci di Alfredo Piras. Musiche di Jean Pierre Neel. Con Lucia Poli, Stefano Gragnani, Simone Faucci. Prod. Pupi e Fresedde-Teatro di Rifredi, FIRENZE.

Per una volta un personaggio più dolce, quasi seducente, e deliziosamente femminile per Lucia Poli: ma sempre acuto, pungente come tutti i suoi, ironicamente corrosivo, anche se meno impietoso e feroce-mente malizioso. È lei la mattatrice di questa versione scenica del *Diario di Eva* di Twain, che Angelo Savelli ha incastonato in un contesto darwiniano, dandogli un carattere di "manifesto" antireligioso, di *pamphlet* teatrale divertente ma fin troppo



serio nelle intenzioni in difesa della libertà di pensiero e del progresso scientifico contro quelli che indica come gli oscurantismi e l'irreparabile, quasi grottesca inattualità del cristianesimo e delle sue credenze. Questa impostazione, questa cornice "ideologica" è l'elemento più debole - perché troppo didascalico - dello spettacolo, che invece prende decisamente quota nella parte centrale, riuscitissima, dedicata appunto a una magistrale traduzione teatrale dello spassoso "diario" di Twain, interpretata da Lucia Poli e - silenziosamente - da Simone Faucci che è Adamo. Una Poli in stato di grazia, e, come s'è detto, alle prese con uno spettacolo dai toni un po' diversi da quelli a lei consueti, che ci restituisce del testo del 1906 di Twain non tanto la carica di disacrazione e di satira quanto la sua natura - reale - di gioco di intelligenza e di paradosso raffinato e gustosissimo, di estrema leggerezza e di accattivante quanto penetrante lucidità. Diventa, questa parte legata strettamente al *Diario* twainiano, un divertimento brioso e simpatico, grazie al *savoir faire* della bravissima Poli e allo *charme* che la mattatrice mette in campo. Stefano Gragnani, coprotagonista dello spettacolo, è convincente nel ruolo "serio" di Darwin (un Darwin a tratti scuro e esacerbato dalle persecuzioni e dagli ostracismi che subisce), ma sembra meno a suo agio nel pur geniale siparietto da varietà in cui diventa il serpente-diavolo dell'Eden: un Satana, ovviamente, tutto da ridere. *Francesco Tei*

Ritratto di famiglia criminale

ANIMENERE, da *Di questa vita menzognera* di Giuseppe Montesano. Regia di Alfonso Santagata. Con Antonio Alveario, Donatella Furino, Rossana Gay, Johnny Lodi, Daria Panettieri, Massimiliano Poli, Alfonso Santagata. Prod. Compagnia Katzenmacher, SAN CASCIANO VAL DI PESA (FI).

Dopo le incursioni nel repertorio classico, Alfonso Santagata torna ad atmosfere del tutto contemporanee, vagamente criminali, a uno spettacolo di cui è più compiutamente autore: un montaggio di frammenti di una creazione scenica autonoma nata anche da un lavoro di improvvisazione. Lo spettacolo, realizzato in collaborazione con



Fabbrica Europa

Nella *Prigione* del Living quarant'anni dopo

A dire la verità, la prima cosa che colpisce, nel mitico, riesumato *The Brig*, è la parentela con quanto - a livello di realistici quanto incredibili spaccati del mondo militare Usa, della sua maniacalità e crudeltà - il cinema ci ha fatto scoprire solo qualche decennio più tardi. Per una volta, insomma, il teatro e la sua capacità di denuncia hanno anticipato di gran lunga lo schermo: anche perché Hollywood, certo, era sottoposta a ben maggiori restrizioni politiche "ufficiali". È inevitabile ricollegare il riallestimento dopo 44 anni di *The Brig* - in tour europeo partito da "Fabbrica Europa" a Firenze all'accendersi improvviso in tutto il mondo del dibattito sugli abusi e le violenze delle carceri militari degli Usa dopo le vicende delle prigioni di Abu Ghraib e Guantanamo. Un gruppo ideologicamente *engaged* come il Living Theatre - rimasto da poco orfano anche di Hanon Reznikov - non poteva lasciarsi sfuggire un'occasione come questa. A rivederlo oggi, tuttavia, lo spettacolo nato dalle memorie del veterano dei marines Kenneth Brown, reduce dalla reclusione nel '57 in una prigione militare a Okinawa, presenta come elemento centrale il contrasto tra la violenza estrema di quanto accade di fronte ai nostri occhi e l'oggettività con cui tutto questo è mostrato concretamente in palcoscenico. Il pubblico, in fondo, lontano fisicamente e psicologicamente, contempla e non è coinvolto, e quindi è quasi sottilmente complice di ciò che osserva senza intervenire: brutalità, arbitrio, sopruso e inumanità elette a sistema e personificati in una squadra di soldati-aguzzini equamente divisi in bianchi e neri. Anche nella sua capacità di scioccare in modo atroce lo spettacolo ha un che di composto, di assolutamente oggettivo, di volutamente freddo. Che non è, però, collegato a quello che accade in scena ma a come lo spettatore lo vive e lo percepisce: cosa che per il Living (e non soltanto in questo caso) sembra più importante di quanto fanno gli attori sul palco. Impeccabili, stupefacenti per precisione e controllo fisico ed espressivo gli interpreti, soprattutto i prigionieri che entrano ed escono dalla "gabbia" del titolo, sono forzatamente tutti giovani. Ma certo il meccanismo pure cronometrico, perfetto, segnato appunto da una professionalità attoriale vertiginosa è solo una delle caratteristiche fondanti di questo straordinario spettacolo. *Francesco Tei*

THE BRIG, di Kenneth H. Brown. Regia di Judith Malina. Scene e luci di Gary Brackett. Con Gary Brackett, Gene Ardor, Kesh Baggan, Brad Burgess, Andrew Greer, John Kohan, Tommy McGynn, Jeff Nash, Johanny Paulino, Christopher O'Brien Spicer, Bradford Rosenbloom, Evan True, Antwan Ward, David Copley, David Warkham, Morteza Tavakoli. Prod. The Living Theatre, NEW YORK.

Nella pag. precedente, un'immagine da *La cosa 1*, del Teatro Sotterraneo; in questa pag., una scena da *The Brig*, di Kenneth H. Brown, regia di Judith Malina.

Fondazione Campania dei Festival-Progetto Punta Corsara e Armunia, prende le mosse dal romanzo di Montesano, che si traduce quasi naturalmente in una parabola teatrale livida e allucinata, ritratto impietoso e deformato - eppure crudamente veritiero - di una società di oggi in cui l'impostura, il cinismo, la distruzione ormai abituale e consolidata di ogni valore e di ogni regola sono diventate la norma, quasi la legge; oltre che, il segreto del successo. Vedi il caso delle "animenere" della famiglia Belmondo, protagonista di una criminale, irresistibile ascesa anche politica composta di autentici campioni di inganni, nefandezze e incredibili ipocrisie. E non è detto che, tra tante nefandezze, quelle meno eclatanti e meno delittuose siano le meno gravi... Come l'incapacità rassegnata dell'intellettuale imbecille, imparentatosi per matrimonio con i Belmondo, di reagire o almeno di dissociarsi concretamente. In questa sequenza di scene che navigano in un'atmosfera surreale, visitata da luci colorate e visionarie, domina quello che, in termini calcistici, si direbbe il "collettivo", il gruppo degli attori che affiancano Santagata, tutti efficaci, e multiformi, perché capaci di dare vita ciascuno a personaggi diversissimi, quasi opposti. L'autore-attore-regista sceglie stavolta di restarsene un po' appartato, riservandosi solo il ruolo (secondario) dell'intellettuale vacuo e velleitario: e l'effetto si avverte, di certo, nell'economia dello spettacolo, che perde indubbiamente di forza. Una cosa, infatti, è Santagata, una cosa sono i suoi attori, pure bravi e partecipi, in modo addirittura ammirevole, di un'idea e di un progetto di teatro che hanno saputo diventare ormai maturi, caratteristici. È brutto fare graduatorie, in una compagnia che punta sul lavoro corale come è questa, ma ci pare indispensabile sottolineare l'ottima prova di Rossana Gay. *Francesco Tei*

Malaparte/Baliani

Fantasmagorie barocche nella Napoli in guerra

LA PELLE, di Curzio Malaparte. Adattamento e regia di Marco Baliani. Scene e costumi di Marion D'Amburgo. Luci di Roberto Innocenti. Musiche di Mirto Baliani. Con Marco Baliani, Maria Maglietta, Elisa Cuppini, Marion D'Amburgo, Alessandra Fazzino, Simone Martini, Guido Primicile Carafa, Michele Riondino, Giuseppe Sangiorgi, Caterina Simonelli. Prod. Metastasio Teatro Stabile della Toscana, PRATO - Mercadante Teatro Stabile di NAPOLI.

Prato - patria di Curzio Suckert-Malaparte - e Napoli - la città de *La pelle* e dei suoi provocatori abominevoli e orrori - producono insieme la versione teatrale del romanzo-scandalo di uno scrittore "scomodo". Un libro, *La pelle*, che, dopo sessant'anni, non ha perso quasi niente della sua capacità di sconvolgere e di scioccare il lettore. Baliani ne costruisce una "traduzione" scenica visionaria e barocca, con frequenti citazioni pittoriche, colte - certamente - quanto suggestive (dichiarata è quella del ciclo delle *Sette Opere di Misericordia* del Cavaraggio della Chiesa del Pio Monte della Misericordia a Napoli). Tra *tableaux vivants*, tocchi di luce d'effetto e parossistico ammucchiarsi di corpi, Baliani cerca di rendere - in termini, teatralmente attuali - la «discesa all'inferno» di Malaparte tra atrocità tal-

mente terribili da essere, normalmente, taciute che siamo legate o meno alle devastazioni prodotte da qualunque conflitto. Questa *Pelle* è una fantasmagoria cupa e affascinante, disperata e ossessiva, funebre, con immagini e soluzioni sceniche a volte di grande bellezza, febbrili e convulse anche nel loro mettere in gioco - prima di tutto - i corpi, in un balletto carnale e a momenti frenetico, a momenti disumanizzato, quasi meccanico. Ma tutto questo non arriva a toccare lo spettatore nel profondo, a perturbare in maniera devastante quanto i brani del testo di Malaparte che Baliani stesso recita, anzi, racconta, semplicemente, con il suo stile spoglio, che si fa cronachistico. Il confronto tra quanto si fa sulla scena e l'effetto delle atrocità riferite - con una crudezza forse ineguagliata, senza nessun residuo di autocensura o, per così dire, di umano pudore - dalle pagine del romanzo stesse è sempre perdente per la parte teatrale, pure animata e, a tratti, "vissuta" al meglio, con partecipazione inquieta, perfino violenta dal gruppo di attori: in gran parte giovani, ma utilizzati in modo da far avvertire il meno possibile il sapore di saggio laboratoriale che l'operazione di questo *La pelle* pur sempre ha. Ma certo, viene da chiedersi, come si potrebbe tradurre in teatro con uguale, lancinante, feroce incisività una sequenza di orrori come - ad esempio - la descrizione di un corpo schiacciato e ridotto a pelle «tramata di ossa» da un carrarmato, il racconto dei bambini venduti, da parte degli stessi genitori, ai soldati marocchini, per procurarsi di che vivere, le vergini fatte... toccare con mano

(a pagamento) da gruppi di militari, la bambina cucinata e data da mangiare agli "ospiti" alleati spacciandola per una improbabile sirena?

Francesco Tei



Sandokan, epica da minestrone

SANDOKAN, di Giovanni Guerrieri da *Le Tigri di Mompracem* di Emilio Salgari. Con Gabriele Carii, Giulia Gallo, Giovanni Guerrieri, Enzo Illiano, Giulia Solano. Prod. I Sacchi di Sabbia, PISA - Compagnia Lombardi-Tiezi, FIRENZE.

Ci sono quattro amici attorno a un tavolo, una ragazza e tre uomini, e ci sono tutti gli ingredienti per fare un minestrone in compagnia: patate, zucchine, cipolle, carote, pomodori. Eppure non si dibatte su quante prese di sale gettare, ma dell'isola di Labuan e della bella Marianna, che attende senza saperlo l'arrivo di Sandokan, la Tigre della Malesia. I quattro sono i pisani Sacchi di Sabbia, e *Sandokan* è il nuovo lavoro che ha debuttato al Festival Primavera dei Teatri di Castrovillari. In una scena spoglia, la scommessa si risolve in una domanda, già da se esilarante: può un pomodoro trasformarsi nella donna amata da Sandokan, causa delle sue peripezie? Può, eccome. Eccoci dunque ai preparativi per la battaglia, con i tigrotti fedeli compagni interpretati da patate con gambe di stuzzicadenti, allineate sul tavolo prima dell'assalto; ecco la festa in casa del padre di Marianna, in cui i quattro discutono sgranocchiando sedani, prima di lanciarsi nella nota battuta alla tigre nascondendosi dietro una «fitta vegetazione» (una foglia di cavolo per ciascuno); arriviamo infine, dopo il matrimonio fra la bella e Sandokan, allo scioglimento tragico di un'epica da minestrone: Marianna è colpita, e il pomodoro rimane schiacciato in una mano. I Sacchi di Sabbia utilizzano parole come «quotidiano» ed «evasione» con disinvoltura apparente, portandoci in realtà a sostare sempre nel raffinatissimo limite di un doppio racconto: da un lato la saga salgariana, che ripercorre il romanzo e lo sceneggiato per la tv diretto da Sergio Sollima nel 1976, dall'altro l'irresistibile e continua invenzione comica, una sorta di iperbole della sottrazione in cui uno spicchio d'aglio è un soldato inglese catturato e le torture arrivano con lo spremiaglio alzato al cielo. Una furiosa battaglia navale sta tutta dentro una ciotola per insalata colma d'acqua, con residui vegetali galleggianti e pezzi di carote sputati come dardi. Cento e oltre anni dopo Salgari, *Sandokan* dei Sacchi di Sabbia ci ricorda che evadere significa credere nell'immaginazione per restituire un valore, attraverso nuove e impensate immagini in fuga dal consumo dei nostri anni. *Lorenzo Donati*



Le Belle Bandiere

Nella nudità della scena una *Santa Giovanna* senza tempo

Brecht drasticamente spogliato di tutto il suo apparato formale e scenico-didascalico: una *Santa Giovanna dei Macelli* nuda, senza scene, condotta a un'astrazione che è anche un modo - forse - per sottrarre il "teatro epico" brechtiano alla sua cornice che sembrerebbe irrinunciabile, rendendolo senza tempo, sottratto alla sua epoca (sia storica che teatrale). A questo prezzo la Bucci e Sgrosso ritengono di potersi misurare oggi in modo plausibile con la *Santa Giovanna*, superando il problema della vera o presunta inattualità brechtiana, sia dal punto di vista storico che da quello linguaggio teatrale. Il lavoro di denudamento del ponderoso dramma ambientato nei macelli di Chicago arriva al punto di lasciare che solo i ruoli dei protagonisti Giovanna e Pierpont Mauler siano interpretati da un'unica attrice e da un unico attore, facendo recitare invece ad altri sei attori tutti i ruoli rimanenti, passando fulmineamente da una parte all'altra con qualche problema di comprensione per lo spettatore. Ma che resta, alla fine, in questo Brecht modernizzato nelle atmosfere e nel linguaggio ma rigorosamente rispettato nello spirito e nel testo? Resta il dramma doloroso, appassionato, alla fine divorante di una creatura - la Giovanna di una tragica, a tratti esasperata, perfino delirante Elena Bucci (bravissima) - che tenta ostinatamente, percorrendo strade diverse (tutte sbagliate), di essere buona e di aiutare concretamente gli altri, facendo invece il gioco dei malvagi capitanati da Mauler. Il «re della carne in scatola», maestro dei più spregiudicati giochi d'azzardo consentiti dai meccanismi del capitalismo (meccanismi mostrati con occhio analitico e quasi scientifico da Brecht) è interpretato da un Marco Sgrosso ambiguo e sfuggente, a tratti sinistro, che però mette da parte, del personaggio, un aspetto importante: la sua dichiarata «sensibilità», i suoi rimorsi e la sua improbabile filantropia, che non dovrebbero essere solo bugia e finzione, ma un lato effettivamente presente. Notevole la prova di tutti gli altri attori del gruppo, al di là del *tour de force* dei continui cambi di personaggio. Vedendo *Santa Giovanna* oggi ci si trova davanti a una parabola e a un orizzonte di ingiustizia e di oppressione che sono riferibili a ogni epoca, e quindi anche al presente: ma questa sensazione non basta a sostenere lo spettacolo - pure nitido e pregevole - de Le Belle Bandiere, e a permettergli di non lasciare una impressione di efficacia via via calante con il passare delle scene. Un lavoro che manca, soprattutto nella seconda parte, della forza e dell'incisività con cui Brecht sarebbe stato capace di interrogare l'intelligenza e la coscienza - politica e morale - di chi guarda e ascolta. E quindi la presa sullo spettatore va, fatalmente, ad affievolirsi. *Francesco Tei*

SANTA GIOVANNA DEI MACELLI, di Bertolt Brecht. Traduzione di Franco Fortini. Regia di Elena Bucci. Costumi di Ursula Patzak. Luci di Maurizio Viani. Musiche dal vivo di Andrea Agostini. Con Elena Bucci, Marco Sgrosso, Maurizio Cardillo, Gaetano Colella, Marco D'Amore, Andrea De Luca, Nicoletta Fabbri, Roberto Marinelli. Prod. Metastasio Teatro Stabile della Toscana, PRATO - Le Belle Bandiere, ROSSI (Ra).

Nella pag. precedente, Elisa Cuppini e Guido Primicile Carafa in *La pelle*, di Curzio Malaparte, regia di Marco Balliani; in questa pag., una scena di *Santa Giovanna dei Macelli*, di Bertolt Brecht, regia di Elena Bucci.

Cechov/Muscato

Un *Gabbiano* di oggi in volo sulle emozioni di ieri

Classico, nostro contemporaneo. È la filosofia del teatro di Leo Muscato che, dopo essersi confrontato con Shakespeare e Ibsen, ora completa la trilogia con Cechov. L'ultima fatica si intitola *Gabbiano. Il volo* e si inserisce nel solco tracciato dalle fortunate esperienze di *Romeo & Giulietta*, *Nati sotto contraria stella* e *Casa di bambola*. *L'altra Nora*, spettacoli che sono valse a Muscato il Premio della Critica 2007. Lavori diversi, ma accomunati da un identico approccio: quello di leggere i fatti con una lente contemporanea. Espressione che non va interpretata come semplice attualizzazione, ma che in Muscato acquista una luce diversa. Per lui, infatti, rendere contemporaneo un classico significa far vivere agli spettatori le stesse esperienze, in termini di emozioni, che quegli spettacoli provocarono in chi li vide quando furono rappresentati per la prima volta. Non di riscrittura, dunque, si tratta, ma di sottolineatura di emozioni, sentimenti, personaggi. L'anima del testo, dunque, è quella che Muscato intende far emergere con un lavoro affidato a undici giovani interpreti - scelti dopo un laboratorio itinerante nelle Marche - che si dimostrano totalmente coinvolti nel progetto. Il risultato del trasferimento nel contemporaneo dell'idea originaria di Cechov è complessivamente buono. È una storia intima, di anime che hanno trovato un autore capace di farle dialogare tra loro. Però, in fondo, si tratta di individualità che non riescono a fare altro che parlare con se stesse: un monologo risponde a un altro monologo e la somma fa un finto dialogo. Uno sguardo acuto quello di Muscato, rappresentato come un viaggio verso un luogo astratto, sospeso tra cielo e mare, e visivamente spiegato con una piattaforma da cui i personaggi non riescono a staccarsi. Monologhi interiori, insomma, e se si tolgono i riferimenti spaziotemporali ciò che resta sono le relazioni: non la storia, non la trama, ma la vita degli undici protagonisti. Che, in due ore e quarantacinque minuti, lo spettatore quasi spia dal buco della serratura, spesso immedesimandosi e identificandosi con le loro pene. Un *Volo* che, asciugato da qualche insistenza, decollerà con le repliche verso un soleggiato orizzonte. *Pierfrancesco Giannangeli*

GABBIANO. IL VOLO, da *Il gabbiano* di Anton Cechov. Drammaturgia e regia di Leo Muscato. Scene e costumi di Carla Ricotti. Luci di Alessandro Verazzi. Con Elena Arcuri, Giulio Baraldi, Barbara Bedrina, Alex Cendron, Andrea Collavino, Francesca Cutolo, Ruffin Doh, Simone Luglio, Deniz Ozdogan, Vincenza Pastore, Andrea Pinna. Prod. LeArt', GROTAMMARE (Ap) - Teatro Stabile delle Marche, ANCONA.

La colpa di essere comunisti

COMUNISTA!, di Angelo Ferracuti. Regia di Alessandro Perfetti. Con Piergiorgio Cini, Pierluigi Tortora. Prod. Provincia di ASCOLI PICENO - Laboratorio Teatrale "Re Nudo", SAN BENEDETTO DEL TRONTO, - La Bottega del Teatro, CASERTA.

L'Indagatore ha quarantacinque anni, è consapevole del suo ruolo, dunque aggressivo dentro quel rassicurante abito di ottima fattura. L'Aspirante Dipendente ha una decina d'anni meno di lui ed è timido fino a essere impacciato e quel completo da grande magazzino che indossa, più grande della sua taglia, è la prova di quanto sia incapace di dimostrare il suo valore. Ammesso che avere una solida cultura serva a qualcosa, oggi, quando si va a sostenere un colloquio di lavoro. In questo caso sicuramente no, perché tutto si gioca sull'accusa, avanzata e reiterata dall'Indagatore all'antropologo culturale in cerca di lavoro di essere stato, in gioventù, un comunista. Un rosso, stinto per la verità, se si va a guardare bene. Il colloquio - che serve per essere assunti alla Vulcanica, azienda di cui vengono magnificate le sorti in un video di comicità assoluta (se poi si pensa che ricalca nello stile quelle pubblicità vere, che vediamo ogni giorno, viene da pensare) - diventa a poco a poco un vero e proprio interrogatorio, prima del finale aperto, in cui sono coinvolti una misteriosa lettera in busta chiusa e un colpo di pistola tirato nel buio. *Comunista!* è un testo di Angelo Ferracuti. Ex postino a Fermo - la cittadina marchigiana dove è nato nel '60 - è autore di racconti, romanzi, e del libro-reportage *Le risorse umane* pubblicato da Feltrinelli e vincitore del Premio Onofri, ma ha scritto anche una serie di testi teatrali che, con uno stile graffiante e ironico dipingono le contraddizioni della società contemporanea. In questo senso *Comunista!* è una riflessione amara sul potere esercitato dall'uomo sull'uomo. Un testo di *humor nero* - come può essere altrimenti quando si parla dei meccanismi economici che regolano la nostra società? - che diventa spettacolo dalle tinte forti grazie alle notevoli interpretazioni di Piergiorgio Cini (l'Indagatore) e Pierluigi Tortora (l'Aspirante Dipendente), perfetti grotteschi, con un pizzico di stralunato assurdo, capaci di rendere ancora più realistica la situazione. *Pierfrancesco Giannangeli*



A scuola di musical

HIGH SCHOOL MUSICAL, di David Simpatico. Adattamento e regia di Saverio Marconi. Regia associata di Federico Bellone. Liriche italiane di Franco Travaglio. Musiche di Bryan Louiselle. Scene di Gabriele Moreschi. Costumi di Chiara Donato. Coreografie di Gillian Bruce. Luci di Valerio Tiberi. Con Jacopo Sarno, Denise Faro, Raffaele Cutolo, Valentina Gullace, Maria Dolores Diaz, Cesar José Piombo, Eleonora Lana, Giulia Marangoni, Salvo Vinci, Giuseppe Verzocco, Pierluigi Gallo, Clelia Piscitello e con 10 ballerini-cantanti e con l'orchestra diretta da Simone Manfredini. Prod. Compagnia della Rancia, TOLENTINO (Mc).

Dopo il successo dell'omonimo *film cult*, prodotto dalla Disney, amato dai ragazzi di tutto il mondo, che ha sbaragliato tutti i record (dall'esorbitante numero di spettatori, all'immensa quantità di copie di cd e dvd vendute), arriva in Italia la trasposizione teatrale con ventidue giovanissimi interpreti tra i 18 e i 22 anni e musica dal vivo per tutti gli accaniti fan italiani. La trama è l'esile vicenda di un amore adolescenziale, nato d'estate e continuato fra i banchi di scuola, che tanto ricorda *Grease*, qui rappresentato nel legame tra il bulletto Troy, capitano della squadra di basket scolastica e la timida Gabriella, genio della matematica. I due si scopriranno uniti dalla passione per il teatro, a discapito dei loro precedenti interessi, e decideranno di interpretare insieme il musical *Giulietta e Romeo*, che, diretto dall'eccentrica Mrs Darbus (Piscitello) verrà allestito alla fine dell'anno scolastico. Viene così raccontata la vita di questa particolare scuola di musical tra vivaci coreografie e canzoni orecchiabili interpretate con abilità e freschezza dai protagonisti. Le scenografie mobili, di taglio cinematografico, che spaziano dalle aule, alla palestra, agli spogliatoi, al laboratorio di chimica, alle case dei ragazzi, offrono un'efficace caratterizzazione dei luoghi frequentati dai giovani. Gli ambienti sono anche funzionali alle esibizioni dei gruppi in cui a scuola si dividono i ragazzi (i secchioni, gli atleti, gli attori) che, a seconda del loro ruolo, hanno coreografie, mimica e costumi differenti e facilmente riconoscibili dai tanti giovanissimi che affollano lo spettacolo e che riconoscono i loro beniamini: lo sportivo Troy (Jacopo Sarno, volto dell'italiano Disney Channel), la studiosa Gabriella (la dotata cantante Denise Faro), Rayn (il grin-

oso Raffaele Cutolo), la competitiva Sharpay (la vivace Valentina Gullace). Marconi fa centro anche questa volta, realizzando l'ennesimo spettacolo con maestria tecnica e un ritmo spigliato, che appare fresco proprio grazie all'energia e alla preparazione dei giovani attori, tanto da superare le diffidenze dei più scettici e divertire anche il pubblico adulto. *Albarosa Camaldo*

A (S)caccia di risate

IL SIGNORE VA A CACCIA, di Georges Feydeau. Traduzione, adattamento e regia di Mario Scaccia. Scene di Andrea Bianchi-Forlani. Costumi di Antonia Petrocelli. Con Edoardo Sala, Debora Caprioglio, Rosario Coppolino, Consuelo Ferrara, Fabrizio Coniglio, Mario Patanè, Gioietta Gentile, Fabrizio Vona, Serena Marinelli, Francesco Di Trio. Prod. Compagnia Molière, ROMA.

È un testo caro a Mario Scaccia, che, quando lo mise in scena, per la prima volta titolare di una compagnia, nella lontana stagione 1956/57 sotto la guida di Mario Landi, vi interpretava il ruolo del fedifrago Duchotel. Lo stesso che affrontava in una successiva versione meno fortunata e ancora in una ulteriore, fortunatissima edizione del '74. Ora, a distanza di tanti anni, il Maestro di tante imprese teatrali, consapevole di non poter più calarsi in quei panni galanti, si riserva in questo *Il signore va a caccia*, da lui tradotto, adattato e diretto, il ruolo dell'anziana Madame Latour, ex contessa ed ex amante di un domatore, sulla cui bocca risuona ambiguamente grottesca la morale di una società pronta a tollerare un amante ma non lo scandalo. Un ruolo *en travesti* che non avrebbe mancato di contribuire alle sfaccettature assurde ed esilaranti di un testo costruito, come le opere migliori di Feydeau, con precisione ingegneristica di maniacale perfezione. Ma accade che l'attore, ormai più che ottantacinquenne, sia costretto per problemi di salute a rinunciare, augurabilmente soltanto per poco, alla sua presenza in scena e che spetti a Gioietta Gentile il compito di sostituirlo con l'efficacia di un'arte insinuante e matura. Priva tuttavia di quell'impronta stralunata e istriotesca che caratterizza la sapienza interpretativa di Mario Scaccia. E che avrebbe avuto forse la capacità di infondere

maggior forza e vivezza a un allestimento garbatamente corretto, a cui sembra mancare il supporto di ritmi adeguatamente serrati e incalzanti. Dove il sorriso si sostituisce al riso e le battute non di rado si scolorano di ogni potenziale di fulmineità dirompente. Come posandosi a modino in un percorso svigorito di ogni incisività, che lascia spazio, contro ogni aspettativa, a una più seria rappresentazione di apparenti virtù e di radicate ipocrisie. Dove i personaggi tutti, dal Moricet di Rosario Coppolino alla Leontine di Debora Caprioglio al Duchotel di Edoardo Sala si muovono con professionale sicurezza, senza tuttavia riuscire autenticamente a raccordarsi in brillantezza di trascinate vitalità. *Antonella Melilli*

Vite grame da call center

IL MONDO DEVE SAPERE, adattamento teatrale di David Emmer, Gianluca Greco e Teresa Saponangelo dal romanzo di Michela Murgia. Regia di David Emmer. Scene e costumi di Marina Schindler. Luci di Gianni Netti. Con Teresa Saponangelo, Fortunato Cerlino, Carmine Borino. Prod. Toumesol, ROMA.

Una telefonista vende un elettrodomestico che promette miracoli per una multinazionale americana, la Kirby, che si vanta di avere il brevetto della Nasa. In un *call center*, che funziona come una

Nella pag. precedente, un'immagine da *Gabbiano. Il volo*, da Anton Cechov, regia di Leo Muscato; in questa pag., una scena di *Il signore va a caccia*, di Georges Feydeau, regia di Mario Scaccia.



macchina, la protagonista viene risucchiata in un ingranaggio senza scampo. Una storia vera (Kirby compreso!), che Michela Murgia ha raccontato prima in blog, poi in un romanzo, *Il mondo deve sapere*, trasposto al cinema nel bel film di Paolo Virzi *Tutta la vita davanti*. L'adattamento teatrale si trasforma in uno spettacolo vivace e stringato, che conserva la capacità di fare sorridere mentre colpisce allo stomaco. Tra collaudate tecniche di *moral suasion* e mes-

saggi motivazionali mirati a generare competizioni spietate per aggiudicarsi il titolo di miglior telefonista del mese, tra personaggi inquietanti come la capo-telefonista ed espedienti per aggirare malcapitate casalinghe, emerge un ritratto sconcertante del mondo del precariato, fatto di *mobbing* quotidiano e illusorie promesse di guadagni e carriere, ma anche uno spaccato sociale, in cui il microcosmo del *call center* è lo specchio parassitario del mondo di fuori: due uni-

versi che si nutrono l'uno dell'altro a forza di mistificazioni e falsi miti. Ma la manipolazione è anche linguistica: guai a parlare aspirapolvere, il Kirby è un apparecchio multifunzione fa il lavoro di dieci elettrodomestici, compreso il lavaggio del cane; guai a parlare di vendita porta a porta, ma solo di promozione tramite dimostrazioni gratuite. Messa in scena godibilissima e ritmata, forse troppo, visto che l'irruenza andava di tanto in tanto sciolta in momenti più distesi. La sintesi, inevitabile nella trasposizione scenica, pecca talvolta di eccessiva semplificazione. In gran forma la protagonista, Teresa Saponangelo, che si spende con ammirevole facilità espressiva, ma sbaglia a trasferire la velocissima cantilena della telefonista rampante anche nel racconto rivolto al pubblico, rischiando di buttar via alcuni passaggi folgoranti. Bravo Fortunato Cerlino, specialmente nelle sfumature pietose con cui colora il personaggio del rappresentante, da applausi il cameo finale di Carmine Borrino. *Simona Buonomano*

Fosse/Binasco

Lui, lei e l'altro crisi di coppia con neonato

E LA NOTTE CANTA, di Jon Fosse. Traduzione di Graziella Perin. Regia di Valerio Binasco. Scene di Antonio Panzuto. Luci di Pasquale Mari. Con Frédérique Loliée, Valerio Binasco, Fabrizio Conti, Aldo Ottobriano, Milvia Marigliano. Prod. Teatro di ROMA.

