



**testo**  
**UNDERGROUND**  
di Cuocolo/Bosetti

**SPECIALE**  
**PREMIO HYSTRIO 2019**



**SPECIALE**  
**PINA BAUSCH**

**teatromondo**  
Parigi  
Londra  
Vienna  
Bratislava  
Zagabria  
New York  
Nepal

**DOSSIER:**  
**L'OPERATORE TEATRALE**

danza / lirica / critiche / biblioteca / società teatrale



27/28 settembre 2019

Teatro Ariosto

# PEEPING TOM

**Kind** - prima italiana

ideazione e regia Gabriela Carrizo, Franck Chartier

APERTO



festival

Kind © Olympia Tit

Aliaè Lunaè

**Festival Aperto** - XI edizione

Reggio Emilia

21 settembre / 26 novembre 2019

*In programma:* Massimo Zamboni / Fabio Cherstich, Christos Papadopoulos, Ballet of Difference, Matteo Franceschini, Jordi Savall, Andrea Liberovici / Helga Davis / Schallfeld Ensemble, Dimitris Papaioannou, Adrien M & Claire B, Mark Guilliana, Rachid Ouramdane, Rambert, Avishai Cohen, Kronos Quartet & Mahsa Vahdat, Collettivo Cinetico, Ryuichi Sakamoto / Alva Noto, NID Platform 2019 e molto altro



[www.iteatri.re.it](http://www.iteatri.re.it)



2 speciale

**Premio Hystrio 2019** — di Fabrizio Sebastian Caleffi**La cronaca, i premiati, le motivazioni**

12 exit

**Addio a Franco Zeffirelli e Valeria Valeri** — di Francesco Tei e Roberto Rizzente

14 vetrina

**Will Eno, la scrittura e una matita, ovvero tormento ed estasi** — di Roberto Canziani**Rebecca Frecknall: il mio teatro atmosferico** — di Jacopo Panizza

17 speciale

**Pina Bausch a dieci anni dalla morte** — a cura di Michele Pascarella,  
con interventi di Leonetta Bentivoglio, Sandro Avanzo e Marinella Guatterini

24 teatromondo

**Londra: Brexit o non Brexit?** — di Jacopo Panizza**Berlino, la Brexit secondo Gob Squad** — di Irina Wolf**Londra/2: il *sound* che proviene dal West End** — di Sandro Avanzo**Vienna: alle Wiener Festwochen la finzione batte il conformismo** — di Irina Wolf**Vienna/2: l'assurdo e il grottesco per guardare il presente** — di Irina Wolf**Bratislava: se il marcio non passa mai di moda, allora che si rida** — di Pino Tierno**Zagabria: in scena i nuovi conflitti senza armi** — di Pino Tierno**Parigi: il crepuscolo dell'Occidente secondo Ivo Van Hove** — di Giuseppe Montemagno**A New York nulla è più *cool* della politica** — di Laura Caparrotti**Nepal: dove il teatro è ancora un rito collettivo** — di Nicola Pianzola

38 humour

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

39 dossier

**L'operatore teatrale** — a cura di Laura Bevione e Albarosa Camaldo,  
con interventi di Mimma Gallina, Lucio Argano, Giuseppe Liotta, Andrea Bisicchia,  
Roberto Rizzente, Cristina Carlini, Cristina Cazzola, Giuliana Ciancio, Carlotta Garlanda,  
Giulio Stumpo, Francesca D'Ippolito, Sandro Avanzo, Mario Bianchi, Roberto Canziani,  
Anna Cremonini, Gigi Cristoforetti, Emanuele Masi, Mara Lacchè, Sergio Ariotti,  
Isabella Lagattolla, Alessandra Vinanti, Luca Monti, Aurélie Martin, Nicola Bremer,  
Maggie Rose, Irina Wolf, Valeria Patota, Laura Caparrotti e Pierpaolo Olcese

68 teatro ragazzi

**Dalla parte degli "altri" le novità per i nuovi spettatori** — di Mario Bianchi

70 critiche

**Tutte le recensioni dell'ultima parte della stagione**

98 lirica

**Monteverdi, Mozart e Prokof'ev: quattro secoli di opere in scena**

— di Nicola Arrigoni, Francesco Tei e Giuseppe Montemagno

100 danza

**Biennale Danza, Interplay, Bari e Palermo: le mille sfumature del movimento**

— di Carmelo A. Zapparrata, Laura Bevione, Nicola Viesti e Alessandro Toppi

104 testi

**Underground-Roberta nel metrò** — di Renato Cuocolo e Roberta Bosetti

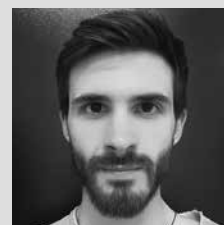
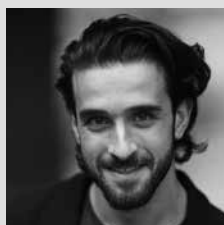
110 biblioteca