Tournée

Il testo di Fosse propone la messa in scena di una crisi di coppia. Niente di più, verrebbe da dire. Anche se questo drammaturgo norvegese, rappresentato ormai poco meno di Ibsen, in pochi anni ci ha abituato a fare i conti con uno spessore invisibile. Spessore che tuttavia, tra ansie soffocate e confusioni emotive, si realizza sul falsopiano di una lingua secca, pallida ma pur sempre dolente, la cui verità può essere occultata solo dalle normalità di facciata. Sarà per questo che le scene di Antonio Panzuto, illuminate da Pasquale Mari, ricordano certi quadri di Edward Hopper, il più grande pittore dell'ordinario non-detto. Binasco sceglie qui la via del testo, dando l'impressione di affidarsi completamente alla parola scritta, forse anche per sottrarsi da ogni più varia tentazione di lettura alternativa. Ed è una scelta, questa, che, una volta tanto, si fa apprezzare per più ordini di motivi: innanzitutto perché Fosse è un grande scrittore di dialoghi e le sue battute minime, in corso d'opera, sono capaci di detonazioni ovattate sorprendentemente incisive; in secondo luogo perché, in uno spicchio d'epoca come quello presente, che fa del personalismo la cifra essenziale del nostro panorama teatrale, un po' di "resistenza testuale" non guasta affatto. In ogni caso lo spettacolo dà la sensazione di poter convincere un po' tutti. L'operazione in sé, oltre a essere seria e raffinata, sa trovare fin da subito il bandolo di una struttura articolata nella quale, senza bisogno di paradossi, il realismo tocca l'astratto e il quotidiano si fa spesso emblematico. Il tempo narrativo, scandito e interrotto dal pianto di un neonato, non va oltre la durata di un pomeriggio e della notte del titolo. In scena, come detto, il più classico dei triangoli amorosi: uno scrittore misantropo in piena crisi, la sua compagna - una Frédérique Loliée vitale, esuberante, splendida - e l'altro uomo, l'amante di lei, Sebastian. Binasco, da regista, prima ancora che da attore, muove il suo protagonista attraverso la luce obliqua delle varie stanze, come fosse un'ombra dimessa, in



perenne, inutile lotta contro un finale annunciato e sempre più imminente. L'arrivo dei genitori di lui non farà che acuire il dolore collettivo, scoprendone le piaghe e rivelando l'assurdità di ogni gesto e di ogni parola. Restano dunque il vuoto, il silenzio; insieme a una bellezza scenica vibrante ma profondamente elementare.

Marco Andreoli

Solenghi, amarcord alla radio

L'ULTIMA RADIO, di Sabrina Negri. Regia e musiche di Marcello Cotugno. Scene di Carmelo Giannello. Con Tullio Solenghi. Prod. Asti Teatro, ASTI - Mariano Anagni - Tullio Solenghi - Marcello Cotugno, ROMA.

in
Tournée

Il telefono ostinatamente tace. E non deve aver squillato molto neppure in passato, se nella memoria è rimasta come una pietra miliare la chiamata di un sedicente drammaturgo, autore di un testo dedicato a Hitler. E ancor più scolpita negli anni quella, assai drammatica in verità, di una ragazza desiderosa di ascoltare, per l'ultima volta prima di suicidarsi, la sua canzone preferita. Una sconosciuta, miracolosamente salvata e mai più sentita dallo sconvolto conduttore che da venticinque anni si muove come una talpa nella semioscurità di una radio privata, offrendo dischi rigorosamente in vinile a un pubblico di volti ignoti. Un pubblico forse del tutto inesistente che, col suo indefettibile silenzio, lo avvolge nella solitudine frustrata di un'esistenza inutilmente spesa, tramata in controluce di immancabili problemi finanziari. Una autentica disfatta di essere deluso che, in

questo *L'ultima radio* scritto da Sabina Negri e diretto da Marcello Cotugno su una rielaborazione da lui stesso firmata insieme a Tullio Solenghi, unico e abilissimo interprete, si abbandona fra una canzone e l'altra a un flusso monologante di sorridenti ricordi e riflessioni disincantate. Tessendo il filo, lieve e solido al tempo stesso, di uno spettacolo calibrato e teso. Dove la scenografia di Carmelo Giammello disegna con elegante essenzialità l'atmosfera soffusa di un percorso a ritroso punteggiato di sogni dirompenti e di mode ingenuamente condivise, di innamoramenti tenaci e abbandoni rovinosi di eroinomani in fuga dalla realtà. Mentre, sul luccichio garbato di un'acattivante ironia, pochi cenni, la morte di Pinelli, l'omicidio di Peppino Impastato, il rapimento di Aldo Moro, bastano a evocare anni esaltati di speranze pronte a mutarsi in snodo luttuoso di terribili eventi. Anni che appartengono alla biografia dello stesso interprete, come del resto quella esperienza radiofonica che lo ha accompagnato da debuttante giovanissimo all'applauditissimo Helzapoppin Radio Due creato insieme al Trio. E che egli va rievocando senza pesantezze dolorose, come filtrati attraverso una malinconia sorridente. Fino ad accompagnare il suo personaggio dalla distruttività della disperazione all'approdo gioioso di una normalità trionfante di orizzonti modesti e di sicuri affetti quotidiani.

Antonella Melilli

Un Amleto senza ossigeno

AMLETO, di William Shakespeare. Traduzione di Cesare Garboli. Regia di Giuseppe Marini. Scene di Alessandro Chiffi. Costumi di Helga H. Williams. Luci di Gigi Ascione. Musiche di Marco Podda. Con Giuseppe Marini, Stefano Quatrosi, Maurizio Palladino, Luca Carboni, Andrea Capaldi, Armando Iovino, Roberto Salemi, Rossana Piano, Gaia Insenga. Prod. Società per Attori, ROMA

Di Giuseppe Marini si è parlato abbastanza in tempi recenti. Merito soprattutto di un *Sogno di una notte di mezza estate* che aveva saputo coniugare inventiva e coerenza toccando decine di teatri nazionali per ben quattro stagioni consecutive. Ma *Amleto* ha un respiro diverso e, si sa, nasconde insidie spesso responsabili di rovinose cadute.

Marini, fin dall'inizio, sceglie la via di un allestimento freddo, asettico, geometrico, tanto nello spazio quanto nella parola. Crea così una scatola scenica delimitata su tre lati da tende di lunghe catene, impone un controllo dei gesti e della voce quasi maniacale, blocca tutte le possibili fuoriuscite emotive, congelando ogni imprevisto nella luce di ghiaccio con cui delimita l'azione. Meglio chiarire: si tratta di un lavoro curatissimo, studiato nei minimi dettagli, addirittura analitico per il rigore profondo che ne caratterizza ogni frangente. E poi Marini ha idee che, volendole isolare dal contesto, apparirebbero senz'altro di buon livello (il duello finale, recitato senza azioni ma con il suono delle spade in sottofondo, è una soluzione notevole). Ma quando poi decide di imitare Petrolini, quando vuole richiamare i tempi e i modi del teatro di figura più classico, quando fa calare il teschio di Yorick giù dalla graticcia, si capisce che qualcosa si inceppa in modo definitivo. Forse perché, a forza di tappare ogni varco e di isolare tutte le fessure, non resta più ossigeno; e l'ironia, anche quella caustica di Amleto, ha pur bisogno di un minimo di ossigeno. Lo spettacolo finisce per annoiare: questo, forse, è il suo difetto maggiore. Peraltro si ha l'impressione che Marini abbia voluto realizzare un *cult*, inciampando non come fa un regista ma come fa un intellettuale. Nota di merito a Gaia Insegna che, nell'asfissia generale, trova il modo di dare un po' di vita alla sua Ofelia. Marco Andreoli

L'uomo che parlava in versi

I SONETTI DI SHAKESPEARE, testo, regia e interpretazione di Duccio Camerini. Traduzione di Giovanni Lombardo Radice. Costumi di Silvia Duranti. Luci di Giuseppe Falcone. Musiche di Germano Mazzocchetti. Prod. Argot Produzioni, ROMA - 58 Festival Shakespeariano di VERONA.

Tutto comincia da un'inserzione per l'acquisto di una moto. E da una voce che scaturisce inattesa da un piccolo registratore col suono di versi mai uditi. Versi stranamente belli, che parlano di passioni del cuore, di tempo fugace e di ombre ingrate di morte, catturando il pubblico fin dal primo momento in un

vortice sospeso di mistero, che sembra farsi a ogni passo più fitto e intrigante. E che il testo scritto, diretto e interpretato da Duccio Camerini va dipanando con la tensione continuamente rinnovata di una sorta di *thriller*, nutrito di interrogativi enigmatici e di improbabili personaggi. Primo fra tutti quell'essere privo di identità, o forse di memoria, da cui nessuno riesce a ottenere una risposta. Tranne un infermiere della clinica, in cui lo sconosciuto viene temporaneamente chiuso, che riesce finalmente a farlo parlare, scoprendo che si esprime esclusivamente in versi. Anch'egli un uomo particolare, solo e senza amici, e forse per questo capace di divenire l'unico referente di quell'universo insondabile di sentimenti, di aneliti, di gelosie e d'amore, che lo strano individuo sembra affidare al fascino di quei sonetti ignoti. *I sonetti di Shakespeare*, in realtà, come recita il titolo di questo breve spettacolo, che della raccolta di versi del grande Bardo sfrutta con intelligenza l'insita teatralità già sottolineata da Jan Kott, traducendone la solare immediatezza in moderna vicenda di umanità fragile e inquieta, di desideri inappagati e di sempre rinnovata ricerca in un incontro tra poesia e teatro di narrazione. Dove la scarna semplicità della scena, appena animata da cambiamenti minimi di luci, si impegna del respiro vivo e coinvolgente di una ben congegnata metafora che, fra casualità e coincidenze, allusioni e somiglianze, si inoltra a scandagliare i versi shakespeariani, sollevandone suggestioni sfaccettate di aneliti struggenti, di passioni veementi e disperate. E con esse un'universale tensione d'amore e di identitaria libertà che fa di ciascun uomo un essere unico e mai normale. Antonella Melilli

Nella pag. precedente, una scena di *E la notte canta*, di Jon Fosse, regia di Valerio Binasco (foto: Marco Mona); in questa pag., Duccio Camerini, autore, regista e interprete di *I sonetti di Shakespeare*.



La vendetta della natura

EFFETTO SERRA, di Alex Jones. Traduzione Antonia Brancati. Regia di Stefano Messina. Scene di Gianluca Amodio. Luci di Camilla Piccioni. Musiche di Pino Cangialosi. Con Viviana Toniolo e Virgilio Zernitz. Prod. Compagnia Attori & Tecnici, ROMA.

Un apologo surreale che intende lanciare un allarme sulla sostenibilità ambientale e i rischi legati ai cambiamenti climatici. *Effetto serra* prende le mosse da un testo di sicuro interesse: la vicenda è quella di Tom e Sally, una coppia avanti negli anni che vive sulla sponda di un fiume e gesti-

sce una discoteca su un barcone galleggiante. Piove incessantemente da giorni, la piena del fiume per il terzo anno consecutivo rischia di lasciare i coniugi sommersi dai debiti. L'allagamento, rovinoso ma ancora gestibile, si tramuta in un'alluvione devastante e infine in un diluvio universale che cancellerà, forse, il mondo intero. I protagonisti finiranno alla deriva su una barchetta, senza più contatti con il mondo, in mezzo a una distesa d'acqua senza confini. Risulta efficace il passaggio da una situazione ordinaria alla straordinarietà di un'apocalisse, non si saprà mai se individuale o universale. La domanda «Cosa ne è stato degli altri?»

non troverà risposta certa, come pure resterà irrisolto il dubbio che si tratti solo di una favola o un sogno. Il messaggio comunque colpisce nel segno: la mancanza di assoluzione per un'umanità che ha osato sfidare la natura. La messa in scena restituisce la drammaticità del destino incombente messa in contrasto con la bellezza del paesaggio, mentre le piccole liti dei coniugi, preoccupati dei problemi pratici, generano situazioni grottesche. C'è posto però anche per la poesia, quando la desolazione e la solitudine dilatano i confini della mente e ravvivano i sogni di un futuro possibile, di un "altrove" dove nulla sia compromesso. Resta il

Roma/Torino

Maria, una donna normale

In *Una vita importante* si racconta la storia di Maria, una ragazza apparentemente normale cui però capita di dover partorire il figlio di Dio. Maria ha un'intelligenza brillante, è piena di vita e, come tutte le sue coetanee, sogna di sposare un uomo dolce e premuroso. Paolo Civati racconta, con questo monologo vibrante e pieno di inventiva, le emozioni, le paure e le speranze di una giovane donna costretta a affrontare senza indugi una prova incredibile. Per farlo utilizza le sacre scritture oltre a un'ampia scelta di fonti "ufficiali"; e sorprende come da materiali del genere possa venire fuori un personaggio così tanto sensuale, femminile, umanissimo. Un merito, questo, che il giovane autore-regista deve comunque condividere con Maria Sole Mansutti, attrice di livello in grado di offrire una prova segnata da forza ed eleganza notevoli. Perché questa Vergine divina, innanzitutto, sa ancora stupirsi di ciò che accade; e riesce a tenere sempre tutte le parole, anche quelle più semplici, in bilico tra profonda spiritualità e libera immediatezza. In scena, dei piatti disposti a semicerchio - nove, per la precisione, tanti quanti sono i mesi di gestazione - e, sul fondo, dei teli bianchi appesi, sui quali, a più riprese, l'ombra proiettata di Maria ricorda dichiaratamente le pose sacre dell'iconografia tradizionale. Insomma, non ci sono fuochi pirotecnici in questo spettacolo, né ipotesi rivoluzionarie di regia; c'è però talento, umiltà e freschezza intellettuale. Come nella scena centrale, in cui Maria attende nervosa che uno dei candidati sposi la scelga tra le compagne: la sua trepidazione vale da sola l'applauso finale. *Marco Andreoli*

UNA VITA IMPORTANTE, testo e regia di Paolo Civati. Con Maria Sole Mansutti. Prod. Teatro in scatola, ROMA.

UN SOGNO PER MARIA, di Silvia Battaglio. Scene e luci di Lucio Diana. Con Silvia Battaglio. Prod. Tangram Teatro - Sistema Teatro Torino, TORINO

Il cristianesimo ha consegnato Maria al catalogo delle figure granitiche nel loro stereotipato e quasi inumano simbolismo, negando quella sfaccettata e piena femminilità che l'intenso spettacolo di Silvia Battaglio si propone di riportare alla luce. Maria, così, diventa bambina, adolescente, donna fino a riacquistare un'universalità che, questa volta, risulta fluida e assolutamente terrena. Maria è incarnazione di quel dissidio fra obbligo e desiderio di affermazione della propria autonoma volontà che contraddistingue il destino di molte donne, ancora nell'epoca contemporanea. Maria è la bam-

bina che si ribella alle regole imposte da genitori troppo severi e la ragazza che rifiuta un matrimonio combinato, ma anche la donna che riconosce nel marito non scelto un padre comprensivo e protettivo, e la madre che accetta una gravidanza non cercata e misteriosa. Silvia Battaglio, attrice e danzatrice, tratteggia il dolce e sfaccettato profilo di Maria coniando un originale linguaggio in cui gesto e parola non risultano ancillari l'uno all'altra bensì armoniosamente complementari. Molte ed eterogenee le fonti cui ricorre l'artista torinese: dal romanzo dedicato a Maria da Barbara Alberti alla *Bibbia*, da Erri De Luca al *Protovangelo* di Giacomo, da Mariangela Gualtieri alle notizie riportate dai quotidiani. Dal racconto dell'infanzia di Maria si passa ai tanti attentati alla libertà di autodeterminazione della donna, dalla gravidanza vissuta con tenera ansietà dalla futura Madre di Cristo al dibattito sull'aborto e sui figli in provetta. Una densità di immagini, suggestioni e idee che si traduce, tuttavia, in una levità e una grazia di esecuzione che conquistano lo spettatore suscitandone emozioni e pensieri non passeggeri. *Laura Bevione*



limite di un dialogo che di tanto in tanto si avvita inutilmente su se stesso o cede a un turpiloquio non necessario. I momenti migliori non sempre vengono valorizzati dagli interpreti, entrambi virtuosi, ma in alcuni momenti poco convinti. Luci e scene molto accurate, capaci di imprimermi nel ricordo. Regia un po' pigra, che non cavalca fino in fondo l'ambiguità tra il realismo da cronaca giornalistica e l'assurdo racconto mitologico. *Simona Buonomano*

Nouveau cirque e paella

IN THE FOOD FOR LOVE, di Donpasta Selecter. Regia di Chloé Ban, Donpasta e Compagnie Food Sound Circus. Musiche del gruppo Fama Volat. Luci di Philippe Mairel. Con Donpasta Selecter e la Compagnie Food Sound Circus. Prod. Mairie de TOULOUSE - Ecole de Cirque Le Lido e Fondazione Nuovi Mecenate, ROMA.

Un nome strano quello di Donpasta Selecter, dietro cui si nasconde un dj - economista, appassionato di gastronomia e soprattutto capace di far sfociare questo suo interesse nelle iniziative più disparate. Spaziando dalle molteplici collaborazioni con riviste specializzate e non alla partecipazione ad eventi come Taste di Pitti Immagine a Firenze o lo Slow Food on film all'Auditorium di Roma. Senza rinunciare alle tavole del palcoscenico, che ha calcato in diversi paesi europei col progetto Food Sound System, divenuto prima un libro e poi un allestimento multimediale. E che oggi torna ad affrontare con *In the food for love*, spettacolo di cucina, musica e *nouveau cirque*, che, in prima nazionale all'interno di Eliseo Lab-esplorazioni per un nuovo teatro, egli stesso conduce attorno al senso di una convivialità intesa come luogo sociale e punto di incontro di tradizioni, storie e culture. Un'idea in qualche modo divertente e non priva di interesse, che stimola la curiosità del pubblico, avvolto in sala dall'odore stimolante del caffè o dal profumo di una *paella* succulenta, preparata lì per lì tra i fornelli di una attrezzatissima cucina. Mentre i musicisti del gruppo Fama Volat accompagnano con i loro strumenti le esibizioni di trapezisti e giocolieri, cooptati ad affiancare con la loro perizia lo scorrere di filmati terribili o accattivanti che, all'armeggiare degli artisti in scena fra sughi, vapori e pezzi di carne,

intrecciano sequenze feroci di bombardamenti ed eserciti in marcia. A sollevare ricordi di guerre passate ed emigrazioni presenti sul filo conduttore di una poetica visceralità tesa al finale approdo di mediterranee comunanze. Introducendo tuttavia con l'interpretazione di Donpasta l'e-

lemento disturbante e disgregante di una recitazione immatura e trascurata, che, insieme ad una pressoché inesistente drammaturgia, condanna lo spettacolo a risolversi in gioco fragilissimo di vanità miope e autoreferenziale. *Antonella Melilli*

Copi/Corsicato

EVITA ICONA KITSCH del potere corrotto

Per la sua prima regia teatrale Pappi Corsicato sceglie Copi, uno degli autori più irriverenti del teatro del Novecento, con l'allestimento di *Eva Peron*, tra i suoi lavori quello meno rappresentato, l'insolente rievocazione della controversa icona della politica argentina. Stravolgendo con piglio feroce e con sagace ironia la figura della popolare eroina, Copi restituisce il racconto della farsa tragica del potere e della morte della paladina dei *descamisados*. Il racconto della malattia diventa così il pretesto per la rappresentazione della corruzione del potere. Un'isterica e vanitosa reginetta che, malata terminale di cancro, si aggira per il palazzo alla ricerca dei vestiti più belli da indossare, insultando la madre e l'infermiera. Recitato, fin dalla sua prima rappresentazione, *en travesti*, Corsicato affida invece i personaggi di Evita e sua madre a Iaia Forte e Cristina Donadio, due attrici diventate negli anni complici interpreti, quasi muse ispiratrici, della parabola visionaria della sua poetica cinematografica. Due donne virago che si dividono con ironia e arguzia la scena, in un ambiente sospeso tra le frivolezze di un *boudoir* e l'asetticità di un manicomio. Il surreale pervade la scena sia con toni sospesi in una dimensione onirica, attraverso la proiezione di un filmato, sia come elemento di rottura dal tono irrisorio, come gli applausi in *playback*, quasi a rimarcare il consenso indotto della dittatura peronista. Corsicato recupera il suo gusto per il *kitsch* per raccontare come e quanto il populismo ostenti il lusso per sedurre i diseredati della terra. Reinventa il suo immaginario grottesco e deformato ricalcandolo sui modelli hollywoodiani alla maniera delle commedie dalle tinte melodrammatiche di Mankiewicz e dai toni leggeri di Cuckor. Restituisce così uno sguardo impietoso sul potere, la politica, la corruzione, in un mondo in cui la morte diventa esibizione e spettacolo: «...Le sue spoglie riposeranno alla Confederazione Generale del Lavoro, questa è stata la sua volontà». *Giuseppi Zippo*



Nella pag. precedente, Sivia Battaglio, regista e interprete di *Un sogno per Maria*; in questa pag., Iaia Forte in *Eva Peron*, di Copi, regia di Pappi Corsicato.

EVA PERON, di Copi. Regia di Pappi Corsicato. Scene di Massimo Bellando Randone. Luci di Pasquale Mari. Costumi di Alberta Ferretti e Grazia Colombini. Con Iaia Forte, Cristina Donadio, Vladimir Aleksic, Alessandro Baldinotti, Alessia Innocenti. Prod. Mercadante Teatro Stabile di NAPOLI - Teatro Iaia, NAPOLI.

Casagrande maestro a Napoli

IO SPERIAMO CHE ME LA CAVO, di **Ciro Villano**. Regia di **Domenico Maria Corrado**. Scene di **Daniele Bigliardo** e **Gilda Cerullo**. Costumi di **Concetta Nappi**. Coreografie di **Elisabetta Testa**. Musiche di **Enzo Gragnaniello**. Con **Maurizio Casagrande**, **Lello Abate**, **Fiorenza Calogero**, **Anna Ferrigno**, **Pina Giarmànà**, **Lucio Pieri**, **Maria Sannino**, **Ornella Varchetta**, **Enzo Varone**, **Ciro Zangaro** e **10 bambini**. Prod. **Elledi '91-Diana Ori.s.**, **NAPOLI**.

Dopo le divertenti interpretazioni nelle commedie dell'amico **Vincenzo Salemme** e dopo il successo nella fiction televisiva, **Maurizio Casagrande** è protagonista assoluto di *Io speriamo che me la cavo*, ispirato al *best seller* di **Marcello D'Orta**. Il libro, costruito attorno ai temi di alcuni *scugnizzi* napoletani, rimane solo il pretesto per denunciare i tanti mali che affliggono Napoli come la camorra, l'abbandono scolastico e l'attuale "monnezza". Casagrande è **Marcello**, l'immaginario autore del tema da cui è stato tratto il titolo del romanzo di **D'Orta**, che, cresciuto, è diventato un insegnante di scuola media. Trasferitosi al nord, viene richiamato nella sua città per una supplenza proprio nella scuola che aveva frequentato da ragazzino e che ritrova tale e quale, con gli stessi banchi usurati. Rivive così i problemi della sua città: **Ciro**, un ragazzino con la passione per il teatro di **Viviani**, è costretto dal padre a non andare a scuola perché lavora per la camorra, i maestri sono assenteisti, la bidella si occupa di supplire il maestro, suo cugino riscuote la pensione del nonno morto nove mesi prima. Casagrande è abilissimo nel passare dal ruolo comico del maestro imbranato a quello eroico nello sfidare il camorrista, a quello serio in cui riflette sulle difficoltà che deve affrontare quotidianamente per esercitare efficacemente il suo mestiere. Si mostra anche un bravo cantante (da ragazzo aveva esordito nella band *Tetra Negen*) e ballerino nell'interpretare con ironia o con malinconia le canzoni di **Gragnaniello** come la toccante *Cu' mme*, resa celebre dall'interpretazione di **Mia Martini** e **Roberto Murolo**. Lo spettacolo è infatti arricchito da canzoni e dalle vivaci coreografie di **Elisabetta Testa**, in cui si esibiscono anche i dieci ragazzi che, a rotazione, si alternano in scena e bene caratterizzano con la mimica e la recitazione gli adolescenti di oggi, decretando il successo dello spettacolo anche tra il pubblico più giovane. **Albarosa Camaldo**

Napoli Teatro Festival Italia

L'equilibrio instabile di una città dolente

COSA DEVE FARE NAPOLI PER RIMANERE IN EQUILIBRIO SOPRA UN UOVO, testo e regia di **Enrique Vargas**. Con gli abitanti della città di **Napoli**. Musiche di **Alberto Sarcina**, **Cristian Londono**, **Sebastiano Spinella**, **Pancho Garcia**. Prod. **Napoli Teatro Festival Italia**, **NAPOLI**. **PROPRIO COME SE NULLA FOSSE AVVENUTO. STILL LIFE PER LA DARSENA ACTON DI NAPOLI**, di **Roberto Andò** e **Gianni Carluccio**. Testi di **Anna Maria Ortese**, **Diego De Silva** e **Vincenzo Pirrotta**. Regia di **Roberto Andò**. Con **Anna Bonaiuto**, **Maria Nazionale**, **Vincenzo Pirrotta**, **Virginia Da Brescia** e gli abitanti della città di **Napoli**. Musiche di **Marco Betta**. Prod. **NAPOLI Teatro Festival Italia - Compagnia Gli Ipocriti**, **NAPOLI**.

Dei tanti progetti commissionati dal **Napoli Teatro Festival**, i lavori di **Enrique Vargas** e **Roberto Andò** sono quelli più direttamente compromessi con la realtà partenopea. Realizzati col concorso degli abitanti e di alcuni artisti locali, selezionati durante i *workshop* e i laboratori tenuti in città dalle due compagnie, essi danno della città un'immagine che può sorprendere l'osservatore esterno: **Napoli**, infatti, per questi due artisti, è una città in equilibrio instabile, sull'orlo della rovina. Il suo ingombrante passato da un lato, l'ignoranza della gente, il cieco primato degli istinti dall'altro, sembrano soffocare ogni residuo spazio di libertà e rischiano di condannare la città all'immobilismo. Questo spunto di fondo viene sviluppato dalle compagnie secondo modalità molto differenti. Per **Vargas**, colombiano, la storia di **Napoli** si fa paradigma della storia di ogni città, tesa tra il monumentalismo dei palazzi e il destino irrisolto degli abitanti. Per **Andò**, al contrario, **Napoli** è la città cantata con plastica evidenza da **Anna Maria Ortese**, è la città di **Chiaia** e di **Mergellina**, dei santini e di **Maradona**,

degli scugnizzi e delle mille etnie, rappresentata in un luogo fortemente connotato quale la **Darsena Acton**. Diverso è poi l'approccio alla drammaturgia: quello di **Vargas** è lo sguardo di un poeta: come molti sudamericani, egli muove da un retroterra mitico - la leggenda di **Castel dell'Ovo** - per costruire un percorso itinerante per immagini, dove tutto - il filo su cui si muove l'equilibrista, la sagra paesana, il castello dove si incontrano i destini degli uomini -, complici il buio e la cecità forzata dello spettatore, bendato dagli improvvisati attori, viene svelato a poco a poco. Esattamente agli antipodi, lo sguardo di **Andò** è piuttosto quello dello scienziato. Forte di un'immaginario cinematografico e della memoria di certo teatro medievale, egli costruisce un'installazione che viviseziona la vita, dove tutto - mucchi di vestiti, la statua votiva di un **Budda Amitaba**, la cantante che si truca nei camerini del **San Carlo**, il letto di morte di un notevole della città, il bar dove si incontrano i destini degli avventori, i sacerdoti gemelli, una coppia di amanti nudi sul letto, col volto coperto da una mascherina - è onnipresente, sterile, pietrificato dal fango, salvo poi sprigionare le energie trattenute in una processione scandita dalle litanie del puparo **Pirrotta**, prima del saluto al porto d'imbarco alla nave immaginaria che parte. La forza di **Vargas** e di **Andò** è quella di raccontare **Napoli** con un linguaggio non tradizionale, sfuggendo alla morsa della retorica o della grande tradizione per investigare sul nuovo, sacrificando la drammaturgia tradizionale a favore di un lavoro collettivo sulla memoria, che forzatamente affascina e coinvolge anche lo spettatore più conservatore. Ma in questo gioco, rischiano talvolta di essere sopraffatti dalla volontà di sperimentare, fermandosi allo schizzo invece che al disegno compiuto, accumulando stimoli che meriterebbero, specialmente nel lavoro di **Vargas**, un approfondimento e uno sviluppo ulteriore. **Roberto Rizzente**



Troiane plurilinguistiche

LE TROIANE, di Euripide. Regia di Annalisa Bianco e Virginio Liberti. Scene e costumi di Rita Bucchi. Luci di Stefano Mazzanti. Con Jean-François Bourinet, Mahaut D'Arthuys, Evelyne El Garby Klai, Ena Fernandez, Flávia Gusmão, Tatiana Lepore, Dominique Pattuelli, Marim Pedroso, Umberto Petranca, Daniele Pilli, Elmano Sancho, Carlotta Viscovo. Prod. NAPOLI Teatro Festival Italia - CSS Teatro Stabile di Innovazione del Friuli Venezia Giulia, UDINE.

Tutto impeto drammatico, scintillante di autentica poesia, un classico che non esaurirà mai la sua forza *Le Troiane*. Sempre attuale. E dunque giusta la scelta di farne la proposta d'apertura di una manifestazione, il Napoli Teatro Festival Italia, nato anche per ridare slancio a una città che accusa la necessità di un rilancio non solo culturale. Anche se lo spettacolo, con qualche necessaria modifica, ha dovuto per il furore della pioggia, dopo la mancata "prima" inaugurale, affollata di persino troppe autorità, essere accolto non più nella sede per cui era stato attentamente meditato, il suggestivo e immenso Real Albergo dei Poveri, bensì sul palcoscenico del più borghese Teatro Mercadante. Opportuna la scelta e gradita la messinscena che evita ogni orpello, ogni accento declamatorio e che trova uno dei suoi punti di forza dall'ardore recitativo recato dai dodici giovani attori di nazionalità diversa (Italia, Francia, Belgio, Spagna e Portogallo), scelti per tenere a battesimo quella che è destinata a essere la prima Compagnia europea, vale a dire plurilinguistica. Sappiamo tutti cosa rappresenta il capolavoro euripideo. È un frammento di storia, e straordinario, sulla caduta di Troia; ma soprattutto è la tragedia di un popolo sconfitto, di una comunità straziata nelle sue più deboli creature, le donne e i bambini. Tragedia perenne, dunque; sempre attualissima. E che ancora di più ce la fanno sentire tale la Bianco e Liberti. Pronti a scrostarla da ogni retorica e giocandola, con citazioni anche da Susan Sontag e Anna Politkovskaia, su una modernità che non mira a bizzarrie, ad audacie espressive fini a se stesse. In un palcoscenico nudo, tagliato dalla facciata di una casa mediterranea bruciata dal sole, dove gli dei

Crouch/Cerciello

England: coppia in crisi nella galleria d'arte

È, l'inglese Tim Crouch, uno degli autori che gode di grande favore sulla scena europea. A folgorare anche i teatranti di casa nostra. Tanto che pure il Napoli Teatro Festival Italia, per virtù di Carlo Cerciello, non se lo è lasciato sfuggire. Sono solo *pastiche* i curiosi lavori dell'autore britannico? Piuttosto il suo un teatro concettualistico, e le sue partiture rigorosissime, costruite (come questo *England*, suo recente successo) su continui spostamenti di prospettiva che fanno reagire come una formula chimica le verità umane e quelle del teatro, costringendo il pubblico a un continuo spaesamento emotivo. Cosa che succede appunto anche con *England*. Minima la trama e però pièce che nel suo procedere ci cattura e inquieta. Sotto i riflettori una coppia. Lei una giovane che ha grossi problemi di cuore, lui un uomo disinvolto e cinico, sedicente mercante d'arte che detesta la sofferenza e non tollera nulla di imperfetto. Il dolore infatti per lui semmai può solo stare alle pareti nelle tele del suo pittore preferito, l'informale De Kooning di cui è riuscito a comprare a prezzo elevatissimo un piccolo quadro. Per lui, essere raffinatissimo che potrebbe essere parente del Dorian Gray wildiano, il dolore non deve mai uscire dalla cornice, dilagare cioè in una quotidianità fatta solo di affari, party, corse in taxi. Ha bisogno di una compagna "presentabile". Per salvarsi la giovane ha bisogno di un trapianto. Che avverrà. Con successo. Grazie alla donazione che arriva da qualcuno che è morto a migliaia di chilometri di distanza. In India. Ma la salvezza genera scrupoli nella donna che vuole conoscere la moglie del donatore. Affiorano complessi di colpa (c'è sempre qualcuno che ha sofferto, è più debole di te), che rimettono in crisi la coppia. Luogo deputato per la pièce di Tim Crouch (lo esige l'autore) deve essere una galleria d'arte moderna. Ed ecco Cerciello, fedele alla richiesta, metterlo in scena al Madre, l'affascinante museo d'arte contemporanea che Napoli si è data. Con buon risultato, anche se alla rappresentazione le sale ospitanti sono risultate un po' anguste per il troppo afflusso di spettatori, costretti a seguire incuriositi in piedi in una prima sala le sequenze iniziali e poi, ormai un po' affannati, in una seconda più ridotta l'episodio finale dove Crouch rivelava la sua morale. Generosissimi, tuttavia, e a ragione, gli applausi andati ai due ineccepibili protagonisti: il bravo Paolo Coletta e la sensibilissima Mercedes Martini. *Domenico Rigotti*



ENGLAND, di Tim Crouch. Traduzione Luca Scarlini. Regia di Carlo Cerciello. Costumi di Daniela Ciancia e Penalty. Con Paolo Coletta e Mercedes Martini. Prod. NAPOLI Teatro Festival Italia.

e gli eroi greci in abiti dei nostri giorni da turisti svagati si muovono indifferenti e beffardi, nasce e si leva il lamento e il dolore delle disgraziate troiane. Primo quello di Ecuba personaggio affidato con intelligenza creativa a più di un interprete, anche maschile. E il lamento e l'angoscia diventano quelli delle vittime delle guerre di oggi. Parole, frasi che udiamo pronunciate

dagli attori nelle loro lingue materne in un equilibratissimo bilanciamento e magari col ricorso via via più frequente a un collega che traduce quel che un suo compagno sta dicendo e che rende il tutto ancor più emozionante. Attori che tutti andrebbero citati, non solo per il loro generoso sforzo ma anche per l'innato talento che dimostrano. *Domenico Rigotti*

Nella pag. precedente, una scena di *Proprio come se nulla fosse avvenuto. Still life per la Darsena Acton di Napoli*, di Roberto Andò e Gianni Carluccio, regia di Roberto Andò; in questa pag. Mercedes Martini e Paolo Coletta in *England*, di Tim Crouch, regia di Carlo Cerciello (foto: Luciano Romano).



Polverosi lustrini d'antan

THE NEW BURLESQUE, direzione artistica di Kitty Hartl. Con Marisa Laurito, Kitty Hartl, MiMi Le Meaux, Miss Dirty Martini, Harvest Moon, Julie Atlas Muz, Rocky Roulette. Prod. Le Lieu Unique, NANTES.

Riproporre un genere ormai obsoleto presuppone, quanto meno, un rinnovamento dei codici rappresentativi. Di là dal recupero filologico, infatti, quello che conta è trovare elementi di attualità che ne giustificano la riproposizione presso il grande pubblico. Non sembra essere questa, invece, la preoccupazione di Kitty Hartl. Il tanto atteso evento del Napoli Teatro Festival Italia, ospitato a mezzanotte nel suggestivo scenario del Teatro Sannazzaro, si risolve, in realtà, in una sfilata di numeri visti e rivisti, dove l'unico elemento di novità è la presenza gigionesca di Marisa Laurito, molto applaudita dal pubblico. Certo, non si può dire che gli attori non siano bravi: la compagnia messa su da Kitty Hartl può contare anzi sulla professionalità di star molto apprezzate nei loro Paesi di origine: la Hartl è molto versatile, canta, suona e danza con disinvolta ironia, MiMi Le Meaux è un'ex bambina prodigio con una carriera molto impegnativa alle spalle, e Harvest Moon è a capo di una compagnia, "The Cantankerous Lollies", tra le più rinomate nello scenario internazionale. Né mancano i colori, le *paillettes* e i momenti di puro divertimento, con gli *sketch* della Laurito, autentica mattatrice della serata, e gli strillette della fintosvampita Hartl. Ma tutto viene proposto senza originalità: eccetto per il numero di Julie Atlas Muz, capace di creare un suggestivo show di ombre dentro un pallone, gli spogliarelli e le acrobazie dei sei artisti fanno parte ormai del repertorio comune

del varietà e non hanno più molto a che spartire col teatro. Avrebbe avuto più senso, probabilmente, scardinare il genere dalle fondamenta per inventarne uno nuovo, magari satireggiando con maggior convinzione i *cliché* della donna bella e sensuale imposti dai media, o riflettendo con punte di goliardica irriverenza sulla storia stessa del *burlesque*. Viceversa, lo spettacolo sceglie la strada, certo più rassicurante, della tradizione, evitando così il rischio del *flop*, ma finendo col perdere di vista il senso ultimo dell'operazione. *Roberto Rizzente*

Passioni ataviche d'Andalusia

DE ENTRE LA LUNA Y LOS HOMBRES, dalle poesie di Ángeles Mora e Teresa Gómez. Regia di Hansel Cereza. Scene di Zaris. Costumi di Quetezurzan, Carmen Requena, Lely Ibañez. Luci di Lluís Martí. Musiche di Miguel Iglesias. Con Fuensanta "La Moneta", Eva Durán e i musicisti Miguel Iglesias, Paco Iglesias, José Carrasco, Rafael "El Eléctrico", Torombo. Prod. Teatro de la Zambra, GRANADA.

Non pochi gli orfani e i figliocci de La Fura. Nel tempo le strade intraprese dai suoi protagonisti (e dalla stessa compagnia) si sono moltiplicate. Altalenanti i risultati. Il gusto di Cereza, celebre cofondatore del gruppo catalano, è forse fra i più eclettici. Nel bene e nel male. Così, dopo i gigantismi produttivi delle cerimonie internazionali (Barcelona 92) e l'impegno con il Cirque du Soleil, si è visto al Napoli Teatro Festival Italia con questo *De entre la luna y los hombres*, ovvero teatro che si fa flamenco, atto d'amore per danze, musiche e donne dell'Andalusia, terra dove ancora i ragazzi sognano di fare i toreri e *las*

chicas le ballerine. Come la giovane Fuensanta "La Moneta": bellezza anonima come non ci si aspetta, vago profilo almodovariano, talento in ascesa dalla notevole presenza scenica e sensualità performativa. È lei il centro gravitazionale unico dello spettacolo, lei e le maschere femminili che col gesto va a rappresentare, ritratti in divenire di un universo dove l'uomo è parte integrante ma passiva. In un allestimento di vuoti e teli bianchi, gli stessi musicisti (tra cui l'ipnotica voce della Durán) sono soltanto sfondo filtrato da una rete nera e fittissima, ombroso luogo della mente. Di passioni ataviche. Di radici, da cui tutto muove. La regia di Cereza pare nascondersi, deludere. Lo si ritrova un minimo nell'utilizzo di filmati e foto dal gusto fortemente estetizzante, fra particolari di corpi e una vaga psichedelica di basso consumo.

Niente per cui sudare. Ma improvvisamente ci si illumina nell'iterazione fra la protagonista e una sfidante bidimensionale, sfrontata, in video. Non più abbandonata a sé stessa, "La Moneta" ne guadagna in espressività, lo spettacolo in dinamismo. Con un *climax* conclusivo ben equilibrato, dritto dritto verso i generosi applausi finali. Qualche dubbio sulla scelta di inserire il lavoro all'interno di un festival di teatro. Ma rimane piacevole. Nonostante provenga da un altro pianeta. *Diego Vincenti*



Primavera dei Teatri

Da Gerace 1847 a Genova 2001 insurrezioni a Castrovillari

Scena Verticale è riuscita a creare a Castrovillari uno dei festival più interessanti del panorama italiano. Quest'ultima edizione, la nona, è stata dedicata alla drammaturgia e ha rivelato come il nuovo teatro dovrebbe prediligere la sintesi. Infatti messe in scena anche molto ispirate sembravano non reggere il traguardo delle due ore, esaurendo in un tempo più breve la novità - o l'armonico sviluppo - delle tematiche e la tensione narrativa. Francesco Suriano - l'autore di *Roccu u Stortu* e de *L'Arrobafumu* - continua in *Salvatore, Cacaticchiu, Gambilonghe e Ferdinando* la sua personalissima indagine sulla storia calabrese raccontata ancora una volta tramite le vicende di un escluso. Salvatore Saltalamacchia è un personaggio inventato, un poliziotto che racconta i fatti del 1847, quelli dei moti di Gerace, di un'insurrezione finita nel sangue ma che annuncerà il Risorgimento. Suriano tesse una narrazione che spesso si fa affascinante specie quando sembra lambire il surreale e i momenti migliori della rappresentazione sono quelli che si accompagnano a una visualità rigorosa mentre desta perplessità la scelta dell'alluminio per molte soluzioni scenografiche. Metallo troppo freddo rapportato al caldo delle vicende narrate in uno spettacolo, in prima nazionale, che ha ancora bisogno di rodaggio. Sembra invece composto di materia lavica *GiOtto studio per una tragedia* dei siciliani Sutta Scupa. Giuseppe Provinzano accomuna i nefasti fatti di Genova a quelli della tragedia classica e, dopo un prologo da cantastorie, dà vita a una serie di stazioni da *via crucis* della vergogna in cui "offre" la parola ad alcuni personaggi, dal *black bloc* al poliziotto. Ma più che per la composizione testuale, peraltro spesso coinvolgente al pari di un paio di scene forti come la comparsa di Berlusconi in sembianze da vampiro, lo spettacolo ci sembra traggia forza da una parallela drammaturgia dei suoni che fornisce linfa e ancora più senso alle parole, una "camera" sonora avvolgente e crudele a cui lo spettatore non può sottrarsi. "Primavera dei Teatri" ha ospitato quest'anno "Extra", un progetto dedicato a giovani compagnie che mostravano un assaggio di lavori futuri. Bello *I.N.R.I.* di Teatrocina Zerogrammi in cui i due danzatori Stefano Mazzotta e Emanuele Sciannamea ci immergono, con grande ironia non disgiunta da inquietudine, nel barocco delle processioni, nella liturgia del dolore cattolico agognante espiazione ed estasi. Licia Lanera di Fibre Parallele Teatro, gruppo che con *Mangiami l'anima e poi sputala* ha riscosso un buon successo al festival, in 2 (*Due*) gioca con un *glamour splatter*, vaga in uno spazio bianco tra microfoni, strizzata in un abito tra l'infermiera e la star del *burlesque*. Narra la storia di una ragazza che scopre il fidanzato gay e non resiste a farlo a pezzi: tragedia *horror* da *B theatre* con tanto di pioggia di sangue finale per la delizia della performer e dello spettatore intrigato. Nicola Viesti



SALVATORE, CACATICCHIU, GAMBILONGHE E FERDINANDO, testo e regia di Francesco Suriano. Scene e costumi di Rosalba Balsamo. Luci di Stefano Piri. Con Alessandro Lombardo e Francesco Aiello. Prod. Myself - La Corte Ospitale, RUBIERA (Re).
GIOTTO, studio per una tragedia, di e con Giuseppe Provinzano. Prod. Sutta Scupa, PALERMO.

Nella pag. precedente, in alto, una scena di *The new burlesque*, di Kitty Hart; in basso, Fuensanta "La Moneta" in *De entre la luna y los hombres*, regia di Hansel Cereza; in questa pag., Alessandro Lombardo e Francesco Aiello in *Salvatore, Cacaticchiu, Gambilonghe e Ferdinando*, testo e regia di Francesco Suriano.

Reggio Calabria anni '70

70VOLTESUD, di Massimo Barilla e Salvatore Arena. Regia di Massimo Barilla. Scene di Claudio Russo. Luci di Beatrice Ficalbi. Musiche di Luigi Polimeni. Con Salvatore Arena. Prod. Mana Chuma Teatro e Horcynus Festival '07, REGGIO CALABRIA.

Quando il racconto non è "storia", ma "storie" comuni, di persone come tante altre, che unendosi diventano "la Storia". Quella di chi scese in piazza, nel 1970, a Reggio Calabria, nella rivolta nata per difendere il capoluogo; quella dei figli di chi «tirava le pietre»; quella di chi, con una divisa, sotto il sole cocente, doveva difendersi da quelle pietre, magari comprendendo anche il senso di quella lotta; quella di chi innalzava le barricate. E ancora, quella di cinque giovani anarchici: vite normali, trascorse tra un amore,

un figlio desiderato, una madre che prepara la cena, e poi un viaggio a Roma in auto finito drammaticamente, sempre in quel '70. La storia «di figli come tanti altri». Figli che si erano interessati ad un'altra storia, quella della tragedia del treno a Gioia Tauro, sempre nel '70. Un treno su cui viaggiavano altre storie, comuni, di persone con il proprio vissuto, i propri sogni. È attraverso queste storie che il gruppo Mana Chuma porta in scena quel periodo guardando alla rivolta di Reggio come a un tassello di una più ampia questione, quella relativa ai problemi che caratterizzarono in realtà tutto il meridione. E legando tre vicende con un teatro di narrazione decisamente originale: intrecciando e alternando le storie e soprattutto proponendo una lettura che parta dai sentimenti dei singoli, dalla quotidianità di tanti personaggi, per

descrivere un'atmosfera e, nello stesso tempo, "la Storia". E la regia contribuisce a coinvolgere lo spettatore in questo percorso: accanto alla forza espressiva di Arena, da solo in scena a incarnare i vari personaggi, ci sono le scelte visive, l'accostamento di immagini d'epoca o di video evocativi, di musiche, di luci che costruiscono ambienti. Un teatro di narrazione che non è scelta di moda, ma linguaggio, strumento al servizio di una descrizione non banale di un periodo storico ancora da studiare e scoprire. E in questa direzione va anche il ciclo di iniziative in cui si è inserita la rappresentazione: una mostra, un convegno incentrato sul libro che Fabio Cuzzola ha dedicato ai moti di Reggio. Il tutto, voluto sempre da Mana Chuma, per analizzare quei fatti, al di là delle polemiche politiche. Paola Abenavoli

Sciaccia nella tela del ragno

TODO MODO, di Leonardo Sciascia. Adattamento teatrale di Matteo Collura. Regia di Fabrizio Catalano Sciascia e Maurizio Marchetti. Scene di Francesco Scandale. Costumi di Francesca Cannavò. Musiche di Germano Mazzocchetti. Luci di Maurizio Viani. Con Pino Caruso, Virginio Gazzolo, Maurizio Marchetti, Antonio Alveario, Paola Lorenzoni, Andrea Florio, Carlo Del Giudice, Maurizio Puglisi, Antonio Lo Corriere. Prod. Teatro di MESSINA - APAS di Sebastiano Calabrò, ROMA.

In *Todo modo*, uno dei più paradigmatici romanzi di Sciascia, non si riusciva a dare un nome ai tre omicidi che accadevano nell'eremo-albergo di Zafer. Matteo Collura si attiene al pensiero di Sciascia e ne ricava un giallo, con qualche lungaggine nella seconda parte, che la regia di Fabrizio Catalano Sciascia e Maurizio Marchetti (quest'ultimo pure nei congeniali abiti del sostituto procuratore Scalambri) fa poco per rendere più fluido. Il protagonista non è più un pittore come nel romanzo, ma uno scrittore dall'ingegno fine, lo stesso Sciascia, qui vestito da un disincantato Pino Caruso che in un lampo riesce a capire uomini e cose e che come un ragno rimane attaccato ai fili di quel confortevole hotel nascosto tra i boschi, dove tessono la loro tela notabili, ministri, banchieri, industriali e rappresentanti del clero, anche alcune donnine, uniti tutti appassionatamente nel nome di Sant'Ignazio di Loyola e dei suoi *Esercizi spirituali*, che effettueranno *Todo modo...para buscar y ballar la voluntad divina*. Un giallo senza soluzioni in cui un delitto tira l'altro e dove lo stesso ideatore dell'apparente salvifico luogo, quel don Gaetano impersonato qui da un ispirato Virginio Gazzolo, più somigliante a un Belzebù che a un prete in tonaca nera, muore anche lui ammazzato non si sa per mano di chi. Lo spettacolo prende le distanze dall'omonimo film di Elio Petri del 1976, in cui si caratterizzavano maggiormente i politici democristiani capitanati da Moro che alla fine perivano tutti colpiti da mano ignota. Viene invece messo in evidenza che i tre delitti sono avvenuti a

causa d'un invadente e nauseabondo clima di corruzione, figlio d'un mix di potere politico, economico e religioso. Fra i comprimari spicca la prova di Antonio Alveario, un cuoco il suo, ruspante, ilare, spontaneo, e poi il ministro di Maurizio Puglisi, il cardinale di Carlo Del Giudice, il prete-portiere di Andrea Florio, l'avvocato Voltrano di Antonio Locorriere e la Nora di Paola Lorenzoni, unica donna in scena. *Gigi Giacobbe*

Spermatozoi futuristi

I MICROZOI, di Beniamino Joppolo. Regia di Roberto Bonaventura. Scene di Giovanni La Fauci. Costumi di Marilisa Busà e Giovanni La Fauci. Musiche di Orazio Corsaro. Con Monia Alfieri, Giuseppe Carullo, Gianluca Cesale, Gerri Cucinotta, Giuseppe Giamboi, Claudia Marini. Prod. Teatro di MESSINA.

Era dal 1959 che *I microzoi* di Joppolo aspettavano d'uscire dalle pagine scritte e prendere corpo sulla scena. Un testo mai rappresentato, messo in scena con grande entusiasmo e ritrovata grazia e inventiva dal giovane messinese Roberto Bonaventura. Uno spettacolo che sarebbe piaciuto molto a Marinetti e compagni, quando allestivano in ogni angolo della Penisola le loro scoppiettanti e folli serate futuriste. Aggettivi azzeccati per questi *Microzoi* che indicano "per educazione" i più famigerati spermatozoi, quelle cellule germinali maschili che, penetrando negli ovociti femminili, determinano la nascita d'un essere umano. Intorno a questo mistero della vita ruota il lavoro di Joppolo che gli faceva dire pessimisticamente che «il nostro errore è di contare gli anni della vita dalla nascita, invece bisognerebbe contarli dalla morte: da quelli che ci restano per morire». Ecco dunque sulla scena i tre personaggi centrali indicati con i nomi fantasiosi di "microzoo mistico", "diplomatico" e "possente", chiusi dentro tre palle colorate di bianco, rosso e viola (Gianluca Cesale, Gerri Cucinotta, Giuseppe Giamboi), quasi come quei tre personaggi della *Comedie* di Beckett all'interno di tre giare. C'è anche un "microzoo in frac", un imbonitore dalla voce stridula (Giuseppe Carullo), c'è una "lei" di Claudia Marini e c'è la "matrice femminile" raffigurata da Monia Alfieri incinta, colta in un finale canoro mozartiano tipo *Velluto blu* di David Lynch. *Gigi Giacobbe*

Prove tecniche di celebrità

MORIR DI FAMA, di e con Evelyn Famà. Regia di Carlo Ferreri. Scene e costumi di Simone Raimondo. Prod. Compagnia Carlo Ferreri, CATANIA.

Comincia presto e male, la giornata di Evelyn. Perché lei non dorme a letto, come tutti i comuni mortali, ma su un gigantesco, trasparente trono gonfiabile: sono le frustranti ma indispensabili prove tecniche di celebrità, in vista di un successo che - manco a dirlo - stenta ad arrivare. Lei ci prova, poverina, e si affida a San Genesio, santo protettore degli artisti, sordo a un dialogo degno del migliore Don Camillo. Ma come reggere agli incoraggiamenti della famiglia? Perché c'è l'incomprensibile cugina Rita di Caltanissetta, che per emularla si è addirittura iscritta al Dams e che, essendo «troppo pulita», le devasta la casa in nome di un'igiene tale da fare il bagno agli acari nel ginseng. O la mamma fiction-dipendente e *personal trainer* («Fai schifo!» è il cortese epiteto con cui quotidianamente l'accoglie) che le preferisce le grazie del gatto Cinesino. E l'irriducibile zia Melina, che le prefigura scenari domestici in cui conquistare fidanzati a colpi di "falsomagari", arma letale della cucina etnea. Novanta minuti di una scrittura scenica vitaminica, elettrizzata, dinamica, per raccontare con ironia devastante le magnifiche sorti e progressive di un'aspirante attrice, cabarettista, velina, *showgirl*, pronta a tutto pur di finire sotto i riflettori. Alla Famà, autentico, indomabile animale da palcoscenico, non concede neanche un attimo di tregua la regia di Ferreri, che abilmente piroetta fino ad alcuni esilaranti e strani affondi nel più puro *grammelot*: e poco importa se associati alla descrizione dell'allergia ai gatti o, più drammaticamente, delle crisi di nervi della protagonista. Che nel finale chiude raccontando il suo controverso rapporto con i cani: il primo, un simpatico sambemardo - speditore da un noto *reality*, "Nemici" - si chiama Bobby, in arte Albertazzi, e non le risparmia preziosi consigli sulla carriera. Poi, una scritta "Attenti al cane", sullo sfondo, accompagna lei - tondi occhiali da sole, lungo *foulard* nero da *pasionaria* - in una dimostrazione di recitazione ronconiana. Ovvero come toccare il cielo con un dito, prima che la telefonata della zia Bastiana la riporti a una realtà, talmente teatrale da sembrare vera. *Giuseppe Montemagno*



Pirandello come Orwell

COSÌ È (SE VI PARE), di Luigi Pirandello. Regia di Guglielmo Ferro. Scene di Stefano Pace. Costumi di Dora Argento. Luci di Franco Buzzanca. Musiche di Massimiliano Pace. Con Ida Carrara, Pino Micol, Mariella Lo Giudice, Fulvio D'Angelo, Elena Sbardella, Federico Grassi, Barbara Gallo, Francesca Ferro, Fiorenzo Fiorito, Luana Toscano, Emilio Torrisi, Lydia Giordano, Manuela Ventura, Elena Ragaglia, Giorgia D'Acquisto, Alessandro Idonea, Liborio Natali. Prod. Teatro Stabile, CATANIA.



Non più il salotto in casa del Consigliere Agazzi, bensì le quattro pareti nere di un opprimente, claustrofobico *bunker* in cui si penetra - quasi ineluttabile discesa agli inferi - da due minuscole aperture che lasciano immaginare, oltre e altrove, una luce sempre radente, tagliente, riflessa. Così è. Non più l'insistente cicalaccio, il petulante ficcanasare in una "città di provincia", oggi, bensì aguzze *silhouettes*, figure algede, asessuate, sopravvissute a una catastrofe - quella del paese da cui vengono i Ponza e la signora Frola - che tutti ha privato di identità, radici, passato, presente e, forse, futuro. Così è. E per questo Ferro parla di «dittatura della comunicazione» e immagina un *thriller* che più *noir* non si può, una *spy-story* pericolosamente in bilico tra fantascienza e *post-modern*. Un divano-confessionale, con tanto di spalliera a sbarre, troneggia al centro di questo microcosmo orwelliano: mani e pupille, abiti fruscianti e antiche melodie, frasi sussurrate e fantasmi dello spirito sono amplificati e moltiplicati sugli schermi che circondano l'antro. Del rito antico, o forse eterno, del controllo sociale sono ministri e officianti quattro carcerieri-servi di scena, fasciati da un lungo e ingombrante mantello, pronti ad appollaiarsi su alti scranni, torrette di controllo dell'agone civile. Ma se così è, ben altro era da chiedersi a un impavido manipolo di interpreti che - al contrario - non accennava a discostarsi dai canoni di una tradizione pedissequamente riproposta. Perché Ida Carrara, fedele al dettato del testo, disegna una signora Frola di basso profilo, appena «una vecchina linda, modesta, affabilissima»; mentre Pino Micol traduce l'alienazione del signor Ponza in una troppo vasta

gamma espressiva, caricaturale nell'uso del piagnucoloso registro di testa; nei panni di un inedito Lamberto Laudisi *en travesti*, Mariella Lo Giudice conserva l'androgina ambiguità del personaggio. E, smesse le gramaglie d'ordinanza, sarà in abito da sposa, candida e vaporosa in una nuvola di veli, l'enigmatica signora Ponza di Elena Sbardella, *dea ex machina* di un'inafferrabile verità teatrale. Così è. Se vi pare. Giuseppe Montemagno



Teatro dei Due Mari

E Shakespeare infilzò Seneca

Per questo *Oedipus* di Seneca, proposto al Teatro Greco di Tindari, quattro quinte d'un color rosso pompeiano, sulle cui due strutture esterne erano attaccati dei basorilievi riproducenti i fasci littori di epoca romana, formavano una sorta di palazzo regale, quello di Edipo appunto a Tebe. Chi cercava di trovare sul libretto tradotto da Filippo Amoroso tracce di questo *Oedipus*, vestito da un Flavio Bucci molto simile a Ubu di Jarry, arrovellato a scoprire se veramente avesse ucciso suo padre Laio e se Giocasta fosse sua madre e sua moglie, faceva una fatica inutile, perché in questa messinscena di Nucci Ladogana tante tesserine erano fuori posto. A cominciare dalla figura di Seneca, quella in nero di Renato Campese, che compariva più volte solo per dialogare con Edipo come avrebbe potuto fare col suo reuccio Nerone, quando gli faceva da maestro. Tiresia era solo un'apparizione fugace e Giorgio Carminati agghindato con occhiali neri e turbante in testa sembrava un fedayn in compagnia del "manto" di Bea Boscardi. La Giocasta di Diana De Toni somigliava alla Tosca pucciniana, mentre Riccardo Castagnari nel ruolo d'un bianco Creonte si faceva notare appena e il pastore Forbante, rivelatore d'ogni rebus, era Marco Tornese. All'inizio duellano quasi per vezzo il Cassio di Massimo Reale e il Bruto di Leandro Amato in questa essenziale e rigorosa messinscena di Maurizio Panici del *Giulio Cesare* di Shakespeare. E mentre i due tirano di fioretto in abiti militari riconducibili alle guerre dei nostri giorni, su uno spazio dai colori grigi e rosso-magenta, a metà fra un *gymnasium* e un'un'aula di parlamento, dove a terra si possono leggere ingrandite le parole Liberty, Freedom ed Enfrachisement, i due schermitori esprimono i loro timori per le sorti della libera repubblica romana. Timori che potranno cessare solo uccidendo l'ambizioso Cesare (in vestito bianco, spalline dorate e cravatta rossa quello impersonato da un autorevole Renato Campese) in una congiura che avrà il suo culmine alle Idi di marzo. I cospiratori lo uccideranno in nome d'una libertà e d'una pace che si rivelerà essere solo un'utopia, un'idea perdente che naufragherà da lì a poco perché i galli nel pollaio si sono moltiplicati e il potere, come si sa, logora chi non ce l'ha. Si rivedranno tutti a Filippi, in un agone a quattro, qui sintetizzato da colpi di fioretto, che raggiungerà il suo culmine col suicidio di Bruto e Cassio e con Ottaviano (lo stesso Panici, quasi un militare della rivoluzione bolscevica) e Marc'Antonio che prenderanno le redini del potere. Di grande effetto drammatico le musiche di Marco Betta e molto applaudito il discorso astratto di Bruto quando giustificherà il suo operato davanti ad un popolo, mentre l'orazione funebre di Marc'Antonio, invero un po' ruffiana, declamata da un possente e convincente Edoardo Siravo in abito nero e cravatta rossa, infiammerà gli animi nel rievocare generosità e valore dell'ucciso. Gigi Giacobbe

Nella pag. precedente, Gianluca Cesale, Gerri Cucinotta e Giuseppe Giamboi in *I microzoi*, regia di Roberto Bonaventura; in questa pag. una scena di *Così è (se vi pare)*, di Pirandello, regia di Guglielmo Ferro.

OEDIPUS di Lucio Anneo Seneca. Traduzione di Filippo Amoroso. Regia di Nucci Ladogana. Scene di Nicola Delli Carri. Costumi di Vera Roman. Con Flavio Bucci, Diana De Toni, Anna Casolino, Renato Campese, Riccardo Castagnari, Giorgio Carminati, Bea Boscardi, Marco Tornese, Claudio Conte. Prod. Teatro dei Due Mari, MESSINA.

GIULIO CESARE, di William Shakespeare. Regia di Maurizio Panici. Scene di Francesco Ghisu. Costumi di Marina Luxardo. Musiche di Marco Betta. Con Edoardo Siravo, Leandro Amato, Massimo Reale, Patrizio Panici, Andrea Bacci, Gigi Palla, Renato Campese. Prod. Teatro dei Due Mari, MESSINA.



Warlikowski, Marthaler, Pasqual TRIS D'ASSI ALL'OPÉRA

di Giuseppe Montemagno

Solo, seduto a un tavolo in un'ariosa, asettica camera bianca dal decoro settecentesco, un uomo consuma la sua ultima cena: colpito da improvviso malore, lascia cadere un bicchiere di vino rosso che si frantuma in mille pezzi. Dinanzi a un immenso, enigmatico monolite nero, invecchia istantaneamente e si trasforma in un viscido, rigenerato feto universale che scruta la Terra dalle immensità dello spazio. Pochi istanti sono necessari per riconoscere le ultime sequenze di *2001, Odissea nello spazio*, e l'enigmatica trasformazione dell'astronauta David Bowman in una pre-

Con Parsifal, Wozzeck e Il prigioniero continua il fecondo dialogo, voluto dal direttore Mortier, tra capolavori del melodramma, opere del '900 e regie capaci di creare giochi di risonanze tra passato e presente, spesso provocatori e di lancinante attualità

senza vitale che attraversa lo spazio. Queste immagini, quest'ultima cena, costituiscono lo sfondo sonoro al preludio del primo atto di *Parsifal*, ultima creazione di **Krzysztof Warlikowski** per l'Opéra di Parigi.

Al suo penultimo giro di valzer alla guida della più prestigiosa istituzione musicale francese - prima del trasferimento a New York City Opera, previsto nel 2009 - Gerard Mortier ha avuto il merito, nel corso della sua programmazione quinquennale, di acclimatare l'esigente pubblico della capitale a una nuova concezione della drammaturgia musicale. I suoi registi preferiti - Warlikowski e Marthaler, per citare i più controversi, ma anche Nordey, Simons e La Fura dels Baus - hanno progressivamente instaurato un fecondo dialogo tra le opere del passato e il contesto della rappresentazione, con una contemporaneità interrogata in un gioco di echi e risonanze che, in gran parte dei casi, ha riproposto i grandi capolavori del melodramma in tutta la loro ulcerante attualità.

Il caso del *Parsifal* prima menzionato costituisce, probabilmente, l'esito più significativo finora raggiunto dal regista polacco - insieme a un magistrale *Affare Makropoulos* di Janáček, presentato l'anno scorso e già riprogrammato nel 2009 - della riscrittura della

drammaturgia di un'opera e dell'integrazione di suggestioni visive e, più genericamente, cinematografiche, alla dimensione sonora del dramma. Lo spazio scenico disegnato da Szczesniak è un enorme emiciclo, il cui spazio centrale rimane drammaticamente vuoto. Dalla lunga fila di lavabi - irrinunciabile elemento della drammaturgia di Warlikowski - posti al proscenio non esce acqua: lavacri disseccati di un'impossibile purificazione. Anche la missione della comunità del Graal sembra essersi esaurita: quando Parsifal (Ventris) penetra in questo *huis clos*, la domanda dell'eroe, «Chi è il Graal?», rimane senza risposta. Quando Amfortas, mortalmente ammalato - e forse ci si poteva risparmiare il lettino d'ospedale con tanto di flebo - celebra per l'ultima volta il rito dell'agape, la comunità è ormai allo sbando. L'interpretazione del testamento spirituale di Wagner, per Warlikowski, passa allora da un riesame della Storia. Il castello di Klingsor, dove Parsifal viene tentato dalle fanciulle-fiore, altro non è che un fumoso, elegantissimo *Kabarett* della Germania weimariana, luogo di perdizione che l'eroe ricusa grazie all'intervento salvifico di Kundry (una Waltraud Meier dal fascino irresistibile e letale), la peccatrice che gli apre gli occhi al peccato, alla nostalgia, alla conoscenza. Che il Preludio del terzo atto sia accompagnato dalle scene finali di *Germania anno zero* di Rossellini, con il tragico suicidio del piccolo Edmund Koeler, sullo sfondo delle macerie di una Berlino devastata dalla guerra, è forse tra i momenti più alti dell'intera produzione: i fischi, prevedibili, certificano e acuiscono la forza del messaggio, rendono la coscienza del passato tassello indispensabile per la ricostruzione del futuro. Figliol prodigo, Parsifal ritorna in primavera e, con Kundry e Gurnemanz, guardiano della comunità, partecipa alla rinascita della natura. Poi riunisce tutti intorno a una tavola: non più l'altare di Amfortas, ma un desco più comune, domestico, nella sala da pranzo di una qualunque famiglia borghese in odor di Mann. Nel nome e nel segno dei padri, la continuità dei valori viene assicurata grazie a un eroe, "puro" perché aperto al dibattito, al dialogo, al pesante fardello del mondo circostante.

Da *Parsifal*, per vie diverse e talora contorte, deriva la grande avventura dell'opera del Novecento. Due di questi, uno tedesco, l'altro italiano, hanno ritrovato la via della scena come ennesima, devastante denuncia dell'alienazione del mondo moderno. Del *Wozzeck* di **Christoph Marthaler** sorprende, a un livello più generale, la continuità narrativa, in aperto, lacerante conflitto con la scansione drammaturgica berghiana, uno *Stationendrama* minuziosamente architettato nelle quindici scene in cui si articolano i tre atti. L'azione ha luogo nell'ennesimo non-luogo immaginato dalla Viebrock: e all'inizio sorprende l'ambientazione in un'ariosa, luminosa mensa. Fuori, oltre le pareti di vetro, un nugolo di bambini giocano tra altalene, scivoli, enormi palloni colorati dalle facce sorridenti. *Wozzeck* (Keenlyside, maschera e voce di un disagio senza tempo) è addetto alla sicurezza: un occhio al bambino, un altro a un lavoro in cui è vilipeso, oltraggiato dal Capitano (Siegel) e dal Dottore. La sua compagna, Marie (Denoke, interprete di riferimento del ruolo), con i suoi *jeans* scoloriti e il trucco da quattro soldi, cede al fascino *trash* di un Tamburmaggiore (l'imponente Villars), capo rasato, maglietta da camionista con vistose *paillettes* di pessimo gusto. Tutt'intorno è un inutile affaccendarsi, un continuo viavai di chi assicura un'organizzazione efficiente della struttura: a eccezione di quei personaggi (il pianista ne è forse l'esempio più devastante) che, improvvisamente, crollano, svengono, si afflosciano, vittime di un sistema pronto ad assister-

li per estrometterli con celere sollecitudine. E più l'azione avanza, più *Wozzeck* diventa denuncia delle difficoltà di una coppia di fatto, costretta a conciliare (im)possibili legami familiari e insostenibili limitazioni economiche, e di tutte quelle politiche sociali a sostegno della famiglia, che di fatto recludono i bambini in recinti "felici", lontano da genitori costretti a svolgere mille, umilianti lavori per sbarcare il lunario. Sicché la presenza costante e festante, sul palcoscenico, di tutti quei bambini si trasforma progressivamente in un atto di accusa lancinante, collettivo: perché nella scena finale l'annuncio della morte di Marie non viene data solo al figlio della coppia, ma a tutta la comunità di piccoli che, imperturbabile, intreccia un inarrestabile girotondo.

E allora il grido diventa un'esigenza spontanea, sorgiva, insopprimibile. Come quello che **Lluís Pasqual** eleva sopprimendo qualsiasi riferimento storico alla sua visione del *Prigioniero* di Dallapiccola: non già perché manchino i rimandi alla sofferenza causata dalla prigionia, ma proprio perché sono troppi. Ma prima di mettere in scena una storia in cui la speranza è l'ultima tortura imposta al condannato - una speranza che perseguita e morde con i denti di un lupo moribondo, annota il regista catalano citando *Doña Rosita la soltera* - antepone alla vicenda l'*Ode a Napoleone* di Arnold Schönberg, su testo di lord Byron: ambientato in un qualunque *Kabarett* tedesco dell'*entre-deux-guerres*, storia della fine dell'Impero raccontata da una Marlene ossigenata che è, in realtà, un laido travestito (Duesing, superlativo nell'arduo *Sprechgesang*), specchio di un'epoca perché immagine di una devastazione morale, oltre che fisica. Ma poi comincia l'urlo del *Prigioniero*, che Zagrosek intride di un'urgenza lirica impressionante: prima la denuncia della Madre (Plowright) che sembra arrivare dalla Plaza de Mayo, tanto è il cammino (inutile) percorso su un invisibile *tapis roulant*. Poi l'azione vera e propria nella gabbia che Azorín vuole un tronco di cono, labirinto piranesiano cavo all'interno per meglio rappresentare tutte quelle torture alle quali il Carceriere (Merritt) sembra sottrarre un Prigioniero (Nikitin) scavato, lacerato, pieno di tatuaggi, cittadino di diritto delle carceri odierne. Solo in apparenza: perché poi sarà la morte, quando il Carceriere costringerà su un lettino il Prigioniero per praticargli l'iniezione letale, nella luce sfolgorante di un teatro-mondo che si allarga all'intera sala e abbraccia il coro, in loggione, per intonare l'estremo grido di rivolta. ■

PARSIFAL, dramma sacro in tre atti di Richard Wagner. Regia di Krzysztof Warlikowski. Scene e costumi di Malgorzata Szczesniak. Coreografie di Saar Magal. Luci di Felice Ross. Video di Denis Guéguin. Drammaturgia di Miron Hakenbeck. Orchestra e coro dell'Opéra national de Paris, direzione musicale di Hartmut Haenchen, maestro del coro Winfried Maczewski. Con Christopher Ventris, Waltraud Meier, Alexander Marco-Buhrmester, Franz Josef Selig, Evgeny Nikitin, Victor von Halem, Comelia Oncioiu, Renate Jeff. Prod. Opéra national de Paris, PARIGI.

WOZZECK, opera in tre atti di Alban Berg. Regia di Christoph Marthaler. Scene e costumi di Anna Viebrock. Luci di Olaf Winter. Drammaturgia di Matthe Ubenauf. Orchestra e coro dell'Opéra national de Paris, direzione musicale di Sylvain Cambreling, maestro del coro Winfried Maczewski. Con Simon Keenlyside, Angela Denoke, Gerhard Siegel, Roland Bracht, Jon Villars, David Kuebler, Ursula Hesse von den Steinen, John Graham-Hall, Patrick Schramm, Igor Gnidi, Se-Jin Hwang. Prod. Opéra national de Paris, PARIGI.

IL PRIGIONIERO, libretto e musica di Luigi Dallapiccola. Regia di Lluís Pasqual. Scene di Paco Azorín. Costumi di Isidre Prunés. Luci di Albert Faura. Orchestra e coro dell'Opéra national de Paris, direzione musicale di Lothar Zagrosek, maestro del coro Alessandro Di Stefano. Con Evgeny Nikitin, Rosalind Plowright, Chris Merritt, Dale Duesing. Prod. Opéra national de Paris, PARIGI.

In apertura una scena di Parsifal, di Richard Wagner, regia di Warlikowski per l'Opéra di Parigi (foto: R. Walz).

Grandi fratelli e ambigue fratellanze



di Giuseppe Montemagno

Chiamalo fratello. Invocalo con tutte le tue forze, affidagli cure quotidiane, desiderio di protezione, aneliti di libertà. Alla Scala, però, avresti visto altro: perché la drammaturgia musicale del Novecento, secolo breve intriso di odio e di divisioni, ne smaschera la natura controversa, ambigua, sfuggente. Non più antidoto alla solitudine, ma fonte d'imposture, tradimenti, inganni. Disperata, carica di odio è l'invocazione del Fratello su cui si apre **1984**: al Ministero della Verità è l'ora della Seduta di Odio contro i nemici di Oceania. E quando si materializza l'immagine del Grande Fratello, gigantesca proiezione ripetuta all'infinito nei colori acidi di una serigrafia di Warhol, i sibili d'insofferenza si trasformano in acute grida di vendetta, in una foga che corruga i volti e li piega all'odio, mentre esplode l'inno che celebra destini imperscrutabili di gloria. Basterebbe questa imponente, magistrale scena d'insieme (con il coro disposto diagonalmente in un cubo inscritto in un cilindro), punteggiata dalla voce metallica e percussiva di Jeremy Irons, per cogliere la felicità dell'intera creazione, tenuta a battesimo al Royal Opera House di Londra nel maggio del 2005 e ora riproposta in prima italiana con vibrante successo. Al suo debutto come operista **Lorin Maazel**, il celeberrimo direttore d'orchestra, francese d'origine ebraica ma cosmopolita per vocazione, ha scelto il capolavoro di Orwell

come sintesi di un secolo che ha vissuto la deriva totalitaria ed il suo furore devastante. Per questo **1984** si presenta come un efficacissimo crogiolo di una *koiné* elaborata lungo il Novecento: Puccini e Berg, Stravinskij e Sostakovic sono i riferimenti più evidenti di una scrittura musicale improntata all'ecllettismo, che nella stratificazione stilistica trova il suo coinvolgente punto di forza. I tratti che caratterizzano la vita degli abitanti di Pista Uno - la neolingua, il bipensiero, la psicopolizia, le giovani spie, i comizi dell'odio e la lega anti-sesso - vengono sintetizzati in una serie di folgoranti cammei, le cui vicende s'intrecciano in maniera imprevedibile e culminano nei finali d'atto, impressionanti *tableaux* affidati a interpreti di acrobatica abilità: l'uccisione dei prigionieri, con la plateale impiccagione di uno di essi, mentre esplode una bomba lanciata dai nemici, e la cattura di Winston e Julia, separati dall'intervento di forze armate di terra e dell'aria, contano tra i momenti dichiaratamente *kolossal* dello spettacolo. Tutti fratelli e dunque nemici, nello spettacolo che **Robert Lepage** disegna con millimetrica precisione grazie al dispiegamento di apparati elettronici che governano l'incessante movimento del palcoscenico. E non può non considerarsi geniale che il dispositivo geometrico di Fillion risponda alla duplice esigenza di creare uno spazio claustrofobico e, nel contempo, trasparente: un cilindro metallico è sezionato da pareti che lasciano

intravedere ciò che tutti gli altri personaggi contestualmente svolgono. L'impossibile storia d'amore di Winston (Tovey) e Julia (Gustafson) viene stroncata sul nascere dalle atroci torture che il perfido O'Brien (uno straordinario Margison, perfetto fisicamente e vocalmente) dispone contro il protagonista. Moltiplicato e amplificato sullo sfondo da telecamere nascoste nella macchina della tortura, il volto di Winston replica la disperazione di chi si ostina a coltivare la memoria contro l'indifferenza, di chi crede che non importa restare in vita, ma «mantenersi umani». E quando, al finale, risuona solo il calore straniante di un *blues* intonato da una donna *prolet*, è perché il vuoto dell'ignoranza segna l'inarrestabile trionfo del Leviatano.

Parola carica di significati ormai privi di senso, il termine "fratello" costituisce il cuore nevralgico del *Prigioniero* di **Luigi Dallapiccola**, termometro sensibile delle devastazioni del Secondo Conflitto mondiale. Qui un carceriere alimenta in un prigioniero la speranza di un'improbabile liberazione, apostrofandolo proprio con quel termine che prefigura scenari di fratellanza universale. È, in realtà, l'ultima tortura disposta dal Grande Inquisitore prima dell'esecuzione. Nella lettura di **Peter Stein**, la fedeltà alle indicazioni del libretto, ai limiti della pedanteria, agli inizi suscita perplessità, soprattutto durante le interminabili processioni di flagellanti. Ma una volta entrati nel meccanismo si coglie il desiderio di assicurare un'elegante, raffinatissima leggibilità a opere sovente appesantite da inutili orpelli psicanalitici. Particolarmente suggestivo è il sogno della Madre (Marrocu) del *Prigioniero* (Priante), in cui l'immagine di Filippo II, il celeberrimo ritratto di Sánchez Coello, assume prima i tratti grifagni di un gufo, quindi le orbite vuote di un teschio. E, quando i due s'incontrano, l'immagine di una moderna, straziante pietà riassume i traumi senza tempo di una generazione segnata dalla prigionia. Con la complicità della sontuosa, lussureggiante bacchetta di Harding, Stein accomuna la partitura dodecafonica del musicista istriano a un capolavoro del Simbolismo a partire da un dettaglio: le porte. Il gioco di porte, labirintico nel *Prigioniero* fino all'ingannevole fuga in una notte stellata, illuminata dai bagliori del rogo, s'infittisce addirittura nel *Castello del duca Barbablù*, musicato da **Béla Bartók** su libretto di Béla Balász. All'aprirsi di ciascuna porta dell'oscuro maniero, infatti, improvvisi tagli di colori feriscono la splendida scena di Dessì: fino a schiudere uno squarcio sull'esterno, quando il duca (Bretz) svela a Judit (Zhidkova), la sua palpitante consorte, l'immensità del suo regno, tutto racchiuso in un'enorme mano rapace che ghermisce terra e cielo. Ma è l'ultimo segno di un'autorità al tramonto: quando Judit verrà inghiottita dalle tenebre, avvolta in un sontuoso manto notturno, al duca rimarrà solo la devastante, vertiginosa solitudine del potere. ■

1984, opera in tre atti di J.D. McClatchy e Thomas Meehan, dall'omonimo romanzo di George Orwell. Musica di Lorin Maazel. Regia di Robert Lepage. Scene di Carl Fillion. Costumi di Yasmina Giguère. Coreografie di Sylvain Emard. Luci di Michel Beaulieu. Orchestra e coro del Teatro alla Scala, direzione musicale di Lorin Maazel, maestro del coro Bruno Casoni. Con Julian Tovey, Nancy Gustafson, Jeremy Irons, Richard Margison, Iride Martinez, Jeremy White, Wayne Hobbs, Mark Steven Doss, Elisabeth Sikora, Johnnie Fiori, Ramfin Ghazavi, Leonardo Cairni, Guido Loconsolo, Giancarlo Boldrini, Mark Richardson, Giulio Pagano, Camilla Capolla. Prod. Big Brother Productions & Royal Opera House, Covent Garden, LONDRA.

IL PRIGIONIERO, libretto e musica di Luigi Dallapiccola. IL CASTELLO DEL DUCA BARBABLÙ, libretto di Béla Balász, musica di Béla Bartók. Regia di Peter Stein. Scene di Ferdinand Wögerbauer (*Il prigioniero*) e Gianni Dessì (*Il castello*). Costumi di Anna Maria Heinrich. Luci di Japhy Weideman. Orchestra e coro del Teatro alla Scala, direzione musicale di Daniel Harding, maestro del coro Bruno Casoni. Con Vito Priante, Paoletta Marrocu, Kim Begley, Gregory Bonfatti, Davide Pelissero (*Il prigioniero*), Gabor Bretz, Elena Zhidkova, Eörs Kistaludy (*Il castello*). Prod. Teatro alla Scala, MILANO.

regia di Martone

FALSTAFF pensoso reduce del crepuscolo risorgimentale

FALSTAFF, di Arrigo Boito. Musiche di Giuseppe Verdi. Regia di Mario Martone. Scene di Sergio Tramonti. Costumi di Ursula Patzak. Luci di Pasquale Mari. Chœur du Théâtre des Champs-Élysées, diretto da Emmanuel Trenque. Orchestre de Paris, diretta da Alain Altinoglu. Con Alessandro Corbelli, Anna Caterina Antonacci, Ludovic Tézier, Marie-Nicole Lemieux, Francesco Meli, Amel Brahimi-Djelloul, Caillín Hulcup, Enrico Facini, Federico Sacchi, Patrizio Saudelli. Prod. Théâtre des Champs-Élysées, PARIGI.

L'eleganza un po' *fanée* delle tinte salmone e loro connota in maniera raffinata il teatro di avenue Montaigne, forse la più esclusiva sala della *rive gauche*. E proprio in questo scrigno *art nouveau* s'incastonava perfettamente il testamento spirituale *fin de siècle* di Verdi: perché le ridotte dimensioni della sala permettono un'intelligenza immediata della mobilissima, rutilante scrittura letteraria di Boito, e perché - complice la mercuriale, guizzante bacchetta di Altinoglu - la struttura della commedia musicale risultava esaltata e potenziata nei dettagli. Nel mettere in scena le avventure del *fat knight*, l'impenitente cavaliere dalla bonaria figura, Martone non si limita tuttavia a considerarne l'aspetto buffo - pure essenziale - perché interpreta l'estremo capolavoro verdiano come il crepuscolo di una stagione, quella risorgimentale, con tutta la sua carica di disillusioni e di rimpianti: delle aspirazioni di quell'epoca Falstaff (strepitoso Corbelli) è un sorridente quanto pensoso reduce, «una piacente estate di San Martino», come egli stesso pomposamente si definisce. E vederlo precipitare nel Tamigi con i panni sporchi di casa Ford, lui che per l'occasione aveva indossato il suo sdrucito mantello di cospiratore, è il segno del tempo che passa e che non sempre è in grado di apprezzare ciò che è stato. La scena di Tramonti, nel costringere tutta l'azione al proscenio - quasi a volerne fare una propaggine della platea, che sarà coinvolta nella «risata final» del «tutti gabbati!» - si limita a disegnare una geometrica galleria su tre livelli, messi in comunicazione da scale simmetriche, funzionali a descrivere l'indivisa burla architettata da Alice (una vulcanica Antonacci) e Ford (un insinuante Tézier), a capo delle fazioni femminile e maschile. Ne scaturisce una visione meta-teatrale dell'azione, teatro nel teatro di un'architettura che si costruisce nell'immediatezza dell'irriverente invenzione scenica; e che si sublima nel parco di Windsor, quando, sullo sfondo, si materializza una quercia scarlatta, nodosa, di un Mondrian giovane che sembra essersi ispirato ai celeberrimi olivi di Van Gogh, contorti perché piegati e piagati dal vento. E giganteggia nell'inverno della vita, nell'ora del magico incantamento delle fate. G.M.

In apertura una scena di *Il prigioniero*, di Luigi Dallapiccola, regia di Peter Stein (foto: Marco Brescia).

Maggio Musicale Fiorentino

Con Testori e Duras risplende solo Henze

di Francesco Tei

Il Maggio Musicale Fiorentino numero 71 ha puntato con decisione sulla prosa, ricollegandosi a una tradizione del festival onorata molto sporadicamente negli ultimi decenni: due le prime-evento, due assoli, l'*Erodiàs* di Testori con Sandro Lombardi e *Il dolore* di Marguerite Duras con Mariangela Melato, due lavori in linea con il tema di questa edizione: "Donne contro". Nel cortile del medievale Museo del Bargello, Lombardi ha affrontato il secondo dei *Tre lai* testoriani in due versioni, a seconda del tempo: una con la spettacolare scenografia di Fabrizia Scassellati, sprofondato beckettianamente in un pozzo, e un'altra, per così dire, da camera, al coperto e a contatto ravvicinato con gli spettatori. Forse, delle due, era questa la più adatta - senza nulla togliere al grande fascino visivo e scenico dell'altra - a rendere quasi tangibile la misura di una penetrazione così profonda di Lombardi "dentro" i testi di Testori, tanto da farli davvero pensare scritti per lui e su di lui. Presentato invece al Teatro Goldoni, le cui ridotte dimensioni non hanno però indotto Mariangela Melato a recitare senza microfono, *Il dolore* era firmato, come regia e scena da Massimo Luconi, che sembra però essersi limitato soprattutto a creare una suggestiva "ambientazione", capace di suscitare evocazioni ed echi di emozione anche se sembra poco in linea con la maniacale autoanalisi riscontrabile in questo diario postbellico della Duras. Pagine, quelle della scrittrice francese, che non sono di così eccezionale valore come le giudica invece la Melato (e come le giudicava anche la Duras). Un testo, comunque, di grande importanza sul piano civile e umano, diario prima dello spasmodico interrogarsi sulla sorte del marito deportato e poi del suo faticosissimo recupero alla vita, operato dalla Duras in prima persona giorno dopo giorno, sottraendo letteralmente il reduce dai lager a una morte che sembrava solo rinviata dall'essere stato liberato. Uno spettacolo di indubbia forza e alla fine di irresistibile impatto, una prova d'attrice sulla quale non si possono fare appunti di nessun genere anche se manca qualche cosa per farlo restare nella memoria dello spettatore. Forse la realizzazione scenica sconta la scarse potenzialità teatrali del testo.

Entrerà, al contrario, negli annali della storia del Maggio l'allestimento - in prima italiana - dell'opera *Phaedra* di Hans Werner Henze, sempre al Goldoni: spazio adattissimo per il sapore barocco, per l'impianto tra antico e moderno dello spettacolo del regista Michael Kerstan (supervisionato dallo stesso Henze): importantissime le scene e costumi - splendidi - di Nanà Cecchi e le luci di Pasquale Mari. Impossibile dire adesso se l'opera, la



più recente dell'ultraottantenne Henze, che per una gravissima malattia sembrava destinato a morire a metà della sua composizione, resterà anche nella storia della grande musica. Tuttavia la sua apparizione al Maggio è stata un grande evento, anche se non tutto, nell'allestimento, è convincente, soprattutto nelle parti che vorrebbero essere ironiche o addirittura comiche. Molto bella l'idea di far dialogare (letteralmente, e quasi anche fisicamente) i cantanti con l'orchestra sottolineare la natura di "Konzertopera" di *Phaedra*. La regia e la coreografia di Antonio Colandrea hanno richiesto ai cinque interpreti una prova di recitazione "vera", di livello assolutamente insolito per il teatro musicale: e tutti e cinque si sono mostrati ottimi attori, a cominciare dalla Fedra di Natascha Petrinsky. Il mito di Ippolito e della matrigna è rivisitato nella sua versione latina, che narra di una resurrezione grazie a Diana-Artemide del figlio di Teseo e della sua successiva metamorfosi in un dio italico della natura, venerato sul lago di Nemi (vicino a Marino, dove Hans Werner Henze abita da moltissimi anni). Non ha lasciato una traccia profonda, invece, la *Carmen* diretta da Zubin Mehta e con la regia di Carlos Saura: le scene geometrico-luminose di Laura Martinez assumevano un senso reale solo nell'ultimo atto, con quella porta sul fondo impossibile da aprire per Carmen imprigionatasi nel suo destino. La scenografia era accostata, con un effetto spiazzante, ai costumi realisticamente "spagnoli" - sia pure di epoche diverse - di Pedro Moreno. Da un regista che ha attraversato molte volte la *Carmen* e il suo mito c'era da aspettarsi di più. Non hanno brillato sul piano più spiccatamente teatrale il don José di Marcelo Alvarez e la Carmen di Julia Gertseva (bellissima, ma il magnetismo e la sensualità sono un'altra cosa). Migliori come attori l'Escamillo di Ildebrando D'Arcangelo e la Micaela di Inva Mula (la voce più bella di tutte). ■

regie di De Capitani e Mariani

Giri di vite o la perdita dell'innocenza

Felice idea, quella di De Capitani alle prese col capolavoro di Britten, l'aver puntato (anziché sul più comodo e in fondo più innocuo conflitto tra Bene e Male) sul tema della perdita dell'innocenza, che del teatro di Britten costituisce il fulcro ed è stata centrata su di un doppio versante: lo scivoloso ponte che scavalca gli abissi dolcemente oscuri dell'adolescenza e la contorsione psicologica di chi tale ponte ha superato ma quegli abissi se li porta dietro. Un teatrino di marionette porta in scena i due fantasmi: e Flora avrà spesso in braccio quella di Miss Jessel - bianca veste sporca lunghissima, capelli candidi, viso d'oscena canizie - sussurrando cose misteriose. Nella scena della lezione, per la prima volta ci viene chiarito come quegli innocui termini latini - *clunis, caulis, follis, vectis, cucumis* - celino doppi sensi di carattere sessuale, riflessi sia nei due grandi manifesti col maschile serpente e la femminile libellula, sia nel disegno che Miles fa alla lavagna di mela albero e serpente. Termini che udiamo riecheggiare tanto nella scena della chiesa (in cui quale lode a Dio s'innalza dunque l'elenco al completo degli attributi sessuali maschili), quanto nella *nursery rhyme* «Malo, malo, malo» non per caso ripresa alla fine dall'Istitutrice dopo che la sua lotta con Miles (una lotta ambiguamente prossima all'assalto sessuale) ha ucciso lui o forse la sua adolescenza: si chiarisce così il complesso rapporto tra istitutrice e allievo, inquietante identificazione di una nell'altro. Quanto avrebbe potuto costituire handicap insormontabile (l'essere Miles non la voce bianca d'un bambino, bensì un controtenore ventisettenne), grazie alla sua impostazione De Capitani lo ribalta in *atout* decisivo col contributo determinante di Ferdinando Bruni disegnatore di costumi e parrucche nell'ambito di scene bellissime, che eliminano ogni soluzione di continuità narrativa. Zazzera nera dai rigidi tratti a zigzag; calzoni corti e giubba alla marinara; andatura tutta spigoli di gomiti e contorsioni delle lunghe gambe magrissime: questo Miles (Antonio Giovannini, cantante e attore eccelso) ci comunica anche fisicamente il tormento dell'adolescenza che ciascuno di noi comprende perché c'è passato. Splendidi pure il Quint di Marlin Miller e l'Istitutrice di Angeles Blancas Gulin (la cui voce un po' aspra e acidula possiede appunto screziature quasi adolescenziali che calzano a pennello), vocalmente parecchio superiori alla Jessel

THE TURN OF THE SCREW (Il giro di vite), di Myfanwy Piper, dal racconto omonimo di Henry James. Musiche di Benjamin Britten. Regia di Elio De Capitani. Scene e costumi di Ferdinando Bruni. Luci di Nando Frigerio. Direttore Jonathan Webb per l'Ensemble Strumentale del Circuito Lirico Lombardo. Con Blagoj Nacoski, Angeles Blancas Gulin, Tiziana Fabbricini, Antonio Giovannini, Beatrice Palumbo, Lucrezia Drei, Gabriella Sborgi, Luisa Castellani. Prod. Teatri del Circuito Lirico Lombardo, PAVIA, BRESCIA, COMO, CREMONA-Teatro Dante Alighieri, RAVENNA.

di Luisa Castellani e soprattutto alla Mrs Grose tanto stridula di Gabriella Sborgi. Jonathan Webb, alla testa di tredici strumentisti veramente bravi, srotola una narrazione serrata ma ariosa, di dolcezza avvelenata, tutta luci e ombre, descivo e nascondo: cioè a dire un Britten che meglio è difficile immaginare. *Elvio Giudici*

La Fondazione Petruzzelli e Teatri di Bari affila le armi e, in attesa dell'apertura ormai prossima del mitico teatro risorto finalmente dalle ceneri, cerca di produrre guardando alla qualità. Certo bisognerebbe insistere sulla preparazione dell'orchestra, ma gli sforzi dell'ultima nata tra le fondazioni liriche sono palesi e spesso riservano sorprese. Grande quella regalataci dall'allestimento di *The turn of the screw* di Benjamin Britten che, ovviamente in lingua originale, non solo ha soddisfatto gli amanti del bel canto ma ha richiamato anche il pubblico abituale della prosa assolutamente entusiasta del magnifico allestimento firmato da Jonathan Webb e Lorenzo Mariani. Webb ha saputo dirigere al meglio l'Ensemble di dodici elementi a sua disposizione mentre Mariani ha firmato una regia essenziale e raffinatissima, ricca di citazioni tutte assai appropriate, percorsa da un erotismo torbido e dirompente. Grazie all'estrema coesione con l'eccellente lavoro di William Orlandi per scene e costumi e di Giuseppe Ruggiero per il disegno luci, la messa in scena si è dimostrata di rara compattezza e molto attenta alla recitazione dei cantanti, tutti perfettamente in parte a cominciare dai due adolescenti, gli inglesi Charlie Manton e Beatrice Weiss, avvezzi da tempo a interpretare *Il giro di vite*. La casa in cui l'Istitutrice arriva per accudire i due fanciulli diventa uno stilizzato maniero dalle altissime pareti che continuamente si muovono a disegnare un labirinto in cui tutti si perdono, vivi e morti. Nell'azzurro cupo dominante si aprono squarci di arancio e di verde a disegnare un esterno forse meno claustrofobico e opprimente, ma ugualmente allarmante. Ognuno ha un proprio inconfessabile segreto e i fantasmi sono esseri affascinanti, demoni che forse risiedono nell'anima mentre non si può che continuamente riflettersi in una dimora fatta di specchi. Sempre emozionante e tesissimo, lo spettacolo regala scene da brivido come quella in cui lo spettro Quint cerca di rapire e far suo il piccolo Miles o nel finale quando la morte di quest'ultimo su di un cavallo a dondolo si staglia nel vuoto della scena. *Nicola Vesti*

THE TURN OF THE SCREW (Il giro di vite), di Myfanwy Piper dall'omonimo romanzo di Henry James. Regia di Lorenzo Mariani. Scene e costumi di William Orlandi. Luci di Giuseppe Ruggiero. Direttore Jonathan Webb per l'Ensemble da camera dell'Orchestra Sinfonica della Provincia di Bari. Con Marlin Miller, Raffaella Angeletti, Charlie Manton, Beatrice Weiss, Gabriella Sborgi, Susannah Gianville. Prod. Fondazione Lirico Sinfonica Petruzzelli e Teatri di BARI.

Nella pag. precedente, Sandro Lombardi in *Erodiás*, di Testori; in questa pag., una scena di *Il giro di vite*, di Benjamin Britten, regia di Elio De Capitani.



AVE MARIA PER UNA GATTAMORTA

di Mimmo Sorrentino

segnalato al Premio Riccione 2007

«Una storia di ordinaria violenza espressa col linguaggio povero e ossessivo degli sms e dei videofonini: Mimmo Sorrentino trasforma in una pagina di scarna cronaca teatrale, senza redenzione, una preziosa consuetudine di lavoro coi giovani e coi diseredati di ogni paese» (dalla motivazione della segnalazione al Premio Riccione 2007).



Un parco. Come fondale pannelli pubblicitari. Una panchina. Anna si denuda, prende una coppa di champagne dalla borsetta. La mette prima sul seno destro e poi sul sinistro.

ANDREA - (Al padre, fuori scena) Non sono stato io pa'. Non sono stato io. Sono stati quelli di fianco, quei pezzi di merda... Ma che cazzo ne so perché si sente puzza di zolfo. Sono stati quei pezzi di merda... Ma ti pare che accendevo un petardo in casa?...Sì è colpa mia. E' sempre colpa mia. Porca troia è sempre colpa mia. In questa casa siete tutti degli isterici, e io ci vado di mezzo, porca troia.

MATTEO - (A un vigile, fuori scena) Il casco ce l'ho, l'ho dimenticato. Ma che ci guadagna se mi sequestra il motorino? Perché se la prende con il motorino. Ero io senza casco. Sequestri me, non il motorino, il motorino non ha fatto proprio niente.

LUDOVICA - (A sua madre, fuori scena) Non l'ho fatto apposta ma'... Mi è scivolato, va bene, va bene, te lo pago il piatto, te lo pago con i soldi miei...lo sto cercando un lavoro, lo sto cercando.

ANNA - (Si riveste e telefona a Ludovica, che è fuori scena) Ludo, sono Anna.

LUDOVICA - Eh.

ANNA - Ho le tette a coppa di champagne.

LUDOVICA - Cosa.

ANNA - Le ho misurate ci vanno alla perfezione.

LUDOVICA - Non ci posso credere.

ANNA - Te lo giuro. Mi sono anche filmata, vieni oggi alla panchina che ti faccio vedere il video.

LUDOVICA - Anna.

ANNA - Eh.

LUDOVICA - Vai a cagare.

Anna esce di scena. Entra Gessica, va a danzare sulla panchina. Entra Ludovica che va a ballare con lei sulla panchina. Entrano Matteo e Andrea, le riprendono con un cellulare. Li raggiunge Anna. Anche lei riprende le due ragazze che danzano. Gessica e Ludovica smettono di danzare e vanno a guardare il video.

LUDOVICA - È venuto proprio una merda.

ANNA - Sì è proprio una merda.

LUDOVICA - (Ad Anna) Ah sì. Visto che fai tanto la fighetta, fatti vedere le tette.

ANNA - Non ci penso proprio c'è troppa gente.

ANDREA - Quali tette?

LUDOVICA - La signorina si è filmata le tette.

ANDREA - Faccete vedere.

ANNA - No.

LUDOVICA - Cazzo, mi hai fatto due coglioni così al telefono. Se non le fai vedere è perché non le hai a coppa di champagne.

ANNA - Ah sì e guarda. (Fa vedere il video)

GESSICA - Te sei fuori.

LUDOVICA - Ma che cazzo hai fatto oh? Ma che cazzo fai a casa te?

ANDREA - Ma non si vede niente. Le hai coperte con il bicchiere.

ANNA - È una coppa di champagne.

MATTEO - Fammi vedere bene. (Le prende il cellulare e iniziano a lanciarselo mentre Anna cerca di

PERSONAGGI

Andrea 17 anni

Matteo 18 anni

Anna 18 anni

Gessica 15 anni

Ludovica 19 anni

Stefania 17 anni

prenderlo) Ma non si vede niente. Devi farcele vedere. (Inizia a cantare) «Facci vedere le tette, fatti vedere le tette» (Lancia il cellulare di Anna ai suoi amici. Anna cerca di prenderlo)

ANNA - Datemi il cellulare. Vaffanculo, me lo rompete (Anna si ferma. Il cellulare cade. Ludovica lo raccoglie e va a restituirlo ad Anna)

MATTEO - (Ad Anna) Ma che fai ti metti a piangere?

LUDOVICA - Ma dai, stavamo giocando, guarda non si è rotto.

ANNA - Vaffanculo.

LUDOVICA - Come siamo permalose oggi.

Escono di scena. Anna resta sola in scena. Controlla che il cellulare non sia rotto ed esce.

NOTTE

STEFANIA - (È a un massaggiatore elettrico) Caro diario, oggi sono stata con Andrea e Matteo. Ti racconto chi è Matteo. E' uno che trascorre la sera giocando alla play station con il suo amico Andrea. La scuola comincia alle otto, ma lui si sveglia alle otto e mezza ed entra alle nove. Lo può fare perché è maggiorenne e si può fare la giustificazione da solo, e anche perché vive con il padre. I genitori sono separati. Il padre lavora di notte e non si vedono mai. Come me è appassionato di *Vivere* e *Drug Ball*. Poi lui è dell'ariete e io sono dei pesci e i pesci vanno molto d'accordo con gli arieti. Pensa mi chiama Trotina mia. Prende il Viagra ma non ne ha bisogno. Dice che a 18 anni qualcosa bisogna pure calarsi e allora meglio il Viagra che le anfetamine o la coca, fa meno male. È un saggio. Per questo mi piace e mi piace anche perché è uno che sembra stare sempre con la testa da un'altra parte. Quello che non capisco è perché vuole che la dia ad Andrea. Mi sembra una cosa assurda. Va bene l'amicizia, ma qui si esagera. Dice che è la regola per entrare nella banda. Ma io sono determinata a fargliela cambiare. Che dici, devo lasciare Paolo? Per il momento ho deciso che è meglio tenere i piedi in due scarpe.

MATTINA

ANDREA - (È in classe con Matteo. A bassa voce). Ora le apre.

MATTEO - Con la minigonna che si è messa non può aprirle.

ANDREA - Che ci vuoi scommettere? Le ha aperte (Si mette a ridere) No, prof. non sto ridendo di lei.

Davvero. Non sto ridendo di lei glielo giuro..., va be' mi mandi dal preside... È inutile che mi interroga ieri non ho potuto studiare. Va bene vengo lo stesso (Si alza). Ma non è colpa mia se mi viene da ridere. Allora devo andare dal preside? Grazie Professoressa... Si le chiedo scusa. (Torna a sedersi vicino a Matteo. Entrambi si sforzano di non ridere).

GESSICA - (A casa della nonna) Va bene nonna, te le compro biologiche le pere...si pure i pomodorini...no non vado dal fruttivendolo, vado al Gs, te lo giuro, lo so che il fruttivendolo non ha la roba biologica (Esce di scena)

STEFANIA - (Entra in scena di corsa) Mi scusi Prof., c'era traffico. Va bene mi interroghi. La polemica sul deismo è una caratteristica della prima metà del '700 e costituisce un fatto nuovo rispetto al secolo precedente, quando Cartesio non aveva mai messo in discussione l'esistenza di Dio.

ANNA - Okay, andiamo alla Ipercoop. (Prende dalla borsetta un Esta The e inizia a berlo)

GESSICA - Non sono andata dal fruttivendolo nonna, te lo giuro, sono biologiche queste pere. Hanno anche il bollino guarda...e mettili gli occhiali. (Esce di scena)

STEFANIA - Il mondo fisico è per Cartesio estensione e movimento e fa una distinzione tra il "fare" e il "pensare", che è la stessa distinzione che c'è tra gli uomini liberi e i servi...sì è vero anche nell'antichità facevano questa distinzione. (Esce di scena)

ANNA - No, oggi niente MacCicken, sono a dieta. Non è vero, io sono una finta magra. (Esce di scena)

ANDREA - (Si alza) Ma sei proprio uno sfigato. Perché non ti sei copiato il riassunto sui *Promessi Sposi* da Internet.

MATTEO - Ma l'ho copiato.

ANDREA - Sì ma se vuoi prendere un bel voto devi metterci qualcosa di personale.

MATTEO - Io non so mai che cazzo scrivere.

ANDREA - Basta scrivere quattro cazzate tipo che il personaggio è interessante, le descrizioni dei luoghi sono precise, così sembra che il libro te lo sei veramente letto e lei ti mette otto.

NOTTE

GESSICA - No, non sono andata all'oratorio...perché don Ciro è troppo ricchione...da nessuna parte. Vado a dormire...non ho fame...ho mangiato un MacCicken... sì domani vado dalla nonna. (Inizia a masturbarsi, poi si distende per terra)

POMERIGGIO

LUDOVICA - (È ad un colloquio di lavoro) Sì che ce la faccio a scaricare le casse, se non ce la facevo non venivo a chiedere questo lavoro. Ho vent'anni. Sono maggiorenne... Sì sono disoccupata... Sì ho già lavorato... Lavavo le scale. Sei ore a settimana. Venticinque euro...sì a settimana... No, non avevo un contratto. Nessun contratto... Certo che è meglio che niente. E poi una volta ho lavorato anche in una fabbrica... Sì una fabbrica vera. (Le squilla il telefono. È Gessica)

GISSICA - Ludo oggi vieni in panchina ti devo parlare.

LUDOVICA - (*Risponde al cellulare*) Vengo dopo... (*Al datore di lavoro*) È mia madre, ha la febbre mi ha chiesto se le compro l'aspirina. Mi misero in prova... Non mi dissero quanto sarebbe durato il periodo di prova e nemmeno quanto mi pagavano. Niente. Ero in prova. Al quinto giorno però mi hanno detto che non era buona per quel lavoro. Non lo so perché non ero buona... (*Le squilla di nuovo il telefono. Risponde. È Gessica*)

GISSICA - Ma che stai facendo?

LUDOVICA - (*Risponde al cellulare*) Te lo dico dopo, ciao... (*Al datore di lavoro*) No, ora lavoro solo qualche volta di notte...no a casa, faccio le tomaie. Mi pagano un euro ogni mille etichette incollate, guadagno 4 euro a notte, come i cinesi...Perché non vado bene a scaricare casse? Io ce la faccio a scaricare le casse. Mettetemi alla prova, se poi non vado bene mi licenziate. Per i giorni di prova non mi pagate. (*Di spalle*) Ma vaffanculo. (*Va a sedere in panchina. Arrivano Gessica e Stefania*)

GISSICA - Oh Quella troia dell'assistente sociale mi ha detto che se non ritorno a scuola denuncia i miei genitori.

ANNA - Come ha fatto a sapere che non vai a scuola?

GISSICA - Che ne so.

LUDOVICA - E tu che le hai detto?

GISSICA - Che la mattina non ce la faccio ad alzarmi presto perché di notte per dormire mi devo fare almeno tre ditalini e i ditalini sono peggio del valium che si prende mia madre.

ANNA - Veramente le hai detto così?

GISSICA - Te lo giuro.

ANNA - E lei?

GISSICA - (*Imitando la voce dell'assistente sociale*) Che fai di notte per addormentarti sono solo fatti tuoi. Ma a scuola ci devi andare se non vuoi che i tuoi genitori siano denunciati.

LUDOVICA - Lo hai detto a tua madre ?

GISSICA - Indovina che mi ha risposto?

LUDOVICA - Che ne so.

GISSICA - (*Imita la voce della madre*) Sei andata all'oratorio?

ANNA - Non è meglio la scuola che stare a casa a non fare niente?

GISSICA - Io a casa faccio un sacco di cose.

LUDOVICA - Sì ditalini.

GISSICA - Quelli te li fai tu. Io cucino, cazzo, faccio la spesa a mia nonna, metto a posto la casa, chi le fa tutte queste cose se io vado a scuola? E poi la scuola mi fa troppo schifo.

LUDOVICA - Se non vai a scuola poi fai la fine mia che nessuno mi prende a lavorare.

ANNA - Allenatevi così non ci pensate.

GISSICA - Non c'ho voglia.

LUDOVICA - Nemmeno io. (*Escono tutti di scena*)

NOTTE

LUDOVICA - (*È seduta a terra. Lavora alle tomaie. Canta.*) «E poi, e poi sarà come morire...». (*alza la voce. Viene rimproverata*) Cazzo ma io lavoro, va

bene sto zitta. No non mi secca la lingua. Trovami un altro lavoro e non canto più, sì i vicini, i vicini, ma vaffanculo.

POMERIGGIO

Stefania va a sedersi in panchina. La raggiungono Anna, Gessica e Ludovica.

LUDOVICA - O-oh c'è anche la Trotina mia.

STEFANIA - Sai che ridere.

GISSICA - Guarda che Andrea ha un uccello grande così.

STEFANIA - Va be', ciao. (*Si alza ed esce di scena*)

ANNA - Che sfigata. Oh Sentite che bella poesia.

Gessica e Ludovica ridono.

ANNA - Davvero, sentite come è bella «mondo ci sono anche io. Io dentro un bar, io dietro a un angolo, io una scorta, io uno scarto, io rabbia, io monotonia, io che mangio un panino, che butto via un calzino, io che ho il terrore delle persone ipocrite e impaurite, io che non riuscirò mai a vincere perché non oso sbagliare, io punto interrogativo, io che mi rifugio all'interno del mio silenzio. Stupida e intelligente. Rido e piango in faccia alla gente. Non credo nella bontà. Mi piaccio da impazzire. Urlo per spiegarmi. Ascolto musica. Donna, figlia, ballerina. Offendo per difesa. Mi nascondo nella bugia».

LUDOVICA - Figa è bella.

GISSICA - L'hai scritta tu.

ANNA - No, l'ha scritta Fabiola, la mia compagna di banco. Fabiola mi ha proprio capito. Io sono proprio come dice lei. Rido e piango in faccia alla gente, sono stupida e intelligente. Urlo per spiegarmi. Sono proprio io. Fabiola poveretta è lesbica.

LUDOVICA - Ah ecco.

ANNA - Mi piacerebbe tanto farla felice, ma io non sono lesbica.

GISSICA - Sì però adesso riprendetemi, ho un pezzo nuovo che spacca (*Canta, danzando la canzone Corto Circuito dei 99 Posse*) «Il mio problema è che sono incontentabile, non mi va mai bene niente, dice la gente, ma in questi anni ho imparato che anche ciò che mi è dovuto, nessuno me lo darà mai per scontato. (*Entra Andrea*) Io voglio tutto anche l'impossibile, io voglio tutto ma sarò implacabile».

ANDREA - Ho fatto il sito.

ANNA - Hai fatto il sito, ma sei una bomba.

LUDOVICA - Questa sera veniamo a vederlo. (*Escono tutti di scena. Resta solo Andrea che va in panchina*)

STEFANIA - (*Entra in scena. Telefona a Matteo*) Senti, io non ci voglio stare con Andrea, capito? E non voglio nemmeno più vedere le tue amiche, sono delle grandi stronze.

MATTEO - (*Fuori scena*) Trotina mia io so che sono delle stronze...

STEFANIA - E allora mollale.

MATTEO - E tu perché non molli Paolo.

STEFANIA - Se tu le molli, io mollo anche io.

NOTTE

MATTEO - Non vuole.

ANDREA - Allora non entra.

MATTEO - Non posso obbligarla.

ANDREA - Minghia ti ha già messo i piedi in testa?

MATTEO - Non è questione di piedi in testa.

ANDREA - Ah no?

MATTEO - No. A me non ha messo nessuno i piedi in testa.

ANDREA - Allora obbligala a venire con me.

MATTEO - Non gli piaci.

ANDREA - Ah non le piaccio. Guarda che nemmeno tu piacevi a Gessica, Ludovica e Anna, ma io gli ho detto che dovevano stare con te e ci sono state, ed è grazie a me se adesso sai come è fatta una figa.

MATTEO - Questo non c'entra niente.

ANDREA - È la prima volta che te ne capita una tra le mani e invece di sbatterti per onorare l'amicizia fai lo stronzo.

MATTEO - Non è questione di fare lo stronzo. Ma questa regola qui poteva andare bene fino a quando avevamo quindici anni. Ma ora ne abbiamo diciotto. Sono tre anni che nessuna femmina entra nella banda. La verità è che la banda non esiste più. Siamo rimasti solo io e te e quelle tre sfigate.

ANDREA - Ludovica, Gessica e Anna non sono sfigate.

MATTEO - Sono handicappate.

ANDREA - Handicappata è Stefania.

MATTEO - Stefania è un tipo a posto.

ANDREA - (*Gli fa il verso*) Stefania è un tipo a posto, Stefania è un tipo a posto.

MATTEO - Sei un isterico.

ANDREA - Ma scopatela a quella puttana, che cazzo me ne fotte. E comunque nel sito non entra. (*Giocano al cellulare*)

ANDREA - Perché sul sito ancora non hai messo niente?

MATTEO - Non so che metterci.

ANDREA - Per che cosa vorresti farti conoscere?

MATTEO - Non lo so.

ANDREA - Come non lo sai?

MATTEO - Non lo so.

ANDREA - Che mongolo, pensaci.

MATTEO - Il fotomodello.

ANDREA - Non hai il fisico.

MATTEO - Se è per quello posso andare in palestra.

ANDREA - Sì ma bisogna essere anche belli.

MATTEO - Perché io sono brutto?

ANDREA - Non sei brutto, però non sei nemmeno questo gran figo.

MATTINA

ANNA - (*Telefona a Ludovica, è fuori scena*) Ludo vieni alle sei in panchina, mi devi riprendere mentre leggo le poesie che mi ha scritto Fabiola. Voglio metterle sul sito.

LUDOVICA - (*Entra in scena*) Va bene.

ANNA - Stavi dormendo?

LUDOVICA - Ho fatto le tomaie fino alle quattro del mattino.

ANNA - Anche io questa notte non riuscivo a dormire. Pensa che ho dovuto contare le pecore fino a

975 per addormentarmi.

LUDOVICA - Brava. (*Esce di scena*)

MATTEO - (*Entra in scena. Telefona a Stefania*) Trotina, Andrea ha detto di sì, non dice niente se sto con te. L'ha capito. Te l'avevo detto che parlandogli con calma e al momento opportuno avrebbe capito, ora non pensa ad altro che al sito. Dobbiamo festeggiare che Andrea ha detto sì.

STEFANIA - (*Fuori scena*) Senti mi devi lasciare del tempo. Quando mi hai abbracciato io ho toccato i fili elettrici, ma quando Paolo mi ha telefonato sono caduta al suolo con i miei dubbi e i miei perché. Mi capisci.

MATTEO - No.

Anna e Gessica vanno a sedersi in panchina. Arriva Ludovica.

LUDOVICA - Sono ingrassata di due chili questo mese, cazzo.

GESSICA - Mettiti a dieta.

LUDOVICA - Ma se bevo solo il te e mangio senza sale.

GESSICA - Nel MacCicken non ci sta il sale?

LUDOVICA - Il Maccicken lo mangio solo nei giorni dispari.

GESSICA - Allora devi muoverti di più.

ANNA - Sentite che bella poesia mi ha dedicato Fabiola.

LUDOVICA - Non rompere il cazzo.

Entra Andrea

ANDREA - Bisognerebbe fare qualcosa di forte per il sito. Non lo guarda nessuno.

GESSICA - Potremmo danzare *breack* nude.

MATTEO - Questa sì che è una bella idea, così vi noteranno di sicuro.

ANDREA - Anche io danzo nudo.

LUDOVICA - Ma tu non sai ballare.

ANDREA - Sì ma ho un gran cazzo.

ANNA - Io voglio metterci le poesie di Fabiola.

GESSICA - È arrivata Zorro.

LUDOVICA - Che palle con queste poesie.

MATTEO - Le poesie (*Ride*) Mettici il culo e ti faccio vedere come ti cliccano.

ANNA - Io non ci penso proprio a spogliarmi sul sito.

LUDOVICA - Dici che hai il culo a mandolino, le tette a coppa di champagne e poi non ti spogli? Se non ti spogli è solo perché sei un cesso.

GESSICA - Se hai qualcosa di buono devi farlo vedere se no è spreco.

NOTTE

ANNA - Caro diario Oggi niente di nuovo. Questa mattina mi sono svegliata come al solito alle cinque e mezza. Mi sono preparata, truccata, ho messo i quaderni nella cartella e mia madre mi ha accompagnato alla stazione e alle sette e trenta ho preso il treno per Milano. Potrei svegliarmi anche più tardi, ma per prepararsi ci vuole tempo. I maschi possono fare in fretta, perché i maschi puzzano, devono puzzare. Però non come Balzetti, Balzetti è troppo esagerato quanto puzza. I miei compagni oggi non volevano andare a scuola e allora hanno detto «Si va alla Ipercoop?» «Si va alla Ipercoop?» e

invece di andare a scuola abbiamo preso la metropolitana, siamo scesi alla stazione di Cologno e a piedi siamo andati alla Ipercoop. Ho provato un paio di jeans che mi fanno un culo da favola. Spero che mia madre me li compri. Ho mangiato un MacCicken. La Ipercoop è una piazza coperta, solo che invece dei palazzi e dei monumenti ci sono cose da comprare. A me piace la Ipercoop. È un bel posto dove andare. Sono tornata a casa alle tre. Poi sono andata a trovare le mie amiche che ballano, pensano di diventare ballerine di brack dance ma non lo diventeranno mai perché sono orribili e sformate. Volevo mettere le poesie di Fabiola su Internet, ma non me le hanno fatte mettere le stronze. Alle sette ho incontrato Luca. Come al solito mi ha portato a mangiare una pizza, poi siamo stati a scopare in macchina al Ticino. Dopo che mi ha scopato gli ho detto quello che mi hanno detto le ballerine e lui mi ha risposto che hanno ragione. Pure secondo lui dovrei mettere il culo su Internet perché con il culo che ho potrei sfondare. Anche lui vorrebbe sfondarmelo, ma io non ci sto, con il culo no. Un po' mi sono incazzata che lui non era geloso, poi mi ha spiegato che lui è orgoglioso che gli altri vedano con che pezzo di figa si è fidanzato. L'importante è che non gli metto le corna, perché se gli dovessi mettere le corna, allora lui mi gonfiereb-

be di schiaffi. Ti dico la verità, da quando mi ha detto così, mi è venuta voglia di mettergli le corna. Con lui caro diario mi succede una cosa strana. Quando sono con Luca in macchina non mi succede niente, proprio niente, faccio finta che mi succede qualcosa perché se no lui ci rimane male, però non mi succede niente. Quando invece sono da sola penso spesso agli uomini. Anzi penso solo agli uomini. Penso a Luca, ma anche agli altri e li penso così tanto fino a bagnarmi tutta. Forse è perché mi bagno tutta che vado male a scuola. Dovrei studiare ma non ci riesco. Appena apro un libro mi si chiudono gli occhi. Quest'anno mi bocceranno di sicuro e io non voglio essere bocciata. Non voglio dare a mia madre un'occasione in più per dirmi che sono un'oca, io non sono un'oca e non sono nemmeno una gatta morta come dicono le ballerine. Prima o poi lo dimostrerò a tutti chi sono. Te lo giuro. (*Esce di scena*)

POMERIGGIO

ANDREA - (*È seduto in panchina. Vede Matteo*) Dai registriamo i rap che poi li scarichiamo sul sito (*Matteo lo riprende con il video telefonino. Andrea canta in stile rap*) «La figa ci mostra a scuola la prof. Si chiama Butterfly la figa della prof. È vecchia e pelosa la figa della prof. Mi tocco il pisello. Mi

SCHEDA D'AUTORE



La pratica teatrale di MIMMO SORRENTINO si ispira ad un metodo proprio delle scienze sociali: "l'osservazione partecipata". Nella sua ricerca ha coinvolto attori, studenti, disabili, tossicodipendenti in recupero, alcolisti, anziani, extracomunitari, abitanti delle periferie del nord Italia, rom. Persone molto lontane dalle accademie teatrali, come non teatrale è stata la sua formazione. I suoi maestri sono stati Norberto Bobbio, Danilo Dolci, Italo Mancini e per la supervisione dei testi di *Quesalid* e *Da Mistretta a Godel* si è affidato per il primo al professor Vittorino Andreoli, per il secondo al prof. Piergiorgio Odifreddi. I suoi spettacoli più significativi sono stati: *Nel libro di Mastronardi* (premio drammaturgia infinita Teatrizzanti Urbino), *Sera* (Selezionato al concorso Scena Prima Regione Lombardia), *Bingo* (Selezionato al festival Opera Prima Festival di Rovigo), *Quesalid* (che si è aggiudicato cinque segnalazioni al premio Ubu come miglior spettacolo di ricerca per l'anno 2000), *Noi attori del 2000* (premiato al XXV festival di San Quirico Serra), *I Serbi vogliono la rivincita* (rappresentato in molte università italiane), *Salmo 130* (prodotto dall'ETI, il Teatro di Roma e il CRT), *Da Mistretta a Godel* (prodotto dal festival di Santarcangelo dei teatri), *La storia di Carlo e Luigia* (prodotto dalla provincia di Pavia e dal settimanale *L'Informatore*), *Il canto di Sisifo* (prodotto dalla comunità Exodus), *Casa Popolari* (prodotto dal Centro di Ricerca per il Teatro e dal Comune di Abbiategrasso), *I testimoni del vangelo* (prodotto dall'A.I.A.S di Vigeveno), *I Giganti Aloisi* (prodotto dal Comune di Cassolnovo), *Articolo 4 della Costituzione* (prodotto dal Comune di Abbiategrasso), *Teatro a domicilio* (progetto prodotto dalla Fondazione Piacenza-Vigeveno), *Il Golgi Circus* (prodotto dall'Istituto Golgi di Abbiategrasso), *Lontani dalla nebbia* (prodotto dalla Fondazione L'Aliante di Milano), *Io sto insomma...*, *Provvisorio*, *Re Mida* e *Come inizia un ascolto* (prodotti dal Teatro Manzoni di Pistoia), *Fratello Clandestino* (prodotto dal Teatro Manzoni di Pistoia, in collaborazione con la Fondazione L'Aliante).

tocco il pisello. Questa è la scuola mio caro fratello. Mi tocco il pisello, mi tocco il pisello. Questa è la scuola mio caro fratello».

MATTEO - Figo, se spargiamo la voce questo video lo va a vedere tutta la scuola.

ANDREA - Sì e poi quella puttana mi dà il debito?

MATTEO - Ma che te ne fotte. E poi tu non dici mica chi è.

ANDREA - Adesso facciamo "padre cellulare".

MATTEO - Non ce la faccio.

ANDREA - Muoviti, non c'hai mai voglia di fare un cazzo.

ANDREA e MATTEO - (*Come se stessero recitando una preghiera islamica. Per terra hanno i cellulari*) Padre cellulare che sei nei cieli sia santificato il nome tuo. Venga il tuo regno sia fatta la tua volontà. Come in cielo così in terra. Dacci oggi i nostri cento messaggi gratis quotidiani. Rimetti a noi le nostre ricariche, come noi le rimettiamo ai nostri gestori. E non induci in tentazione. Liberaci dal male, amen.

ANDREA - (*A Matteo*) Questo la mettiamo nella finestra delle cose importanti.

MATTEO - Sì ma queste non vanno bene per il porrazzo.

ANDREA - Per il porrazzo ne ho già fatto uno. «Non siamo cattivi, siamo solo animali, feriti nella caccia, dateci una faccia, dateci una faccia».

MATTEO - Cazzo funziona. Voglio provarlo anche io, come inizia...

ANDREA - Minghia ma sono tre parole, non siamo cattivi.

MATTEO - Non siamo cattivi, siamo solo animali feriti nella caccia, dateci una faccia, dateci una faccia.

NOTTE

Entrano tutti in scena. Anna conta le pecore ad alta voce. Andrea è disteso sulla panchina. Beve birra e rutta. Matteo guarda immobile il cellulare.

GISSICA - Sono stata all'oratorio... fino alle sei... sono venuta a casa... vado a dormire... ho mal di pancia... sì domani vado dalla nonna. (*Non si masturba, ma resta immobile e guarda avanti*)

LUDOVICA - (*Lavora alle tomaie. Non canta*) Non c'ho voglia di cantare... Niente, non ho niente... ma cazzo devo cantare per forza?

ANNA - Caro diario non riesco a prendere sonno. Ho contato le pecore fino a 135. Le ho contate una per una e nella mente le metto una dietro l'altra e le vedo, ma non riesco ad addormentarmi. Vorrei che ci fosse mia nonna cara diario. Mi manca la nonna. Lei quando ero bambina mi portava davanti alle porte delle case a vedere se la cicogna avesse lasciato un bambino, io ci andavo con lei che mi teneva per mano e aspettavo la cicogna con il bambino in bocca. E quando siamo andati in Liguria a Loano a vedere come procedevano i lavori della villetta che abbiamo al mare. Stavo dentro la carriola e mia nonna mi trasportava nella carriola, e io mi sentivo come la regina che va in carrozza, però non ero una regina, ma una bambina irrequieta che non stava mai ferma, e allora sono caduta dalla carriola e mi sono fatta male e mia nonna si è spaventata e non mi ha sgridato, no mia nonna mi ha curato come una regina. Io sono sicura che se fosse viva mia nonna riuscirei a dormire. Sono sicura che se fosse viva lei certe cose non mi capiterebbero.

Anna va a sedersi nel pubblico. Matteo telefona a

Stefania che è al massaggiatore elettrico. Stefania controlla il numero. Fa squillare il numero molte volte, fino a che non cade la linea. Matteo riprova. Stefania risponde.

STEFANIA - Cosa vuoi?

MATTEO - Darti la buona notte.

STEFANIA - Buonanotte. (*Riattacca*)

MATTEO - (*Ritelefono*) Ma che hai Trotina?

STEFANIA - I miei compagni mi hanno fatto vedere il filmino. Lo hanno scaricato dal sito.

MATTEO - Quale sito?

STEFANIA - Il vostro.

MATTEO - E cosa hanno scaricato?

STEFANIA - Indovina.

MATTEO - Gessica e Ludovica che ballano nude?

STEFANIA - No, l'ammucchiata.

MATTEO - Quale ammucchiata?

STEFANIA - Quella in cui fai il porco con i tuoi amici.

MATTEO - Guarda che io non c'ero.

STEFANIA - Ma se eri tutto ingrifato.

MATTEO - Stefi ti sbagli, io non c'ero.

STEFANIA - E chi era quello che cantava «non siamo cattivi, siamo solo animali, feriti nella caccia, dateci una faccia, dateci una faccia» mentre aveva un rapporto anale con Anna?

MATTEO - Forse il suo fidanzato.

STEFANIA - Ma come puoi negare, c'è un video e in quel video ci sei pure tu, sei veramente una merda se lo neghi.

MATTEO - Io non mi ricordo di averlo fatto e se non me lo ricordo vuol dire che non l'ho fatto, se no, me lo ricordavo. Trotina non hai motivo di essere gelosa.

STEFANIA - Io non voglio vederti più.

MATTEO - Ti giuro che domani dico ad Andrea di toglierlo dal sito, va bene?

STEFANIA - Devo andare a dormire, per favore cancella il mio numero dal tuo telefonino, chiaro?

MATTEO - Tu sei solo una grande stronza, con me hai chiuso.

STEFANIA - Io e te non abbiamo mai nemmeno cominciato.

MATTEO - Ah sì e allora mando tutti i video che ti ho fatto al tuo ragazzo.

STEFANIA - Sei una merda. (*Riattacca*)

MATTEO - (*Impreca*) Sei tu una merda. Certo che ti cancello, ti cancello stronza di merda, ti cancello.

MATTINA

Gessica e Ludovica sono sedute in panchina. Ludovica riceve una telefonata da Anna, che è seduta tra il pubblico.

ANNA - È venuta la polizia a casa mia. Hanno scoperto il sito. Papà però non deve saperlo. (*Riattacca e si mette a ridere*)

LUDOVICA - Come hanno scoperto il sito. Anna, Anna. Era Anna, ha detto che la polizia è andata a casa sua, hanno scoperto il sito.

GISSICA - Come hanno scoperto il sito?

LUDOVICA - (*Telefona ad Anna*) Porca puttana rispondi cazzo, rispondi. (*Riprova*)

GISSICA - Poverina.

AUTOPRESENTAZIONE

UN REQUIEM RAP

per adolescenti infelici

In un incontro proposi ad un gruppo di adolescenti di raccontare "delle cazzate", che pensavano di aver commesso, per poi recitarle. Iniziarono i racconti ridendo, li terminarono quasi in lacrime. E c'erano motivi seri per piangere perché quelle "cazzate" erano sintomi dolorosi di un malessere profondo. Replicai l'esperimento con altri gruppi di adolescenti nelle città di Pistoia, Milano, Pavia, Vigevano e Abbiategrasso. Il risultato fu quasi sempre lo stesso. *Ave Maria per una gattamorta* è nato da questi racconti. Il suo linguaggio è molto diverso rispetto a quello televisivo, che trasforma l'allarmante e tragica realtà in *reality noir*, l'angosciante esposizione dei corpi in un voyeurismo buono per turisti del sesso, e che affida l'approfondimento dell'analisi all'insopportabile cicalio dei *talk show*. Perché *Ave Maria per una gattamorta* è una telecamera lasciata aperta sugli adolescenti, senza censure, tagli, commenti, sospendendo ogni giudizio. Quando si vede il girato si resta sconcertati nel constatare che i protagonisti del dramma sono il naturale e scandaloso prodotto di una civiltà in cui il presente diventa onnipresente e non lascia spazio al futuro, alla speranza, al poter esser giovani. Per questo *Ave Maria per una gattamorta* è un requiem cantato con sgrammaticati sms, improbabili e sgangherati rap, ma che comunque costituiscono una svolta epocale, modi «del porsi della verità» direbbe Heidegger. *Mimmo Sorrentino*

LUDOVICA - Guarda che verranno anche da noi.

GESSICA - Io non ho fatto niente, hai capito, non ho fatto niente. (*Si mette a urlare e spinge Ludovica*)

LUDOVICA - Vaffanculo, vaffanculo. (*Ludovica resta in panchina a telefonare ad Anna. Gessica si sposta in avanti e parla al pubblico come se fosse davanti ai suoi familiari*)

GESSICA - Come ve lo devo dire era solo una recita. Non abbiamo fatto niente di male... Guardatelo, guardatelo prima di giudicare... Certo che sono ancora vergine... È chiaro che mi hanno costretto a fare quella recita, se non mi costringevano non l'avrei fatto, non sono mica scema... Come facevo a dirvelo? Come facevo se voi non ci siete mai? Va bene da domani ritorno all'oratorio, te lo prometto.

NOTTE

STEFANIA - Caro diario hanno scoperto che sono stata io a far scoprire il sito e ora ce li ho tutti contro. Non solo i miei compagni di classe che dicono che sono stata una puttana a fare la spia, ma anche i professori. Dicono che invece di andarlo a dire alla psicologa della scuola, che è una esterna, avrei dovuto dirlo a loro. Il preside ha consigliato a mia madre di farmi cambiare scuola. Non posso nemmeno uscire, perché è pericoloso. Mi telefonano in continuazione e mi insultano. Mia madre oggi mi ha urlato che avrei dovuto farmi i fatti miei. Ma se tutti si fanno i fatti loro poi va a finire che diventiamo come le bestie. In quel filmino Matteo e gli altri sono delle bestie. Io non mi pento di averlo detto alla psicologa, anche se mi sento come un arancia spremuta e poi gettata nell'immondizia.

GIORNO

Dal giudice

LUDOVICA - Sì, signor giudice sono maggiorenne... Ho vent'anni. No nessuna mi ha costretta... Non l'ho fatto per commercio... no non mi ha costretto nessuno, io volevo solo che notassero Gessica. Lei è brava a danzare. Ce la può fare... a finire in qualche televisione a ballare... No, io ormai sono troppo vecchia. Prima abbiamo fatto quello del ballo e poi quell'altro... Ho pensato che se notavano il secondo poi per curiosità si andavano a vedere pure quello mentre ballavamo e l'avrebbero notata... No, Andrea e Matteo non l'hanno costretta, dice così per paura della mamma, ma nessuna l'ha costretta... Sono disoccupata... l'ho cercato il lavoro... ho la terza media... I miei genitori non mi hanno detto niente, io pensavo che mia madre mi scannasse invece non mi ha detto niente. Solo mio padre ha detto che vuole dare una lezione ai due ragazzi che se la ricorderanno finché campano. Nient'altro hanno detto i miei genitori. Io mi aspettavo che mi scannassero. Invece niente... posso andare? ...Non devo essere seguita nemmeno dall'assistente sociale? ...Non sono manco buona per essere seguita da un assistente sociale.

MATTEO - È Andrea signor giudice il mandante, io non c'entro niente, nemmeno mi ricordo di esserci

stato... (*Anna telefona a Ludovica, Andrea e Anna e fa delle pernacchie*) sì lo so che nel video c'ero anche io, ma le giuro che non mi ricordo di averlo fatto... no niente droga, solo una pastiglia di Viagra... per essere sicuri... sì l'ha presa anche Andrea... in farmacia... no senza prescrizione... perché ci vuole la prescrizione per il Viagra? ...la farmacia comunale... Andrea lo ha fatto perché vuole diventare un cantante rap... cantando in un video porno di sicuro non passava inosservato... si cantavo anche io ma io non sono un cantante rap, io sono un corista, i rap li fa Andrea... ma era solo una recita signor giudice... non è che adesso me lo ricordo, io non me lo ricordo, ma basta vedere il video bene e si capisce che non abbiamo fatto niente di male, è stata solo una cazzata per farsi vedere... no, non ci sono altri video... le ragazze erano consenzienti... tutte... sì anche Gessica, loro lo hanno fatto per farsi notare...no non sono le nostre fidanzate, sono delle amiche... sì lo sapevo che Gessica era minorenni (*Ludovica spegne il cellulare e Anna smette di telefonare*), ma io non c'entro niente, vi dico che il mandante era Andrea... sì lo so che è minorenni, ma tra dieci giorni diventa maggiorenne... se guardate bene io ci sarei solo in una scena, ma anche quella è finta perché la gattamorta non ha voluto...Anna, noi la chiamiamo gattamorta, non ha voluto. Io, poi non ho resistito e sono dovuto andare fuori dalla scena, ma anche Andrea non è andato avanti per molto...siamo riusciti a fare appena due rap. Non è giusto far scoppiare tutto questo casino per un rap di nemmeno cinque minuti... I genitori di Gessica mi hanno denunciato... ma io non l'ho costretta... In galera... ma, ma perché... che c'entra che sono maggiorenne io non ho fatto niente... non lo sapevo che era un reato...ma io non ho costretto nessuno, io nemmeno mi ricordo di esserci stato... Non è giusto. Al mandante date l'assistente sociale e io che non ho fatto niente mi mandate in carcere (*urla*) lasciatemi stare mamma, mamma, mamma, mamma.

NOTTE

STEFANIA - Caro Diario vivo come una monaca di clausura. Questa non è vita. Mia madre mi guarda sempre con degli occhi che vogliono dire «Sei contenta?» No non sono contenta. Forse sarebbe stato meglio se mi fossi fatta i fatti miei, tanto prima o dopo li avrebbero di sicuro scoperti. (*Anna telefona a Gessica*)

ANNA - (*Urlando e ridendo*) Tanto va la gatta al lardo che ci lascia lo zampino.

MATTINA

ANDREA - Allora mio padre mi ha preso per il braccio e a forza di schiaffi sulla testa mi ha portato a casa di Ludovica perché suo padre e suo fratello si togliessero la soddisfazione di massacrarmi e mi hanno massacrato. «È tutto vostro, fateci quello che si merita, io ho già fatto il mio», gli ha detto. Il fratello si è gettato contro di me come un toro. Mi ha col-

pito con un pugno in faccia. Sono caduto. Piangevo. Lasciatemi stare urlavo. Ma loro non mi hanno lasciato stare. Sono caduto a terra. Ho sbattuto la testa contro la porta a vetri e l'ho rotta. Loro hanno continuato a prendermi a calci e ogni tanto arrivavano anche dei pugni. Poi non so come ad un certo punto la madre di Ludovica si è messa di mezzo e urlava che dovevano fermarsi. Si è presa anche qualche pugno. Si è messo di mezzo anche mio padre. Un po' allontanava lei e un po' mi portava via. Mi ha trascinato fuori, nelle scale. Nelle scale c'era anche mia madre. Urlava. Mio padre quando mi ha accompagnato in ospedale mi ha detto che così mi ha salvato la vita. Ecco come sono andate le cose, ve le ho dette... No voglio solo essere lasciato in pace... Guardi lei sarà anche un assistente sociale, ma io le dico che va bene così. Glielo assicuro, va bene così. (*Esce di scena*)

STEFANIA - Caro diario, hanno trovato la gattamorta. Si è gettata nel fiume. L'hanno trovata a Bereguardo. Tu non puoi immaginare come mi sento, perché nemmeno io riesco a capire come mi sento. (*Entrano Gessica e Ludovica e vanno a sedersi in panchina*) Non so come fare per continuare a vivere dopo quello che è successo e non voglio nemmeno morire. (*In panchina*)

GESSICA - Non la credevo capace di tanto.

LUDOVICA - Nemmeno io.

GESSICA - Ce l'ha sulla coscienza Stefania.

LUDOVICA - Anche sua madre, che ha l'amante e il padre che si tiene le corna e non dice niente.

GESSICA - Tu ci vai al funerale?

LUDOVICA - No, i genitori se la possono prendere con noi e poi ci saranno anche i giornalisti. No io non ci vado. Io lo dico qui il rosario per la gattamorta. La gattamorta se la merita un'Ave Maria. Ave Maria piena di grazia, Il signore è con te. Tu sei benedetta fra le donne e benedetto è il frutto del seno tuo Gesù. Santa Maria Madre di Dio prega per noi peccatori, adesso e nell'ora della nostra morte, amen.

FINE

In apertura una scena di *Ave Maria per una gattamorta*, drammaturgia e regia di Mimmo Sorrentino. Con Adriana Busi, Redi Mali, Endrit Nikoll, Claudia Santrolli, Simona Virtuoso e Laura Zambruno. Prod. Crt, Milano.

La società teatrale notiziario

a cura di Roberto Rizzente e Altre Velocità



FESTIVAL *grande bouffe all'italiana*

di Roberto Rizzente

La fanfara mediatica sollevata dal Napoli Teatro Festival Italia non sembra aver distratto gli organizzatori più coscienti dalla pianificazione della nuova stagione festivaliera. Così, nonostante l'alto numero delle riprese, specialmente nel Sud, e il solito florilegio di volti noti del piccolo schermo, questa estate festivaliera si presenta ricca di proposte e di coraggiose incursioni nei territori, spesso sdruccelevoli, dell'avanguardia. A fronte della latitanza dei grossi nomi internazionali, in gran parte richiamati dal Napoli Teatro Festival Italia, fioccano le commissioni e le coproduzioni nostrane, i talenti emergenti trovano nuova linfa vitale nelle residenze, mentre aumenta il numero degli eventi pensati appositamente per i festival. A dimostrazione del ritrovato bisogno di un duplice dialogo col territorio e con le nuove generazioni, che, soli, possono garantire identità e sopravvivenza alla realtà delle rassegne estive.

Nord

Esaurita la spinta propulsiva del **Festival delle Colline Torinesi**, **MascheraFest 08** (a Boves, Busca e Caraglio), **Astiteatro**, **Festa del Circo di Brescia** e del mantovano **Arlecchino d'oro**. **Festival Europeo del Teatro di Scena e Urbano**, spetta al

Festival di Borgio Verezzi (5 luglio-11 agosto, www.festivalverezzi.it), meno interessante, in verità, degli anni precedenti (tra le prime, *Gloriosa*, con Katia Ricciarelli nelle vesti singolari di una cantante stonata), e alla rediviva rassegna **Teatro a corte** (30 giugno-3 agosto, www.fondazioneetpe.it), ideata nel 2007 dalla Fondazione Teatro Piemonte Europa per valorizzare le Residenze Sabaude, il compito di rianimare l'altalenante stato di salute del Nord Ovest. Più incoraggiante il panorama nel Triveneto: orfani della sezione teatrale della **Biennale di Venezia** (www.labiennale.org), impegnata in un interessante ciclo di laboratori che confluiranno in primavera nel 40° Festival Internazionale del Teatro, gli spettatori potranno trovare proposte di sicuro interesse all'**Estate teatrale veronese** (18 giugno-30 agosto, www.estate-teatraleveronese.it), con le regie shakesperiane di Irina Brook (*En attendant le songe...*), Armando Pugliese (*Amleto*), Giorgio Albertazzi (*Sogno di una notte di mezza estate*) e Ferdinando Bruni (*Romeo e Giulietta*), e nei piccoli ma vivaci festival di **Serravalle** (21 giugno-20 luglio, www.serravallefestival.it), quest'anno dedicato al tema dei fantasmi, e **Pergine spettacolo aperto** (4-19 luglio, www.perginepsa.it). Ma il grosso dell'offerta festivaliera è concentrato in un pugno di rassegne: l'eclettico **OperaEstate Festival Veneto** (www.operaestate.it), tra luglio e settembre,

con il debutto della nuova produzione dell'Atir, *Buonanotte Desdemona Buongiorno Giulietta* e le installazioni di Teatro Sotterraneo (*Suite*) e Muta Imago (*A+B3*) al Palazzo Pretorio di Cittadella; il **Mittelfest di Cividale del Friuli** (19-27 luglio, www.mittelfest.org), diretto da Moni Ovadia, con la maratona inaugurale in 10 ore di Antonio Latella dedicata all'*Amleto* (*Progetto Non essere. Hamlet's portraits*), l'installazione di Cosmesi e le prime di *X(ics) Racconti crudeli della giovinezza* dei Motus e del testo vincitore del premio Extracandoni, *Lina* di Massimo Salvianti; e il **Drosedera Festival** (25 luglio-2 agosto, www.drosedera.it), fresco vincitore del premio Anct, con il debutto di *East*, tappa inaugurale del *Progetto Oz* dei Fanny&Alexander (foto sotto di Enrico Fedrigoli), e *Just Linda*, prodotto da Jan Fabre, accanto alle nuove creazioni del Teatro della Valdoca, la Societas Raffaello Sanzio e Pathosformel.

Centro-Sud

Nonostante il profluvio di capitali e di talenti attirati dal **Napoli Teatro Festival Italia** (www.teatrofestivalitalia.it) e in attesa dell'autunnale **Festival Vie** di Modena (www.viefestivalmodena.com), il variegato panorama festivaliero del centro Italia e del Mezzogiorno presenta più di un motivo di interesse. A cominciare dal rilancio di due festival storici come il **Festival di Santarcangelo** (11-20 luglio, www.santarcangelofestival.com), e il **Festival dei due Mondi di Spoleto** (27 giugno-13 luglio, www.spoletofestival.it), capaci di reinventarsi una nuova formula di gestione e mettere in piedi un cartellone di tutto rispetto, con i debutti di Fanny & Alexander (*Emerald City*) e Teatrino Clandestino (*Candide*) per il primo, l'ospitalità di Bob Wilson (*Die dreigroschenoper* di Brecht) e le lezioni aperte di Luca Ronconi per il secondo. Sul versante musicale, c'è l'imbarazzo della scelta tra le regie pucciniane (tra gli altri, Maurizio Scaparro con *Turandot*) del **Festival di Torre del Lago** (11 luglio-23 agosto, www.puccinifestival.it), fresco dell'inaugurazione, il 15 giugno, del nuovo Gran teatro all'aperto; il debutto di *Rosvita* del Teatro delle Albe al **Ravenna Festival** (13 giugno-19 luglio, www.ravennafestival.org); e le ospitalità internazionali del **Rossini Opera Festival** (9-23 agosto, www.rossinioperafestival.it), **Civitanova danza** (9 luglio-9 agosto, www.civitanovadanza.it), e del **Festival della Valle d'Itria** (17 luglio-6 agosto, www.festivaldellavalleditria.it). Spazio ai giovani in Toscana: il programma di **Inequilibrio Festival** (4-13 luglio, www.armunia.eu), con le sue 35 residenze creative (tra gli altri, Antonio Pizzicato con *Animals* e Fortebraccio Teatro con *Cantiere Monokini*) è la cartina di tornasole di una regione che sembra ancora capace di scommettere sul nuovo, e che vanta un nucleo compatto di proposte di indubbio interesse, da **Volterrateatro** (14-27 luglio, www.volterrateatro.it), che celebra quest'anno

il ventennale della Compagnia della Fortezza di Armando Punzo (foto in apertura, *Pinocchio*), all'originale **Kilowatt Festival** (24-31 luglio, www.kilowattfestival.it), con i debutti di Andrea Cosentino, Muta Imago, Capo Trave e Roberta Sferzi; dall'auto-dramma del **Teatro Povero di Monticchiello** (www.teatro-povero.it), quest'anno intitolato *Qualcuno era comunista*, alla **Festa del Teatro a San Miniato** (7-23 luglio, www.drammapopolare.it); dal **Festival di Radicondoli** (www.radicondoliarte.org), a **Play Arezzo Art Festival** (23-27 luglio, www.playarezzo.it). A Sud, in attesa di conoscere il programma definitivo della XIX edizione di **Benevento Città Spettacolo** (6-21 settembre, www.cittaspettacolo.it), diretta da Enzo Moscato e dedicata al tema dello stra-

niere (tra le ospitalità, la Fura dels Baus), e del **Festival Internazionale Castel dei Mondi** (www.casteldeimondi.it), segnaliamo il **Festival di Teatro Civile di Festambiente Sud** (24-27 luglio, www.festambientesud.it), **Catonateatro** (20 luglio-24 agosto, www.catonateatro.it), **Taormina Arte** (8-25 agosto, www.taormina-arte.com) e le **Orestyadi di Ghibellina** (1 giugno-3 agosto, www.orestyadi.it), eventi, questi, che si presentano all'appuntamento estivo con un *parterre* sorprendentemente riscato di nuove produzioni.

Estero

La tradizione festivaliera internazionale è dominata, come ogni anno, dall'**Edinburgh International Festival** (8-31 agosto, www.eif.co.uk), con una fitta rappresentanza, accanto ai nomi noti (Heiner Goebbels con *I went to the house but i did not enter*), di artisti del Medio Oriente (*Jidariyya* del Palestinian National Theatre) e dell'Europa dell'Est; dal **Fringe Festival**, riservato agli artisti di strada (3-25 agosto, www.edfringe.com); e dal **Festival d'Avignon** (4-26 luglio, www.festival-avignon.com), che vanta quest'anno - accanto a Thomas Ostermeier (*Hamlet*), Jan Fabre (*Antoher sleepy dusty delta day*) e Ricardo Bartis (*La pesca*) - una coppia di artisti associati di rilievo, l'attrice francese Valérie Dréville, con *Grazia* da *Partage du midi* di Claudel, e il nostro Romeo Castellucci, con il progetto in tre parti *Inferno, Purgatorio, Paradiso*. Di grande richiamo, in attesa di conoscere il programma del **Festival di Nitra** (26 settembre-1ottobre, www.nitrafest.sk), appare la 37ª edizione del **Festival d'Automne** (13 settembre-21 dicembre, www.festival-automne.com), con le ospitalità di Christoph Marthaler (*Platz Mangel*), Béla Pintér (*L'Opéra Paysan*) e del nostro Spiro Scimone. Sul fronte scandinavo, meritano una segnalazione il biennale **Göteborgs Festival** (14-24 agosto, www.festival.goteborg.se); l'**Helsinki Festival**, con Alvis Hermanis e David St-Pierre (15-31 agosto, www.helsinkifestival.fi); e la biennale di danza **Bergen International Theater** (22 ottobre-1 novembre, www.bit-teatergarasjen.no). ■

Santarcangelo 08

Quale scommessa per il futuro?

Qual è la funzione di un festival? Qual è il ruolo di una direzione artistica? Perché siamo arrivati a questo punto? Ha ancora senso il Festival di Santarcangelo? La trentottesima edizione dello storico festival (11-20 luglio) si presenta come fondamentale momento di autocritica e nuove proposte dopo la gestione insana degli ultimi anni, attraverso incontri e importanti iniziative. Olivier Bouin, il direttore dimissionario, era stato chiamato due anni fa per appianare un cospicuo buco di bilancio, riuscendo però solo nell'intento di allontanare il pubblico e di inimicarsi gli enti locali (che rappresentano una buona fetta delle finanze del festival, anch'essi non certo privi di colpe in una gestione che troppo spesso non è andata oltre il proprio orto di casa, badando solo a reciproche appartenenze). Rinnovato il Cda che aveva voluto Bouin, ecco giungere le dimissioni, a programma già formulato e contratti in parte stipulati. Questa edizione da fallimento annunciato (vera forma di suicidio politico-culturale!) si presenta adesso come evento veramente fuori dall'ordinario che potrebbe rivelare molte sorprese. Un coordinamento artistico composto in gran parte dai gruppi presenti al festival, e promosso da Fanny&Alexander e Teatrino Clandestino, si preoccuperà di creare luoghi e linguaggi per rilanciare un discorso serio sul festival. Giornate da non perdere il 13, una sorta di festa-evento autogestito dalle compagnie, il 17, in cui un gruppo di studiosi rifletterà sul futuro di Santarcangelo e il 19, dedicata al tema delle residenze e al progetto "React". *Altre Velocità*

TORNA A PIANGERE MISERIA IL FUS - Il 18 marzo 2008 si è tenuta la riunione della consulta della cultura in merito alla ripartizione del Fus 2008. Nonostante le richieste dell'Agis di procedere allo spaccettamento completo dell'importo stanziato dalla Finanziaria 2008, il sottosegretario alla cultura del Governo uscente, Elena Montecchi, ha invece comunicato che la ripartizione riguarderà solo 456 milioni contro i 511,4 previsti. I residui 40 milioni saranno resi disponibili solo dopo autorizzazione del ministro dell'Economia a seguito delle verifiche semestrali di cassa. Il fondo è stato così distribuito tra fondazioni lirico sinfoniche (46,69%), attività musicali (13,74%), teatro di prosa (16,2%), circhi e spettacoli viaggianti (1,48%), danza (2,10%), osservatorio dello spettacolo (0,22%) cinema (19, 50%). Si è stabilito inoltre di stanziare 20 milioni extra Fus per il co-finanziamento di Stato-regioni a progetti presentati da regioni e sistemi autonomi, 20 milioni per diretti interventi del Mibac per il finanziamento di istituzioni e grandi eventi culturali, 29 milioni per la ricapitalizzazione delle fondazioni lirico-sinfoniche, 2 milioni per l'avvio del

rifinanziamento al Fondo per le sale cinematografiche, e 5 milioni a eventi e organismi musicali in difficoltà finanziarie, individuati dal Mibac e dal Ministero dell'Economia.

EN ATTENDANT LA LEGGE QUADRO - Una delle leggi non scritte adottate in politica per ottenere consensi è quella di fare promesse all'elettorato. A ogni giro di boa, ogni governo promette di dare un colpo di spugna alle magagne ereditate dalla precedente legislatura. Il governo Berlusconi non sfugge alla regola: 18 mesi è il tempo indicato dal sottosegretario ai Beni Culturali, Francesco Maria Giro, per varare la tanto attesa legge quadro per lo spettacolo dal vivo. Legge, ha aggiunto Giro, che dovrebbe salvaguardare il Fus e chiarire, soprattutto, regole e ruoli per la definizione e la distribuzione delle risorse. Ne frattempo, nell'attesa della tanto sospirata riforma, il ministro Bondi ha annunciato l'intenzione di varare un decreto legge per conferire autonomia alla Scala e all'Accademia Santa Cecilia e per attribuire un riconoscimento di "manifestazione di rilevanza nazionale" al Festival Verdi di Parma, il

Rossini Opera Festival di Pesaro, il Festival pucciniano di Torre del Lago e il Festival dei Due Mondi di Spoleto.

QUALE TEATRO PER LA CALABRIA? - Addetti ai lavori, registi, autori, attori e giornalisti: tutti insieme per discutere sullo stato del teatro in Calabria. La seconda edizione de "La scena possibile", manifestazione promossa a Cassano Jonio, in provincia di Cosenza, da "Les Enfants Terribles", ha proposto due giorni di confronto su un tema che riguarda da vicino la realtà di questa regione: l'impresa teatro, ovvero le possibilità di sviluppo del teatro privato, le difficoltà, le soluzioni. Numerosi gli ospiti intervenuti, dal presidente Francesco Marino, direttore artistico di "Les Enfants Terribles", al direttore artistico del Teatro Rendano di Cosenza, Antonello Intonante; da Nello Costabile, direttore del Festival "Le arti del gesto" a Massimo Costabile, direttore artistico della compagnia "La Linea Sottile"; da Nino Racco, fondatore del Piccolo Teatro Umano di Bovalino a Ernesto Orrico della compagnia "La Ginestra" di Cosenza; da Rosanna Micciulli della compagnia "La Barraca" di Castrolibero a Piero Bonaccorso del Teatro P di Lamezia, fino a Basilio Musolino, responsabile della compagnia "Esperimenta" di Reggio Calabria. Info: www.lesenfantsterribles.info.

IL CASO PETRUZZELLI - Ecco un esempio che dalla provincia può ben illuminare l'intera situazione da "teatri-

no" che governa le sorti italiane del teatro. Siamo a Bari, al teatro Petruzzelli (foto sotto) distrutto da un incendio nel 1991. Teatro costruito da privati a inizio secolo, ma su suolo pubblico comunale. Dopo anni di trattative, il governo di centrodestra del 2002 sigla un accordo: ricostruzione a carico dello Stato e € 500.000 l'anno di affitto per 40 anni, al termine dei quali la proprietà tornerebbe in mano alla famiglia Messeni Nemagna. Nel giugno 2007 però la prima scossa: il governo Prodi firma un decreto di esproprio, inserito in Finanziaria, portando la proprietà definitivamente in mano al Comune e accelerando così i lavori di restauro. Immane il ricorso, presto accolto dalla Corte Costituzionale: non sarebbe fondato lo strumento del decreto non sussistendo l'urgenza, mentre parrebbe palesemente ininfluenza ai fini dei bilanci statali il caso del teatro barese, sollevando dubbi sull'inserimento del provvedimento in una legge finanziaria. Ecco il nodo attuale: un teatro tornato in mano privata ma ricostruito con soldi pubblici, la cui apertura è fissata per l'8 dicembre prossimo. Mentre la politica continua il balletto, i baresi temono nuovamente di restare senza teatro.

UNA FONDAZIONE PER GLI STABILI - Mentre le piccole realtà si arrabattano, spesso autonomamente e anzi in competizione l'una con l'altra, per conquistare qualche spicciolo, i Teatri Stabili scelgono saggiamente la via della corporazione per far fronte alla crisi del settore.

Vincitori ETI NUOVE CREATIVITÀ

"Nuove Creatività" è il bando che l'Ente Teatrale Italiano ha rivolto ai festival e ai teatri nazionali, invitandoli a sostenere progetti di produzione, formazione e accompagnamento per le compagnie teatrali under 35. L'Ente ha approvato 10 progetti tra i quali verrà distribuito un budget complessivo di € 400.000. I vincitori sono: Teatro della Tosse di Genova; Teatro Litta di Milano; il Teatro Kismet di Bari (insieme a Ravenna Teatro e Teatro pubblico Pugliese), Teatro Stabile dell'Umbria in collaborazione con il Festival es.terni; il progetto "L'albero rovesciato" presentato dalle residenze multidisciplinari piemontesi, Società Raffaello Sanzio, Festival Armunia di Castiglioncello in collaborazione con Krypton/Teatro Studio di Scandicci, Festival Drodesea Fies; Festival RomaEuropa e Festival Primavera dei Teatri di Castrovillari. Dieci progetti per dieci diverse regioni d'Italia, ciascuno peculiare e presentato da soggetti maturi, avvezzi alla formazione e al sostegno di idee che necessitano di tempi e spazi per crescere. Una piattaforma di sostegno capillare, questa realizzata dall'Ente, che arriva in un momento di massima esposizione (e confusione) attorno alle compagnie under 35, che a fatica si relazionano con le istituzioni e i gruppi già radicati sul territorio. Ma "giovane", nel panorama odierno, rischia anche di essere una categoria estetica utile per calamitare risorse. Andrà dunque verificata, caso per caso, la reale efficacia delle strategie previste. Info: www.enteteatrale.it. *Serena Terranova*



È stata costituita in aprile la nuova Fondazione per l'Arte Teatrale (Platea), con sede legale presso l'Agis. L'organigramma è così composto: alla presidenza, Sergio Escobar; vicepresidente Marco Bernardi dello Stabile di Bolzano; revisori dei conti Salvatore Errante Parrino, Marco Mantini e Mario Mazzantini; consiglieri del comitato direttivo Luca De Fusco, Pietro Carriglio e Federico Tiezzi.

ELKANN E LA CULTURA - È stato lanciato il 26 marzo scorso il manifesto-appello "Italia, Paese della cultura e della Bellezza" di Alain Elkann. Il programma, composto da una trentina di pagine, riguarda l'intero sistema culturale ed è stato appoggiato dalle fondazioni Mecenate 90 e Rosselli, ottenendo il consenso del presidente del Consiglio e dell'intero mondo politico. Nelle pagine dedicate al teatro si propongono, fra le altre cose, la triennialità dei finanziamenti, la detassazione degli investimenti privati, il riordino da parte dell'Età dei circuiti regionali e degli spazi dedicati ai giovani e la promozione del teatro italiano all'estero. Pochi giorni dopo il neo ministro Sandro Bondi ha nominato Elkann consigliere del ministero per gli eventi culturali e i rapporti con l'estero. Info: www.mecenate90.it.

in breve DALL'ITALIA

OPERE INEDITE DI PIRANDELLO - È conservato a Latisana (Ud), il Fondo Torre Gherson (ora di proprietà di Giuseppe Paron), in cui sono conservate le carte di Guido Torre, agente e amico di Pirandello. Ci sono foto, lettere, ricevute, contratti, "poesiole" dedicate a Marta Abba e soprattutto le opere inedite (ancora di dubbia paternità): *Le folgori* del 1902 (che, se autentico, sarebbe uno dei primi drammi di Pirandello); *L'anticamera della morte* (che potrebbe essere una delle ultime sue opere) e *Just Like That* (musical destinato a Broadway ma mai messo in scena), sicu-

ramente pirandelliano. Sono tutti riconducibili agli anni parigini dello scrittore siciliano, a cavallo fra gli anni '20 e '30. Disponiamo della descrizione dell'intero Fondo in appendice al volume *Un amico di Pirandello. Il periodo parigino del Premio Nobel* (Edizioni Fondo Torre Gherson) di Giacomo Sebastiano Pedersoli. Secondo la custode delle carte del drammaturgo alla biblioteca museo di Agrigento, Cristina Iacono, si tratta di rinvenimenti importanti ma che necessitano di ulteriori indagini.

PROGETTO WORKCENTER - C'era grande attesa, la scorsa primavera, per la presenza al Teatro della Tosse di Genova del Workcenter of Jerzy Grotowski e Thomas Richards. Dopo un convegno introduttivo in aprile, il Workcenter ha presentato eccezionalmente a un pubblico ristretto *The letter*, frutto di un lavoro pluriennale chiamato *An action in creation*, basato su un testo anonimo della tradizione occidentale e su antichi canti vibratorii, diretto da Thomas Richards, con Cécile Berthe, Peri Hwee Tan, Tony Richards e Francesc Torrent Gironella. Un incontro col pubblico, lo scambio con alcune compagnie italiane e il laboratorio coi 6 giovani attori della nuova Compagnia della Tosse (Silvia Bottini, Massimiliano Ferrari, Luca Ferri, Lupo Misrachi, Sara Nomellini, Mario Pietramala), selezionati attraverso il progetto "Facciamo insieme teatro", ha concluso a maggio il Progetto. Info: www.teatrodellatosse.it.

UN TEATRO NEL FIENILE - Sui colli bolognesi, a pochi minuti dal centro della città, è nato lo scorso maggio un nuovo, splendido luogo di teatro. Si tratta del



A Luttazzi il Riccione Ttv

È andato a Daniele Luttazzi per il programma *Decameron* il premio Riccione Ttv 2008 per la televisione, giunto quest'anno alla quarta edizione. Riconoscimenti anche per Enrico Vaime, vincitore del premio alla carriera, e Muna Mussie, cui va il premio di produzione di € 5.000 previsto dal Premio Tondelli per *Più che piccola, media*. Nella sezione Concorso Italia, la vittoria spetta a *'Era una volta* di Daniele Ciprì, che si aggiudica il premio di produzione di € 1.500 davanti ai segnalati *Susan and Susan* di Gianluca Bonomo e *Racconta - parte III de "Il migliore dei mondi possibili"* di Fabio Cirifino e Studio Azzurro, e a Simone Lecca e Alessandro Carboni, vincitori della sezione Concorso Italia - Nuovi Talenti con *Knot*. La giuria, composta da Giuseppe Baresi, Serge Rangoni, Elfi Reiter e Gitta Wigro, ha assegnato i premi a giugno, nel corso della XIX edizione del Riccione Ttv Festival - performing arts on screen, diretta quest'anno da Andrea Nanni. Info: tel. 0541.694425, www.riccioneteatro.it. R.R.

Fienile Fluò, casale agricolo magnificamente ristrutturato dall'Associazione Crexida, guidata da Angelica Zanardi, e dotato di sala prove, teatro, foresteria ed enoteca. A inaugurare lo spazio è stata la rassegna "Rosaesagerata", incentrata sul teatro al femminile, che ha ospitato quattro spettacoli (*Buchi nel cuore* di Pietro Floridia e Angelica Zanardi; *Woanders leben/Vivere altrove* di Marisa Fenoglio, con il Teatro Instabile di Berlino; *Concerto per naufragio interiore* di Michela Lucenti (foto sotto) e Marzia Migliore; *Niente, più niente al mondo* di Massimo Carlotto, con Crescenza Guarnieri), una tavola rotonda e un laboratorio di scrittura drammaturgica tenuto da Letizia Russo. Info: tel. 338.5668169, www.crexida.it.

ZEBRA, PROGETTO PER MASQUE - È stato presentato a maggio, presso il Teatro Diego Fabbri di Forlì, il progetto di Masque teatro, "Zebra", articolato su tre appuntamenti, ciascuno dedicato a tre grandi maestri del 900: Iannis Xenakis, compositore e architetto, Philip K. Dick e Gilles Deleuze, filosofo francese che da anni accompagna la progettualità artistica di Masque. "Zebra", destinato a un percorso triennale, ha accolto artisti di rilievo internazionale, come il musicista Agostino Di Scipio e il poeta Gabriele Frasca. Masque ha sostenuto il tentativo non scontato di coniugare lo spazio dedicato alla performatività contemporanea con quello

dedicato alla riflessione attraverso incontri con il pubblico, ospitando studiosi come Tiziana Villani e Antonio Caronia. Info: www.masque.it.

SHAKESPEARE IN ROME - Proseguirà fino al 29 settembre, presso la Casa dei Teatri di Roma, la mostra "Shakespeare in Rome" curata da Nicola Fano. Spunto dell'iniziativa sono i cinque testi shakespeariani ambientati a Roma (*Tito Andronico*, *Giulio Cesare*, *Antonio e Cleopatra*, *Coriolano* e *Cimbelino*). Oltre alla parte iconografica, sono previste una rassegna audio, con registrazioni storiche degli anni Cinquanta, e una rassegna video, nel contesto della quale, tra l'altro, verranno proiettati il *Giulio Cesare* del '54 diretto da Mankiewicz con Marlon Brando e il *Tito Andronico* di Peter Stein, presentato allo Stabile di Genova nell'89. L'ingresso alla mostra è libero. Info: www.casadeiteatri.culturaroma.it.

LA GIOSTRA DELL'APOCALISSE - È stato presentato a giugno presso la Chiesa della Rotonda della Besana di Milano il progetto di teatro, musica, arti visive "La giostra dell'Apocalisse. Tra dissoluzione e rinascita". Promossa da Outis - Centro nazionale di drammaturgia contemporanea, Scenaperta e Sentieri selvaggi, la rassegna ha proposto esposizioni diurne (Vanessa Beecroft, Fabrizio Plessi, Michelangelo Pistoletto, fra gli altri) ed eventi teatrali

serali (fra i quali *Good Friday Night* di Vitaliano Trevisan, con la regia di Fabrizio Parenti) coinvolgendo lo spettatore in un'esperienza creativa totale, in nome del recupero del senso di un umano ormai irricognoscibile nel contemporaneo apocalittico. Info: www.outis.it.

I 150 ANNI DELLA DUSE - In occasione dei 150 anni dalla nascita di Eleonora Duse, la Fondazione Giorgio Cini di Venezia organizza dal 1 al 4 ottobre 2008 un convegno in memoria della grande attrice, che nasceva a Vigevano il 3 ottobre 1858. Il convegno avrà luogo nei giorni 1 e 2 ottobre presso l'Auditorium Santa Margherita dell'Università, e il 3 e 4 presso la sala Barbantini della Fondazione Cini sull'Isola di San Giorgio Maggiore. Vi prenderanno parte studiosi fra i quali Marco De Marinis, Susanne Franco, Valentina Valentini, Gerardo Guccini, Antonio Attisani. Per commemorare la grande artista verrà inoltre pubblicato il carteggio, rimasto a lungo inedito, tra la

Divina e la figlia Enrichetta, da cui traspare il volto di madre che contrasta con quello dell'attrice di successo. Info: www.eventiculturali.provincia.venezia.it.

TEATRO E CACHEMIRE - Il Teatro Cucinelli di Borgo di Solomeo, frazione di Corciano (Pg), verrà inaugurato a settembre con lo spettacolo *Il bosco degli spiriti*, messo in scena da Luca Ronconi con musiche di Ludovico Einaudi e testi di Cesare Mazzonis, ispirati a 2 romanzi brevi dello scrittore nigeriano Amos Tutuola. Lo spazio, voluto dall'imprenditore del cachemire Brunello Cucinelli, è parte integrante di un più vasto programma di riqualificazione del borgo, che ha interessato il Castello medioevale, il Parco Settecentesco di Villa Antinori, Piazza della Pace e il Foro delle Arti con i giardini pensili del Ginnasio e l'ippodromo. Info: tel. 055.211828.

4 PROGETTI PER ROMA - Con lo slogan "il teatro è/e la città", il Teatro di Roma annuncia di voler intraprendere un nuovo

corso che promuova un forte rapporto con il territorio. Partono sotto questi auspici quattro progetti che, almeno sulla carta, sembrano degni di interesse: Ninni Bruschetta aprirà un laboratorio sulla Costituzione Italiana presso il Teatro Quarticciolo mentre Massimo Popolizio lavorerà al Tor Bella Monaca sul *Ploutos* di Aristofane con giovani attori professionisti e non; c'è poi il progetto "Aletheia" supportato da Michele Placido con i giovani attori di The Company che approderà in ottobre a Roma e, infine, si è inaugurata il 9 maggio al Teatro Quarticciolo la rassegna di Teatro delle scuole "Fuoriclasse", coordinata da Paola Cortellesi e Valerio Mastandrea. Info: www.teatrodiroma.net.

ANCORA COSTANZO - La presenza mediatica di Maurizio Costanzo pare l'unica garanzia comunicativa per attirare un minimo di attenzione sulla cultura teatrale: la sua scalata, dopo il Teatro Parioli, il Brancaccio e la Fondazione Teatro di Latina, si ferma, per ora, alla Direzione Artistica del Festival di Todi (dal 7 al 14 settembre), che da sette stagioni era diretto da Simona Marchini. Info: www.todiartefestival.it.

PREMIO PUPPET&MUSIC - La compagnia italo-spagnola Alberto De Bastiani/Salvador Puche ha vinto il concorso teatrale internazionale Puppet&Music 2008, indetto dal Cta - Centro Teatro Animazione e Figure di Gorizia, con lo spettacolo *La leggenda del coniglio volante*, su testo e regia di Gigio Brunello. Il premio vuole privilegiare gli aspetti più innovativi e sperimentali del teatro di figura. Una segnalazione particolare va invece al progetto *Infinito nero* della compagnia austriaca Kabinettheater. Info: www.ctagorizia.it.

REACT! - Da tre esperienze territoriali consolidate, l'Arboreto di Mondaino, il festival di Santarcangelo e il Teatro Petrella di Longiano, è nato il progetto di condivisione artistica "React!". Il 2008 è l'anno zero della sperimentazione, e sostiene due progetti già nati in precedenza: *Aksè* coordinato dal gruppo nanou, e *Emerald City* dei Fanny &

Alexander (residenze a Mondaino fra agosto e ottobre per *Aksè*, a Longiano con debutto al festival di Santarcangelo per *Emerald City*) Nel triennio che si apre col 2009 sono previsti produzione e presentazione di spettacoli, residenze, laboratori e incontri. Info: www.reactionline.it.

L'ESTATE DEL GLOBE - Giunta al quinto anno di attività e dopo il grande successo dello scorso anno - 65 repliche cui hanno assistito circa 35.000 spettatori - il 3 luglio prossimo si è aperta, sotto la direzione di Gigi Proietti, la nuova stagione estiva del Globe Theatre di Roma. Il debutto è affidato a Riccardo Cavallo e al suo *Sogno di una notte di mezza estate* cui seguiranno il *King Lear* di Ugo Pagliari (dal 19 luglio), *La commedia degli errori* diretta da Fabio Grossi (7 agosto) e *Il Mercante di Venezia* con la regia e l'adattamento di Loredana Scaramella (30 agosto). Info: www.globetheatreroma.com.

GIRONDINI ALL'ARENA - Francesco Girondini è il nuovo sovrintendente alla Fondazione Arena di Verona. La nomina dovrebbe placare le tensioni all'interno dell'ente lirico, nate soprattutto in seguito alla mancata trasferta a Sidney in Australia della produzione *Carmen*. Girondini è stato vicesindaco di Verona dal 1994 al 1998, segretario regionale dell'assessorato alla cultura dal 2000 al 2004, e ha un passato di gallerista d'arte.

PIAZZE VIRTUALI - Cambia veste grafica il sito "Scenari Indipendenti", curato dalla rivista *La differenza*. Promosso dalla Provincia di Roma con il Ministero per i Beni e le Attività Culturali, la Regione Lazio e la Fondazione Romaeuropa, Scenari Indipendenti è pensato per essere gestito dai teatranti e per far dialogare artisti e pubblico. L'archivio di articoli, il calendario gestito dalle compagnie e altre news su www.scenarindipendenti.it.

GRIFASI AL ROMAEUROPA - Fabrizio Grifasi prende il posto di Monique Venue alla guida di Romaeuropa. Diventa direttore generale della Fondazione dopo

Palermo

I premi della critica 2008

Sono stati consegnati, il 19 giugno al Teatro Garibaldi di Palermo, i Premi della Critica 2008 relativi alla stagione appena trascorsa e annualmente promossi dall'Anct (Associazione nazionale critici di teatro). I riconoscimenti sono andati quest'anno allo spettacolo *L'una e l'altra* di Botho Strauss con la regia di Cesare Lievi (foto sotto) e anche a una delle protagoniste, Ludovica Modugno. Altri premi sono andati al Living Theatre per *The Brig*, spettacolo evento del '63 ripresentato quest'anno a Roma e Firenze, a *Chiove* di Pau Mirò diretto da Francesco Saponaro per il teatro di ricerca, ad Alessandro Gassman, regista e protagonista di *La parola ai giurati*, allo scenografo Maurizio Balò. Altri riconoscimenti sono andati al regista Sergio Maifredi per *Vero West* di Shepard, a Sergio Pierattini autore di *Il ritorno* messo in scena da Veronica Cruciani, al puparo Mimmo Cuticchio, al Teatro Gioco Vita di Piacenza, al Festival Drodsera di Dro, all'autore-regista-attore messinese Tino Caspanello e al Teatro Garibaldi di Palermo. Il Premio speciale, intitolato al critico Paolo Emilio Poesio, è stato attribuito a Gianrico Tedeschi mentre, nell'ambito del premio assegnato dalle riviste di teatro, *InScena* ha premiato l'attrice

Luisa Sanfilippo e *Hystrio* il Teatro dei Sassi di Matera che «in una realtà teatralmente difficile, come quella lucana, costituisce non solo l'unica compagnia di rilievo, ma marca una continuità artistica che dal 1992 ha sempre coniugato la pratica teatrale alla massima attenzione al territorio». R.R.



essere stato per anni impegnato nella cultura. Partendo dall'emittente privata Radio Città Futura, è passato all'organizzazione di concerti e di eventi musicali, fino a collaborare con la prima Biennale dei Giovani del Mediterraneo, l'Orchestra della Rai, Taormina Arte e la stessa fondazione Romaeuropa.

APRE A ROMA L'OPIFICIO - L'edificio costruito a inizio '900, una volta adibito alla lavorazione della lana, sta aprendo i battenti. La struttura su più piani ospita già gli uffici della Fondazione Romaeuropa, accoglierà l'orchestra di Piazza Vittorio e le Officine Marconi, oltre a due studi di architettura. Sono previsti anche eventi pubblici come *performance*, inaugurazioni e presentazioni, mentre verrà attivata una videoteca specializzata sulla danza.

I TEMPI DELL'ARTE - L'attrice Monica Guerritore è stata condannata a una multa di € 2000 (il doppio del *cachet*) per aver fatto durare troppo poco un suo spettacolo incentrato su temi danteschi: mezz'ora di *performance* quando il contratto prevedeva un'ora. Eppure l'organizzazione, a fine spettacolo, aveva saldato il conto senza problemi. L'elemento scatenante, in realtà, è stata l'insoddisfazione del pubblico: il tempo misura l'arte?

UN REGISTRO PER LA DANZA - Promosso e coordinato da Anticorpi, nasce un registro per monitorare l'attività di produzione e circuitazione della danza in Emilia Romagna. Sul sito www.registrodanzaer.org le compagnie hanno uno spazio a disposizione per segnalare contatti e produzioni, e grazie a una chiara casistica possono autodefinire la propria ricerca coreutica e la propria configurazione professionale (es. "danz'autoi professionisti", "compagnia non professionale" ecc.). Info: www.anticorpi.org.

VIANELLO PRESIDENTE DELL'IMAIE - Cambio al vertice dell'Imaie, l'Istituto preposto alla tutela dei diritti degli Artisti Interpreti Esecutori di opere musicali, cinematografiche, audiovisive e assimilate in genere. È infatti Edoardo Vianello

il nuovo Presidente dell'Imaie. Il voto, conferito all'unanimità dai membri del Consiglio d'Amministrazione lo scorso 21 maggio, consente a Vianello di succedere al dimissionario presidente Sergio Perticaroli. Info: www.imaie.it.

I TEATRANTI DELL'ANNO - In 114 teatri italiani era possibile ritirare e compilare una scheda per eleggere i "teatranti dell'anno". Dai 3143 voti espressi giunge il verdetto: Eros Pagni e Mascia Musy sono i due migliori attori, spettacolo dell'anno è *La commedia degli errori* diretto da Giuseppe Pambieri, mentre la miglior regia va a Massimo Castri. A Paolo Bonacelli, infine, un premio speciale alla carriera. Info: www.teatranti.com.

IL CARCERE E L'OPERA LIRICA - Ha debuttato a maggio ad Ancona, all'interno della Casa Circondariale Montacuto, un libero adattamento de *La Traviata*. Lo spettacolo, che ha visto la partecipazione di 20 detenuti, formati al laboratorio tenuto per quattro mesi da Aldo Grassini, Vito Minoia e Gianna Ortenzi, si inserisce nel Progetto Musesociale, ideato dalla Fondazione Teatro delle Muse con il Comune e la Provincia di Ancona, ed è uno dei primi esempi in Italia di teatro sociale applicato alla lirica. Info: www.teatrodellermuse.org.

SCOMPARSA LA GENCER - Leyla Gencer, ultima regina dell'Opera, è scomparsa la notte del 9 maggio, all'età di 80 anni. La celebre soprano di origine turca ha occupato spazi di prim'ordine calcando le scene della Scala già dalla fine degli anni '50 e interpretando, con il suo timbro adamantino e la sua notevole presenza scenica, personaggi mitici come Aida, Lady Macbeth e Norma.

VIAGGIO ALLA FINE DEL MILLENNIO - È per mano dello stesso autore A.B. Yehoshua che è stato riscritto in forma di libretto operistico il romanzo *Viaggio alla fine del millennio*, ispirato alla diaspora medievale giudaica. Musicato da Joseph Bardanashvili, con la regia di Omri Nitzan e la direzione musicale di Asher Fisch, lo spettacolo è andato in scena l'8 maggio al Teatro

dell'Opera di Roma in occasione del sessantesimo anniversario della nascita dello Stato di Israele. Protagonista è la Israeli Opera di Tel Aviv. La rappresentazione romana è stata la prima e l'unica tenuta all'estero, dopo il debutto in Israele nel maggio 2005.

ADDIO A ITALO TERZOLI - Uno dei padri del varietà teatrale, Italo Terzoli, autore di testi di teatro, copioni di cinema e televisione, si è spento nella sua casa di Milano a metà maggio, dopo una lunga malattia. Contribuì, tra gli altri, al successo di Gino Bramieri, Walter Chiari e Wanda Osiris, oltre ad artisti più televisivi come la coppia Vianello-Mondaini e il trio della Gialappa's Band. In fondo era proprio «un tecnico della scrittura per lo spettacolo», come ricorda il suo collega di lunga data Enrico Vaime, dal momento che «non aveva mai fatto altro».

CHIUDE LO ZAZIE - Nemmeno lo Spazio Zazie ce l'ha fatta. Dopo tredici anni di attività, il grazioso teatrino di via Lomazzo, nella Chinatown milanese, ha chiuso i battenti. Volontà dei proprietari, spiega, laconico, il fondatore e direttore artistico Fabio Mazzari. Il sipario è calato a maggio con il musical di Anna Zapparoli e Mario Borciani *Il buco nell'algebra*. Info: www.spaziozazie.it.

TEATRI STORICI IN LIGURIA - La regione Liguria ha deciso di investire nel recupero dei teatri storici del suo territorio. Il progetto è iniziato il 26 maggio 2008 con la presentazione da parte degli assessori regionali Fabio Morchio e Margherita Bozzano del libro ideato da Roberto Iovino e realizzato in collaborazione con Marta Musso *E lucevan le stelle - La Liguria e i suoi teatri Storici* (Fratelli Frilli editori). Il testo è il primo passo del pro-

getto che prevede la creazione di una mostra fotografica e di una rete informativa turistica di tutti i teatri liguri.

L'ULTIMO RE DEI CLOWN - È scomparso il 15 maggio nella sua casa a Saint Chef, in Francia, Carlo Colombaioni. Aveva 75 anni. Clown, acrobata, giocoliere, mimo, trapezista, aveva appreso dal padre tutti i segreti di quest'arte. Dopo aver dedicato la sua vita al circo si rivolse al teatro e al cinema, lavorando con Federico Fellini e Dario Fo. Negli ultimi anni era ospite della stagione teatrale del Jack and Joe Theatre, il piccolo teatro off di Cerbaia Val di Pesa (Fi).

PREMIO EOLO 2008 - Il premio Eolo, assegnato dalla rivista omonima a spettacoli della stagione passata, ha nominato: miglior spettacolo straniero *On pensé a vous*, della compagnia belga Theatre Galafronie; menzione speciale per il teatro di figura ad Augusto Corniani, artista lombardo recentemente scomparso; migliore novità del teatro ragazzi italiano assegnato a *Mucche ballerine* di Sinequanon; mentre *Anima blu* del Tam Teatro musica di Michele Sambin (foto sotto) riceve il premio come miglior spettacolo di teatro ragazzi. Info: www.eolo-ragazzi.it.

BORSA ANNA PANCIROLLI - *Ira* del Gruppo Gala, ispirato a Dostoevskij e August Rodin, si è aggiudicato il premio Borsa Teatrale Anna Pancirolli, destinato a progetti di ricerca teatrale in Lombardia e cofinanziato dalla Cariplo. Un premio anche per *Un giardino per Ofelia - Tiergartenstrasse 4*, testo di Pietro Floridia messo in scena dalla compagnia Luce Tenue. Segnalazione per il lavoro sociale svolto dagli utenti del Centro diurno di Cinisello Balsamo coordinati da Luca Garrabone. Info: www.amiciadianna.it



IL MAESTRO ROBOT - Tra dibattiti efferrati e sostenitori convinti, Asimo, il robot umanoide costruito dai tecnici giapponesi della Honda tra il 1986 e il 2000, ha assolto il suo primo compito artistico. Ha infatti diretto la Detroit Symphony Orchestra lo scorso 13 maggio a Roma, in occasione del concerto per l'assegnazione del premio alla carriera al violoncellista cino-americano Yo-Yo Ma.

FORMAZIONE PER TEATRO RAGAZZI - La Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi di Milano ha attivato un nuovo progetto dedicato al teatro ragazzi: un corso coordinato da Bruno Stori, un seminario di economia e organizzazione e un ciclo di incontri teorici e pratici. Come primo atto del progetto, si è tenuto il 14 giugno al Teatro Condominio "Vittorio Gassman" un incontro su questi temi. Il corso si svolgerà fra ottobre 2008 e febbraio 2009. Info: www.scuolecivichemilano.it.

SCUOLA ZEFFIRELLI - Il regista italiano Franco Zeffirelli ha donato il suo immenso archivio alla città di Firenze, con la volontà che sia istituita una scuola di alta formazione per le arti dello spettacolo, dal teatro alla musica alla scenografia. La donazione del regista è composta da libri, bozzetti e oggetti simbolo della sua carriera. Il Comune di Firenze nella persona del sindaco Leonardo Domenici ha accolto con piacere la donazione e le ha destinato un

immobile presso il parco delle Cascine. L'apertura dell'istituto è prevista tra un anno e mezzo a conclusione dei lavori di ristrutturazione dell'edificio.

SCOMPARSO CESARE BELSITO - È prematuramente scomparso a Roma la scorsa primavera l'autore, attore e regista teatrale napoletano Cesare Belsito. Scrittore di testi per il teatro, ha cercato di trattare attraverso le sue opere i temi più spinosi della vita, come l'omosessualità o la depressione, con ironia e sarcasmo. La lingua partenopea ha contraddistinto e animato la sua scrittura e il suo teatro. Per ricordarlo: www.cesarebelsito.it

ALLA GUIDI IL PREMIO SERRAVALLE - È andato a Silvia Guidi per *Attraverso il buio*, *Rosalina*, libera rivisitazione di *Romeo e Giulietta*, il Premio Castello di Serravalle per il monologo teatrale. Nel corso della manifestazione, tenutasi a luglio nell'ambito del Festival di Serravalle, è stata menzionata anche Daria Martelli con *Tassista di notte*.

DANZANDO A PALMARIA - C'è tempo fino al 15 settembre per assistere alla rassegna tecno-performativa *Crackin- - Live electronics*, ispirata al tema della mostra "Genius Loci", allestita da Federica Forti presso la Fortezza dell'Isola di Palmaria della Spezia. La direzione artistica della rassegna è di

Anna Maria Monteverdi. Info: www.geniusloci2008.org.

PREMIO ASSITEJ A LA BARACCA - Il premio internazionale Assitej Honorary President's Award è stato assegnato quest'anno al Teatro Testoni Ragazzi di Bologna. La compagnia La Baracca e il Comune di Bologna vedono premiato il pluriennale progetto "Il teatro e il nido". Il premio è assegnato ogni tre anni ad artisti che si sono distinti per l'uso di strategie innovative nel campo del teatro per l'infanzia.

INCONTRO SUI FESTIVAL CAMPANI - Si è svolto a Ravello il terzo *benchmarking* dei festival culturali italiani promosso dalla Fondazione Ravello con S3 Studium e l'associazione albergatori della città della musica. Domenico De Masi è stato nominato coordinatore delle rassegne campane e si pensa alla possibilità di attivare uno sportello regionale che permetta ai festival di presentarsi in maniera chiara all'esterno, con un unico calendario e con la creazione di un sito web.

SCOMPARSO ORESTE RIZZINI - È scomparso lo scorso 17 marzo a Roma l'attore e doppiatore Oreste Rizzini, aveva 67 anni. Nato a Milano, Rizzini, prima di dar voce a personaggi come Michael Douglas, Bill Murray, Jack Nicholson e Gene Hackman ha solcato i palchi degli Stabili di Trieste, Torino e Milano, dove ha recitato tra gli altri accanto a Bosetti, Scaccia e Proietti. I funerali si sono svolti a Roma nella Chiesa degli Artisti di piazza del Popolo.

LEONE D'ORO A JIRI KYLIAN - Il 17 giugno al Teatro Malibran è stato consegnato il Leone d'Oro per la danza al coreografo Jiri Kylian. Il premio, che nel 2006 era stato destinato a Carolyn Carlson e l'anno scorso a Pina Bausch, ha coronato la brillante carriera del coreografo praghese, che «ha saputo imporre con la forza del genio e della grazia una sua visione inconfondibile del balletto contemporaneo». Info: www.labiennale.org.

A TUTTO PETER PANI - È *Peter Pan* lo spettacolo più visto in Italia. Con le sue 328.000 spettatori in 293 repliche, il musical diretto da Maurizio Colombi e

Arturo Brachetti ha bissato il primato conquistato nella precedente stagione.

NUOVA SEDE A SPOLETO - Il Teatro Lirico Sperimentale ha acquisito i nuovi spazi del palazzo dell'ex Brefrotrofo: un'ampia sala al piano terra per prove, lezioni e concerti, sei uffici al piano superiore. L'archivio storico, nella sua articolazione audio-video, diverrà così fruibile per tutti dal lunedì al venerdì su richiesta. Info: www.tls-belli.it.

DAL MONDO

HAPPY BIRTHDAY, BIRTHDAY PARTY! - *The Birthday Party* di Harlod Pinter ha compiuto cinquant'anni. Dopo un discreto successo ottenuto ad Oxford, il 19 maggio 1958 la prima pièce di Pinter aprì la breve stagione londinese proprio al Lyric Opera House, oggi Lyric Hammersmith. Il teatro ne ha celebrato il compleanno con un *revival* diretto da David Farr, ospitando inoltre una serie di eventi tra cui una conferenza del biografo ufficiale di Pinter, Michel Billington, e una serata di gala a cui era presente anche l'autore, premio Nobel del 2005.

CINA, CENSURA E CONTESTAZIONI - Doveva essere rappresentato a giugno alla Beijing Concert Hall di Pechino *Le avventure di Pinocchio*, spettacolo per l'infanzia dell'Associazione Dall'Orto di Firenze. Ma il testo di Colodi non ha superato l'esame della censura di Stato, che in vista delle Olimpiadi ha cancellato ogni evento che possa favorire l'entrata a Pechino di agenti provocatori del Dalai Lama. In Italia, intanto, un gruppo di giovani di An, contrari all'assegnazione dei giochi olimpici e al festival romano "CinaVicina", ha bloccato per una ventina di minuti l'esibizione *La danza del leone*, antica arte cinese fatta di acrobazie ed evoluzioni che il 31 maggio era all'Auditorium.

MISTERI DI SHAKESPEARE - I luoghi oscuri della biografia del Bardo sono al centro di due recenti libri. Il primo è un *thriller*

Addio, Hanon Reznikov

Hanon Reznikov, co-direttore con Judith Malina (insieme nella **foto sotto**) del Living Theatre, è scomparso a soli 57 anni la notte tra il 2 e il 3 maggio. A comunicarlo è la stampa dell'organizzazione di Fabbrica Europa, festival fiorentino che, proprio nei giorni di maggio, ha ospitato *The Brig* (1963), la performance che racconta con crudo realismo l'addestramento di alcuni *marines* e che è divenuto (insieme a *Paradise Now!*) uno degli spettacoli-simbolo del Living Theatre. Reznikov entra a far parte della compagnia statunitense nel '77 e, nell'85, dopo la morte del suo co-fondatore Julian Beck, ne assume la direzione infondendo al Living Theatre una nuova spinta: le *performance*, già pregne di energia, si caricano, grazie al suo contributo, di una nuova vitalità e di un maggiore coinvolgimento del pubblico. Fra le ultime opere di Reznikov vanno almeno ricordate *Resist Now!*, uno studio sugli aspetti negativi della globalizzazione, e *No Sir!* contro il reclutamento per la guerra in Iraq. *Alice Fumagalli*



ler storico, firmato da Jennifer Lee Carrel ed edito in Italia da Rizzoli: *Il Fattore W* racconta di un'indagine che porterà a inquietanti rivelazioni, come la scoperta di pesanti allusioni nell'ultima e da poco ritrovata opera di Shakespeare, *Il Cardenio*, a una vicenda di adulterio alla corte di Giacomo I, che provocherà l'incendio al Globe. Dietro al drammaturgo si celerebbero ben quattro autori, secondo il romanzo della Carrel, tra cui il filosofo Francis Bacon. In italiano, invece, è stato pubblicato *Il manoscritto di Shakespeare* di Domenico Seminerio (Sellerio), ispirato alla vita dello studioso Martino Luvara, che sosteneva attraverso una rete di suggestive corrispondenze le origini messinesi del poeta. Tra Camilleri e Dan Brown, leggere per credere.

IL FANTASMA A MANHATTAN - Dopo due decenni di successo, il *Fantasma dell'opera* ha incantato il genio di Andrew Lloyd Webber per la seconda volta: la romantica favola gotica avrà un seguito, atteso per il 2009, per la regia del londinese Jack O'Brien, pluripremiato per *Hairspray*, liriche dell'americano Glann Slater, già autore Disney, e libretto di Webber, che definisce questo *sequel* fra i più complessi della sua carriera. Nato nel West End nel 1986, vincitore di sette Tony nell'88, il *Fantasma* ha compiuto il 26 gennaio i vent'anni e 8.319 repliche a New York, laureandosi come il più redditizio e longevo musical della storia di Broadway. Il Daily Mail ha già anticipato l'intreccio, che vedrà il Fantasma inse-

diarsi a Coney Island: per l'amata Christine sceglierà un nuovo palcoscenico, e la bella soprano si presenterà con il figlio, un giovane genio musicale...

ADDIO PETER SELLS - Morto l'1 giugno negli Usa il padre dei moderni *sketch* comici. Aveva 80 anni. Iniziò la sua carriera con Mike Nichols e Paul Sand. Con David Shepherd fondò il Compass Players. Nel 1959 diede vita alla Second City Theater Company, in cui si formarono attori come John Belushi e Bill Murray. Nel 1988 creò il New Actors Workshop, dove diresse lavori basati sulla *story theater*, una forma di teatro da lui ideata nel 1968.

IL DOLORE SENZA LACRIME - *The Year of Magical Thinking* è lo spettacolo che da aprile riempie i teatri del Regno Unito. Forse perché il monologo prevede una grande attrice come Vanessa Redgrave. O forse perché lo spettacolo, basato sull'omonimo romanzo di Joan Didion, affronta il tema della morte con asciutto distacco coinvolgendo con cruda efficacia gli spettatori. Lo spettacolo sarà in tour in Gran Bretagna fino a settembre. Info: www.magicalthinkingonbroadway.com.

ARRIVA EDUARDO - *La grande magia* tradotta da Huguette Hatem e diretta da Dan Jammet entrerà l'anno prossimo alla Comédie-Française. Il tempio della classicità francese ha ottenuto a inizio anno una crescita di pubblico guardando al Novecento. L'Istituzione guidata da Muriel Mayotte cerca di svecchiarsi, e tra l'altro prevede di ospitare messe in scena di testi di Alfred Jarry. Per quanto riguarda il nostro autore, la Comédie inviterà l'Eduardo meno eduardiano, quello che racconta una grottesca storia di corna facendo il verso a Pirandello. Info: www.comedie-francaise.fr.

CENSURATO IN YOUR HANDS - Proibita dalle autorità russe la *performance* di Natalia Pelevine, che ricrea l'orrore dell'assedio dei ribelli ceceni al teatro Dubrovka nell'ottobre del 2002. Il presidente del Dagestan Mukhu Aliev ha denunciato lo spettacolo, accusandolo di glorificazione del terrorismo.

L'agenzia di stampa russa Ria Novosti riporta una dichiarazione della Pelevine in cui si afferma che il testo è già stato tradotto anche in Italia, dove presto sarà portato.

MNOUCHKINE A KABUL - È in distribuzione *Un soleil à Kabul ou plutôt deux*, testimonianza dell'avventura del Théâtre du Soleil a Kabul iniziata nel giugno 2005. Il documentario è realizzato da Duccio Bellugi Vannuccini, da vent'anni membro italiano della compagnia. Coinvolgendo aspiranti artisti afgani (quasi tutti uomini), il lavoro denuncia con le maschere teatrali di tutto il mondo l'arroganza di un potere radicato nel territorio. Dopo lo *stage*, i 17 attori scelti hanno fondato il Teatro Aftal (Teatro del Sole) e hanno preparato per il Festival Internazionale del Teatro di Kabul *Romeo* e *Giulietta*, per poi arrivare in Francia dove hanno allestito in persiano il *Tartufo* di Moliere e *Il cerchio di gesso del Caucaso* di Brecht. Info: www.theatre-du-soleil.fr.

ACCUSE AI VERSI SATANICI - Schieramento di polizia il 30 marzo davanti all'Hans Otto Theater di Potsdam, vicino Berlino, per la prima dello spettacolo di Uwe Eric Laufenberg. Un'associazione musulmana tedesca aveva sconsigliato l'adattamento teatrale de *I Versi Satanic* di Salman Rushdie, opera per la quale lo scrittore anglo-indiano era stato condannato a morte per blasfemia da una *fatwa* dell'ayatollah Khomeini nel 1989, mentre il quotidiano Bild ha elogiato il teatro per il suo coraggio.

ITALIAN THEATRE SEASON - Si è chiusa il 10 giugno scorso, presso i Riverside Studios di Londra, la rassegna "Italian Theatre Season", organizzata da Mariano D'Amora e dedicata, per l'appunto, al teatro italiano. Tra gli spettacoli ospitati, *Cartesiana* e *Spiritilli* di Enzo Moscato, *L'Arrobbafumu* di Francesco Suriano, *La festa* di Scimone-Sframeli e *Anna Cappelli* di Annibale Ruccello per la regia di Fortunato Calvino. Tutti gli spettacoli sono stati presentati con sopratitoli in inglese. Info: www.riversidedstudios.co.uk.

PREMI MOLIÈRE

C'è molta America in questa edizione, la ventiduesima, dei Premi Molière, il più importante riconoscimento francese per il teatro, attribuito lo scorso 28 aprile al Teatro Folies Bergère di Parigi, nel corso di una cerimonia presentata da Clovis Cornillac e Barbara Schulz e trasmessa in diretta da France2. Se la pièce dell'americano Zach Helm, *Good Canary*, si è aggiudicata infatti il premio per la regia e la scenografia (attribuiti, rispettivamente, al popolare attore John Malkovich e a Pierre-François Limbosch), ben tre sono i riconoscimenti deputati a *Le Roi Lion*, ispirato all'omonimo kolossal di Broadway (miglior spettacolo musicale e costumi: Julie Taymor; luci: Donald Holder, **foto sotto**). Non sono mancate, comunque, le soddisfazioni per gli artisti transalpini, protagonisti di un irresistibile *ampléin* nelle categorie miglior attore protagonista (Michel Galabru per *Les Chaussettes - opus 124*), attrice (Myriam Boyer per *La vie devant soi*), attore e attrice non protagonista (Gilles Privat per *L'Hôtel du libre-échange* e Valérie Bonneton per *Le Dieu du carnage*), miglior rivelazione (Raphaëline Goupilleau per *Une souris verte*) e drammaturgia (Roland Dubillard per *Les Diablogues*). Roberto Rizzente



New York

Osage country, Gypsy e In the Heights sbancano i TONY AWARDS 2008

Sono considerati un po' gli Oscar americani del teatro. Dal 1967, anno della loro fondazione, i Tony Awards hanno sempre fatto parlare di sé nelle cronache di tutto il mondo. Non è stata da meno l'edizione 2008, presentata a giugno da Whoopi Goldberg al Radio City Music Hall di New York. *Osage country* ha fatto la parte del leone, aggiudicandosi il premio per il miglior spettacolo, attrice protagonista (Deanna Dunagan), attrice non protagonista (Rondi Reed), regia (Anna D. Shapiro), e scenografia (Todd Rosenthal). La torbida storia della famiglia Weston, che già ha fruttato al suo autore, Tracy Letts, il premio Pulitzer, ha avuto la meglio su concorrenti agguerriti come *Boeing-Boeing* (revival e attore protagonista, Mark Rylance), *The 39 steps* (luci, Kevin Adams; suono, Mic Pool), *Les Liaisons Dangereuses* (costumi, Katrina Lindsay), e *The Seafarer* (attore non protagonista, Jim Norton), forti di ventuno *nominations* e capaci di raccogliere, alla prova dei fatti, solo 6 statuette. Sul versante del musical, brillano le stelle di *Gypsy* (attrice protagonista, Patti LuPone; attore e attrice non protagonista, Boyd Gaines e Laura Benanti), *In the Heights* (miglior musical; musica originale, Lin-Manuel Miranda; coreografia, Andy Blankenbuehler; ed esecuzione musicale, Alex Lacamoire e Bill Sherman), *Passing strange* (libretto) e *South Pacific*, (attore protagonista, Paulo Szot; regia, Bartlett Sher; scenografia, Michael Yeargan; costumi, Catherine Zuber; luci, Donald Holder; e suono, Scott Lehrer), mentre il Tony alla carriera è andato al compositore Stephen Sondheim. Nessun premio, invece, per *Grease*, *Macbeth*, con Patrick Stewart, *The New Mel Brooks Musical Young Frankenstein* e soprattutto il pluricandidato *Sunday in the park with George*. R.R.

LA CULTURA NELL'ERA PUTIN - Alexsei Devotchenko, artista controcorrente e stella dell'Alexandrinsky Teatr di San Pietroburgo, è stato licenziato dalla sua decennale interpretazione di *Revisor* nell'opera di Nikolai Gogol. Si vocifera che la causa del licenziamento sia imputabile ad una lettera scritta al Presidente Vladimir Putin, in cui l'attore denunciava l'autoritarismo della classe politica russa e l'apatia dell'*intelligenza* creativa, non più in grado di esprimere libere opinioni e soggetta alla dispotica deriva imposta dal governo.

NEW YORK FESTEGGIA ZEFFIRELLI - Con una *Bohème* fra le più applaudite della storia della lirica nella Grande Mela, Franco Zeffirelli ne ha conquistato il cuore, e ha festeggiato a fine marzo quarant'anni di carriera sul palcoscenico del Metropolitan. Quattro intense giornate di incontri, serate da tutto esaurito, protagonista in scena il soprano Angela Georgiou. A coronare l'evento, il calore

del pubblico e l'attenzione del *New York Times* e *Variety*, che ne hanno ricordato i grandi successi, confermandone il posto d'onore nello star system internazionale.

SILVIA AZZONI E IL BENOIS DE LA DANSE - La torinese Silvia Azzoni, prima ballerina dell'Hamburg Ballet diretto da John Neumeier, si è aggiudicata a Mosca il Benois de la Danse, istituito nel 1992 e intitolato alla memoria della dinastia russa dei Benois, grazie all'interpretazione de *La Sirenetta*, coreografata da Neumeier. Sono stati inoltre segnalati Jean Chirstophe Maillot (coreografia), Carlos Acosta e Marcelo Gomes (miglior ballerino), e Fernando Alonso (premio alla carriera).

TEATRO ARGENTINO - Un recente studio dell'istituto nazionale di statistica conferma la passione degli abitanti per le arti sceniche. Se si include anche il turismo, ogni famiglia spenderebbe circa l'8% del proprio *budget* annuale in consumi cultura-

li. Secondo lo studio oltre il 50% degli spettacoli visti afferiscono al genere commedia o commedia musicale, mentre la prosa drammatica resterebbe ferma al 25%. Buenos Aires è stata definita dalla stampa locale la città con più teatro del mondo, eppure gli spettacoli di teatro sperimentale rimarrebbero fermi (in tutta l'Argentina) a meno del 3%. Il dato forse più significativo: sembra che una persona su dieci affermi di andare a teatro con una certa frequenza.

NUREYEV IN FICTION - Johnny Depp nei panni del famoso ballerino e Penelope Cruz nel ruolo di Margot Fonteyn. Lo sogna Alexandra Della Porta-Rodiani, amica intima di Rudolf Nureyev e ora direttrice della Fondazione omonima. Il progetto si chiama *Dancing forever* e, dopo anni di difficile gestazione, ora può contare sulla produzione della Paypermoon che ha accettato di sostenerne i costi.

UN V-DAY PER LELLA COSTA - Gli scorsi 12 e 13 aprile è stato celebrato negli Stati Uniti al Superdome di New Orleans il V-Day, la giornata che ogni anno ricorda la lotta delle donne per la libertà e raccoglie fondi a favore delle vittime di abusi sessuali. A differenza della manifestazione italiana, la V rimanda a vagina e vittoria. In occasione dell'evento Lella Costa è stata invitata, unica fra le attrici italiane, a leggere brani tratti dal celebre *Monologhi della vagina*. Con lei Glenn Close, Oprah Winfrey e molte altre.

NEW YORK TRA SALSA E HIP HOP - S'intitola *In the Heights*, il musical che quest'anno ha conquistato Broadway. Con un cast giovanissimo di protagonisti ispanici e afroamericani, il musical racconta l'*american dream* in una New York dove emarginati nei ghetti sono i ceti popolari. Il costo della vita si fa insostenibile, Cuba e Portorico sono sogni nostalgici, ma la speranza tuttavia non muore e lascia spazio al ritmo e all'energia del rap e dei balli latini. La critica non ha esitato a definirlo il primo musical della nuova era Obama, in attesa del *rush* finale... Info: www.intheheightsthemusical.com.

SEX FOR MONEY? - Una notizia curiosa è comparsa sul *Times* il 2 aprile: nel

compilare il modulo per la richiesta di finanziamenti pubblici per il teatro inglese bisognerebbe ora comunicare il proprio orientamento sessuale. Pare che tale bizzarra (e sospetta) richiesta non vada a influenzare le decisioni in merito ai finanziamenti ma sia più una sorta di "censimento" del mondo teatrale.

PREMI

FESTIVAL DI REGIA TEATRALE - C'è tempo fino al 20 luglio per partecipare al Festival Internazionale di Regia Teatrale Fantasio Piccoli, organizzato dalle compagnie Gianni Corradini ed EstroTeatro di Trento. Le opere, della durata di 18 minuti, selezionate nei festival territoriali in programma a Trento, Brescia, Genova, Lanciano, Roma Padova, Palermo, Salerno, Vienna e Lipsia concorreranno a novembre al Festival Internazionale di Trento. Sono previsti premi in denaro, una residenza di 20 giorni per la produzione dello spettacolo vincitore e la circuitazione dei primi classificati. Info: www.festivalregia.it.

L'ARTE STRANIERA - Da dieci anni il programma *Movin'Up*, nato per volontà di Gai, Parc e Pogas, si occupa di fornire un sostegno concreto a giovani artisti (tra i 18 e i 35 anni) che arricchiscono la propria formazione all'estero partecipando a *stage*, *workshop*, produzioni artistiche o seminari presso enti stranieri a cui sono stati ammessi. Il bando di concorso scade il 14 novembre 2008 per progetti da realizzare fra il primo gennaio e il 30 giugno 2009. Una commissione valuterà i progetti meritevoli di finanziamento stilando una graduatoria. Info: www.giovaniantisti.it.

PREMIO ORESTE CALABRESI - Nell'ambito del Festival Macerata Teatro, l'Associazione Ctr - Compagnie Teatrali Riunite, in collaborazione con l'Università di Macerata, bandisce il Premio Oreste Calabresi. È prevista una sezione speciale dedicata ai lavori che abbiano atti-

I vincitori del Betti

Lo scorso maggio si è svolta a Camerino la cerimonia di premiazione della XV edizione del Premio Ugo Betti, uno dei riconoscimenti storici relativi alla drammaturgia contemporanea promosso dal Centro studi teatrali e letterari Ugo Betti. La giuria, composta da Marco De Marinis (presidente), Sonia Antinori, Claudia Cannella, Massimo Marino e Gilberto Santini, ha ritenuto meritevole del primo premio, consistente in € 2.000 e della pubblicazione dell'opera nella Collana bettiana edita da Bulzoni, *L'equivalente della verità* di Fausto Gentili, mentre è stata oggetto di segnalazione speciale *Dissonorata. Un delitto d'onore in Calabria* di Saverio La Ruina. Una segnalazione è poi andata anche a *Se ci fosse luce (I misteri del "Caso Moro")* di Vincenzo Loffarelli (foto



a lato), ma si ricorda che, nella rosa dei finalisti, erano anche entrati *Luigi che sempre ti penza* di Gigi Borruso e *Volevo dirti* di Sabrina Petyx. Vincitrice della "Sezione tesi di laurea" (€ 1.500) è risultata Maria Miracapillo con l'elaborato *Il teatro di Ugo Betti: Corruzione al Palazzo di Giustizia*. Al termine della premiazione si è svolta la lettura *Dare voce. Viaggio tra i testi finalisti del Premio Betti 2008*, a cura di Claudio Longhi, con Lino Guanciale, Barbara Mazzi e Mariano Pirrello. R.R.

nenza con gli anniversari dell'emanazione delle Leggi Razziali e della promulgazione della Costituzione. I lavori, inediti, devono pervenire presso l'Associazione Ctr - Compagnie Teatrali Riunite, Segreteria "lavori teatrali inediti", Casella Postale 14, 62100 Macerata, entro il 30 settembre. Info: tel. 0733.233520, comp-teatraliriuinite@libero.it.

LAMA E TRAME - La città di Maniago insieme alla Provincia di Pordenone, in collaborazione con l'Associazione Pro Maniago, promuove un concorso per autori di radiodrammi di genere giallo-noir, ispirati al tema delle lame e delle armi da taglio. L'opera, della lunghezza massima di quindici minuti, in italiano e inedita, dovrà pervenire in cinque copie entro il 2 settembre 2008 all'indirizzo: "Concorso Lame e Trame"- P.za Italia 18, 33085, Maniago (PD). Al primo classificato spetteranno € 1.500, un coltello artigianale e la messa in onda del radio-

dramma dalla Rai del Friuli Venezia Giulia. Info: www.lamaetrame.it.

PER VOCE SOLA 2008 - Sono aperte le iscrizioni alla terza edizione del concorso per autori di monologhi "Per voce sola", promosso dalla Fondazione "Nuto Revelli" onlus. I primi tre vincitori vedranno i propri testi recitati da Lucilla Giannoni con interventi musicali della Banda Osiris alla cerimonia di premiazione il 13 novembre 2008, oltre che la pubblicazione dei testi a cura dell'editore Nerosubianco. Entro lunedì 8 settembre 2008 dovranno pervenire sei copie cartacee del monologo presso il seguente indirizzo: "Per voce sola", c/o Comune di Cuneo - settore cultura, P.za del Teatro Toselli 1, 12100, Cuneo. Info: info@pervocesola.org.

LA CORTE DELLA FORMICA - Riapre alla quarta edizione il festival "La corte della formica", rivolto agli autori di tutto il

territorio nazionale. Sono ammessi testi teatrali brevi di ogni genere, e i monologhi verranno valutati in una sezione apposita. La domanda di partecipazione scade il 10 agosto 2008. All'interno del festival verrà composta una giuria che valuterà le opere selezionate assegnando riconoscimenti per le diverse competenze messe in atto. Info: info@lacortedellaformica.it.

CORSI

SEMINARI RESIDENZIALI ESTIVI

Sono aperte le iscrizioni ai seminari estivi di agosto e settembre organizzati da Teatri Possibili di Milano. I seminari, condotti da registi, attori e collaboratori della compagnia offrono l'opportunità di lavorare in strutture attrezzate a contatto con la natura in varie parti d'Italia. La durata delle residenze è di una settimana con un minimo di otto ore di lavoro giornaliero, i costi vanno da € 590 a 690. Fra i seminari: "Visioni di Scena" tenuto da Corrado d'Elia e Corrado Accordino a Lamporecchio (3-10 agosto), "Tre sorelle" da Cechov tenuto da Coco Leonardi a Sessa (17-24 agosto), e "Misura per Misura" da Shakespeare tenuto da Gaetano Sansone e Mariano Furlani a Numana (7-14 settembre). Info: www.teatrimpossibili.it.

A SCUOLA DI OPERA - Perfezionarsi o formarsi nella carriera dell'opera ora è possibile: al Comunale di Bologna, da ottobre, sarà possibile studiare alla Scuola dell'Opera Italiana canto, scenografia, costumi, direzione d'orchestra, regia, disegno luci e altre specializzazioni. Fra gli insegnanti registi come Luca Ronconi e Mario Martone, cantanti, direttori, artisti e dipendenti del Comunale. Le iscrizioni si chiudono il 15 giugno e la frequenza è gratuita per chi supera la prova d'ammissione. Info: www.comunalebologna.it.

NUOVI SENTIERI PALERMITANI - L'organismo Teatri delle Vergogne (composto da artisti come Emma Dante,

Vincenzo Pirrotta, Claudio Collovà e molti altri) organizza a Palermo dal 21 al 31 luglio *Parallasse*, un laboratorio per attori e registi che desiderano ricercare e sperimentare nuove strade attorno al tema della "mostruosità". Si lavorerà, fra gli altri, insieme a Sabrina Petyx, Giuseppe Cutino e la Compagnia Sud Costa Occidentale. Info: teatridellevergogne@yahoo.it.

PRATICHE EURASIANE - Dall'1 all'8 settembre si terrà a Caulonia (Rc) un *workshop* teorico e pratico dell'Università del Teatro Euroasiano, presieduto da Eugenio Barba, diversi professori universitari e le attrici Julia Varley e Deborah Hunt. Il laboratorio indagherà i rapporti tra pratiche spettacolari occidentali e orientali: al mattino lavoro pratico con la Varley e la Hunt, al pomeriggio studio teorico, per finire con la realizzazione di uno spettacolo di strada. Il costo è di € 600 comprensivi di vitto e alloggio. Info: tel. 347.0027663, proskenion@proskenion.org.

BIOMECCANICA - Il Cisbit (Centro Internazionale studi di Biomeccanica Teatrale) organizza corsi di formazione specialistica di biomeccanica a Perugia, dal 18 agosto al 13 settembre, diretti dal maestro Bogdanov, unico erede diretto della pedagogia mejerchol'diana. I corsi sono strutturati in tre livelli (di cui uno base a cui possono partecipare anche gli artisti non professionisti). Info: tel. 075.5721238, 347.0798353, labiomeccanica@microteatro.it, www.microteatro.it.

LINK ACADEMY - Dal 1 settembre al 22 ottobre, a Palazzo della Corgna a Milano e al Teatro Comunale di Città della Pieve, si terranno i corsi estivi della Link Academy, che hanno come protagonisti, tra gli altri, il regista e drammaturgo Anatolij Vasil'ev e il Karunakaran della Compagnia di Peter Brook. Info: www.linkacademy.it, tel. 06.853709201.

LABORATORI ALL'ARBORETO - Spettacoli, incontri e residenze creative al Teatro Dimora di Mondaino (Rn). Per tutto il mese di settembre si apriranno le porte dei nuovi laboratori. Si partirà dal 2 al 7 con *Il lavoro dell'attore*, tenuto da Danio Manfredini. Poi, dal 16 al 21, sarà la volta di Elena Bucci con *Regina la paura*. Infine

L'Altro II, tenuto da Raffaella Giordano dal 23 al 28. Info: www.arboreto.org.

CLASSICI DI TUTTI - L'interculturalità vive anche attraverso allestimenti teatrali ispirati a testi classici europei: l'incontro di giovani tra i 16 e i 22 anni di diversi paesi è il fine principale del laboratorio *Traversata teatrale* che si svolgerà dal 10 al 23 agosto a Saverne, in Francia. Il laboratorio non richiede competenze specialistiche, ha un costo di € 60 ed è organizzato da R.a.j., Ecknobul e Anticamera Teatro. Info: anticamera-teatro@yahoo.it, tel. 320.1840613.

FAMILIE FLÖZ - Un *workshop* per creare e sviluppare un personaggio e una situazione attraverso l'utilizzo della maschera. Il corso si terrà presso l'Agriturismo Mezzano a San Polo (Fi), dal 23 al 30 agosto e sarà tenuto da Thomas Rascher, co-autore, attore e creatore delle maschere di Familie Flöz e Docente di Teatro con maschera alla

Schauspielschule di Bochum e UdK di Berlino. Costo con vitto e alloggio € 500. Info: bettucci@floe.net; www.floe.net.

IL MESTIERE DELL'ATTORE - Il festival Metodi (ottobre 2008) è pensato come momento di riflessione pratica: un incontro quotidiano di mattina aiuta a confrontarsi su tematiche comuni, al pomeriggio sei *workshop* ospitano 15 allievi selezionati dalle iscrizioni pervenute sul sito www.metodifestival.org. Numerosi i docenti tra cui William Esper, David Kaplan, Natalia Zvereva, Eljana Popova, Lenard Petit, Christopher Larsen. Iscrizioni entro il 15 settembre. Info: artimbanco@libero.it.

ACCADEMIA IN LINGUA VENETA - È nata a Padova la prima Accademia teatrale in lingua veneta, che per ora si articola nella proposta di alcuni percorsi seminariali. Dopo un primo *master* che si è svolto a giugno dedicato alle lingue venete, da Ruzante a Palmieri, per set-

tembre è previsto dall'1 al 13 il "master in lingua veneta" *Intorno al Servitore dei due padroni, dallo scenario pregoldoniano alla scrittura letteraria*, in cui si prevede la partecipazione straordinaria di Ferruccio Soleri. Info: tel. 043857179, www.accademiateatroveneto.it.

UNA PORTA PER L'EUROPA - Il Teatro della Limonaia di Firenze informa che a partire da novembre 2008 inizieranno i corsi della Scuola Internazionale di Teatro per la formazione e l'avviamento professionale (sia in Italia che all'estero) di giovani artisti nei vari ambiti del teatro (attoriale, registico, illuminotecnico ecc.) Il ciclo di corsi ha durata biennale e comprende attività sia pratiche che teoriche. Info: info@teatrodellalimonaia.it, www.teatrodellalimonaia.it

WORKSHOP DI TEATRO SENSORIALE - Ispirato al teatro sensoriale di Enrique Vargas, il Teatro di SensAzioni propone un *workshop* intensivo, dal 18 al 23 agosto, a

Serra dei Conti (An) condotto da Samantha Turci, scenografa, e Maria Costantini, attrice. Info: Samantha Turci tel. 333.3784848, samanthaturci@alice.it.

SEMINARI RESIDENZIALI - Sull'Appennino Bolognese la compagnia teatrale Instabili Vaganti organizza seminari residenziali per attori, danzatori, studenti e artisti, dal 16 al 20 luglio, dal 20 al 24 agosto e dal 3 al 7 settembre. Info: www.instabilivaganti.it.

Hanno collaborato:

Paola Abenavoli, Marco Andreoli, Laura Bevione, Claudia Cannella, Margherita Laera e www.altrevelocità.it (Eliana Amadio, Lucia Cominoli, Sara Dal Corso, Lorenzo Donati, Alice Fumagalli, Francesca Giuliani, Paola Gnesi, Valentina Guaiumi, Rodolfo Sacchettini, Serena Terranova).

HYSIRIO

Non hai voglia di fare la filla alla posta?
Non hai tempo di cercare una libreria Feltrinelli?
Non ti fidi a spedire un assegno?
abbonati on line

basta un
CLIC

L'abbonamento annuale
a Hystrio costa
Italia 30 euro -
Esteri 45 euro -

Puoi effettuare il pagamento anche con:
- un versamento su c/c postale n. 40692204 intestato a Hystrio - Associazione per la diffusione della cultura teatrale, Via Volturmo 44, 20124 Milano (ricordati di inserire nel bollettino di versamento l'indirizzo dell'abbonato e di inviare la ricevuta al fax 02.45409483)
- un assegno bancario non trasferibile da inviare alla redazione: Via Olona 17, 20123 Milano
Info: tel. 02.400.73.256

www.hystrio.it



XII edizione del Festival
L'ARLECCHINO ERRANTE
...tra la Commedia dell'Arte e il futuro...
docenti **CLAUDIA CONTIN** e **FERRUCCIO MERISI**
maestro ospite **LEO BASSI**
Pordenone, 1 - 21 settembre 2008
e in più gli spettacoli, le dimostrazioni, le conferenze, gli eventi speciali del meeting internazionale:
L'ARLECCHINO ERRANTE
12° anno: THE HOLY KILL
Info: (+39) 0434 520074 www.arlecchinoerrante.com

Punti vendita di Hystrio

ANCONA

Feltrinelli - C.so G. Garibaldi, 35 - tel. 071/2073943

BARI

Feltrinelli - Via Melo, 119 - tel. 080/520751

BENEVENTO

Libreria Masone - V.le dei Rettori, 73 - tel. 0824/317109

BOLOGNA

Feltrinelli - P.zza Ravegnana, 1 - tel. 051/266891

Feltrinelli - Via dei Mille, 12/A - tel. 051/240302

Feltrinelli International - Via Zamboni, 7/B - tel. 051/268070

BOLZANO

Libreria Mardi Gras - Via Andreas Hofer, 4 - tel. 0471/301233

BRESCIA

Feltrinelli - Via G. Mazzini, 20 - tel. 030/3776008

FERRARA

Feltrinelli - Via G. Garibaldi, 30 - tel. 0532/248163

FIRENZE

Feltrinelli - Via Cerretani 30/32 R - tel. 055/2382652

GENOVA

Feltrinelli - Via XX Settembre, 233 - tel. 010/540830

LUCCA

Libreria Baroni - via San Paolino 45/47 - tel. 0583/56813

MESTRE

Ricordi - P.zza XXVII Ottobre, 80 - tel. 041/950791

MILANO

Anteo Service - Via Milazzo, 9 - tel. 02/67175

La Feltrinelli Libri e Musica - C.so Buenos Aires, 33/35 - 02/2023361

Feltrinelli Duomo - Via U. Foscolo 1/3 - tel. 02/86996903

Feltrinelli Manzoni - Via Manzoni, 12 - tel. 02/76000386

Libreria dello Spettacolo - Via Terraggio, 11 - tel. 02/86451730

Unicopli - Via R. Carriera, 11 - tel. 02/48952101

Moovie Bookshop - Via Ascanio Sforza 37 - tel. 02/36571600

MODENA

Feltrinelli - Via C. Battisti 13/23 - tel. 059/218188

NAPOLI

Feltrinelli - Via San Tommaso d'Aquino, 70/76 - tel. 081/5521436

Feltrinelli Libri e Musica - Via Cappella Vecchia, 3 - 081/2405401

PADOVA

Feltrinelli - Via San Francesco, 14 - tel. 049/8754630

PALERMO

Feltrinelli - Via Maqueda, 459 - tel. 091/587785

PARMA

Feltrinelli - Via della Repubblica, 2 - tel. 0521/237492

PESCARA

Feltrinelli - C.so Umberto, 5/7 - tel. 085/295288

PIACENZA

La Feltrinelli libri e dischi - Via Cavour, 1 - tel. 0523/315548

PISA

Feltrinelli - C.so Italia, 50 - tel. 050/24118

RAVENNA

Feltrinelli - Via 4 Novembre, 7 - tel. 0544/34535

REGGIO EMILIA

Libreria La Compagnia - Via Migliorati, 1B - tel. 0522/453177

ROMA

Feltrinelli Argentina - L.go Torre Argentina, 5 - tel. 06/68803248

Feltrinelli Orlando - Via V. E. Orlando, 84/86 - tel. 06/484430

Libreria Rinascita - via Botteghe Oscure 1-2 - tel. 06/6797460

Feltrinelli Libri e Musica - Piazza Colonna gall. A. Sordi, 33 - tel. 06/68663001

SALERNO

Feltrinelli - C.so V. Emanuele, 230 - tel. 089/2580114

SIENA

Feltrinelli - Via Banchi di Sopra, 117 - tel. 0577/44009

TORINO

Libreria Comunardi - Via Bogino, 2 - tel. 011/8170036

Feltrinelli - P.zza Castello, 9 - tel. 011/541627

TRENTO

La Rivisteria - Via San Vigilio, 23 - tel. 0461/986075

TRIESTE

Indertat - Via Venezian, 7 - tel. 040/300774

VERONA

Libreria Rinascita - Corte Porta Borsari, 32 - tel. 045/594611

VICENZA

Librarsi - Contrà Morette, 4 - tel. 0444/547140

ABBONAMENTI

Italia € 30 - Estero € 45

Versamento su c/c postale n. 40692204

intestato a:

Hystrio - Associazione per la diffusione della cultura teatrale, via Voltorno 44, 20124 Milano.

Oppure:

BONIFICO BANCARIO

su Conto Corrente Postale n° 000040692204

ABI 07601; CAB 01600; CIN Z

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 inviarlo alla ricevuta al fax: 02.45409483.

Un numero € 9,00, arretrati € 15.

In caso di mancato ricevimento della rivista, la copia deve essere richiesta entro 45 giorni dalla sua data di uscita.

HYSTRIO

trimestrale di teatro e spettacolo

Rivista fondata da Ugo Ronfani

Editore: Hystrio - Associazione per la diffusione della Cultura Teatrale, via Voltorno 44, 20124 Milano.

Direttore responsabile: Claudia Cannella.

Redazione: Albarosa Camaldo, Massimo Marino, Roberto Rizzente, Altre Velocità, Valeria Nava (segreteria), Marta Vitali (promozione), Claudia Zambianchi (web), Ilaria Gariboldi e Cecilia Brambilla (stage).

Grafica e impaginazione: Alessia Stefanini.

Consulente editoriale: Ugo Ronfani.

Hanno collaborato: Paola Abenavoli, Giuliana Altamura, Eliana Amadio, Marco Andreoli, Nicola Arrigoni, Antonio Attisani, Giovanni Azzaroni, Elena Basteri, Massimo Bertoldi, Laura Bevione, Filippo Bruschi, Simona Buonomano, Fabrizio Caleffi, Roberto Canziani, Davide Carnevali, Fabio Cavallera, Paola Cinque, Lucia Cominoli, Sara Dal Corso, Linda Dalisi, Lorenzo Donati, Rossella Ferrari, Alice Fumagalli, Gigi Giacobbe, Pierfrancesco Giannangeli, Elvio Giudici, Francesca Giuliani, Paola Gnesi, Valentina Guaiumi, Margherita Laera, Barbara Leonesi, Stefania Maraucci, Antonella Melilli, Giada Messetti, Giuseppe Montemagno, Nico Nanni, Pier Giorgio Nosari, Lucia Oliva, Renata Pisu, Valeria Ravera, Domenico Rigotti, Rodolfo Sacchetti, Mimmo Sorrentino, Francesco Tei, Florian Terrano, Serena Terranova, Pino Tierno, Francesco Trapanese, Francesco Urbano, Nicola Viesti, Diego Vincenti, Giusi Zippo.

Direzione, redazione e pubblicità:
via Olona 17, 20123 Milano,
tel. 02.40073256, fax 02.45409483.

E-mail: hystrio@fastwebnet.it

www.hystrio.it

Iscrizione al Tribunale di Milano (Ufficio Stampa), n. 106 del 23 febbraio 1990.

Stampa: Arti Grafiche Alpine, via Luigi Belotti, 14, 21052, Busto Arsizio (VA)

Distribuzione: Joo - via Filippo Argelati 35, 20143 Milano, tel. 02/8375671.

Manoscritti e fotografie originali anche se non pubblicati non si restituiscono. È vietata la riproduzione, parziale o totale, dei testi contenuti nella rivista, salvo accordi con l'editore.

HYSTRIO

non hai voglia di fare la fila alla posta?
non hai tempo di cercare una libreria Feltrinelli?
non ti fidi a spedirci un assegno?
abbonati on line

basta un

CLIC

www.hystrio

L'abbonamento
annuale a Hystrio costa:

Italia 30 euro -
Esteri 45 euro -

Puoi effettuare il pagamento
anche con:

- un versamento o un bonifico
bancario su c/c postale n. 40692204
intestato a: Hystrio - Associazione per
la diffusione della cultura teatrale via
Voturno 44, 20124 Milano.

ABI 07601; CAB 01600; CIN Z
(ricordati di inserire nel bonifico
l'indirizzo dell'abbonato e di inviare
la ricevuta al fax n. 02.45409483)

- un assegno bancario non
trasferibile da inviare alla
redazione: Via Olona 17,
20123 Milano