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

114 la società teatrale

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

# Premio Hystrio alla



**VINCITORI**  
Salvatore Alfano  
Marco Fanizzi

**VINCITORE PREMIO  
HYSTRIO-UGO RONFANI  
PER UN GIOVANE TALENTO**  
Vito Vicino

**SEGNALATI**  
Roberta Crivelli  
Giacomo Lisoni

**FINALISTI**  
Susanna Acchiardi  
Mariasofia Alleva  
Federico Antonello  
Gianluca Ariemma  
Ciro Borrelli  
Sara Bosi  
Francesco Bovara  
Riccardo Bursi  
Gabriele Casablanca  
Aurelia Cipollini  
Alberta Cipriani  
Mariangela Diana

Marta Ditella  
Davide Fasano  
Ginevra Fenati  
Daniele Flamini  
Cosimo Frascella  
Alberto Fumagalli  
Francesca Gabucci  
Raimonda Maraviglia  
Luca Oldani  
Stefano Paradisi  
Eros Pascale  
Giuditta Pascucci  
Maria Claudia Pesapane

# Vocazione 2019



Andrea Puglisi  
Lucia Rea  
Iacopo Ricciotti  
Miriam Russo  
Francesca Santamaria  
Maria Giulia Scarcella  
Chiarastella Sorrentino  
Chiara Tomei  
Riccardo Vicardi  
Giorgio Vierda

## SCUOLE RAPPRESENTATE

Scuola di perfezionamento per attori "Shakespeare School" diretta da Jurij Ferrini, Torino; Scuola del Teatro Nazionale "Mariangela Melato", Genova; Civica Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi", Scuola di Recitazione Teatri Possibili, Corso di Recitazione del Teatro Litta, Centro Teatro Attivo, Milano; Accademia d'Arte Drammatica "Nico Pepe", Udine; Scuola di Teatro "Alessandra Galante Garrone", Bologna; Accademia dell'Oltrarno, Firenze; Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico", Accademia di Arti Drammatiche Teatro Senza Tempo, Accademia Teatrale di Roma "Sofia Amendolea", STAP Teatro Brancaccio, Fondazione - Scuola dell'Attore (Cinecittà), Centro Sperimentale di Cinematografia, Corso professionale biennale Teatro Azione, Eutheca - European Union Academy of Theatre and Cinema, Roma; Accademia d'Arte Drammatica del Teatro Bellini, Centro Internazionale di Ricerca sull'Attore IGRA Project, Napoli; Scuola del Teatro dei Naviganti, Scuola di Musical La Compagnia dei Balocchi, Laboratorio sperimentale Esostheatre, Messina; Istituto Nazionale del Dramma Antico, Siracusa.

# Ventinueve, ma non li dimostra. Cronache di un concorso annunciato

di Fabrizio Sebastian Caleffi



**D**iamo i numeri? Diamo i numeri: questa è la 29ma edizione dei Premi Hystrio a cui hanno partecipato 224 giovani attori per il Premio alla Vocazione e 106 sono stati i candidati al Premio Scritture di Scena. Ora siamo in cronaca diretta. Fra attrici e attori under 30, autrici e autori under 35 per riconoscimenti assegnati da quasi trent'anni, anche se emozioni, soddisfazioni, delusioni dei giovani partecipanti li fanno sembrare molti meno. La gara della vocazione è cominciata con le preselezioni a Roma e a Milano. La primavera profuma di sogni di scena. Trascritti o raccontati. Lettura di copioni, confronti di giuria, audizioni di selezione, sembra ci siano da sempre, come il *Gay Pride*, *Santa Klaus* e il *Salone del Mobile*. Milano, Scuola Teatri Possibili, come a Roma al Teatro Studio Argot: «Che brani ci presenti, stai un po' più indietro per favore». E nelle sale del Teatro e della Scuola si avvicinano ragazzacci innocenti come fragole, una deliziosa liceale, sobrie diplomande, coraggiosi autodidatti, affezionati recidivi. Poi, i risultati: la *short list*. Tra romani e milanesi, sono quaranta. Nomi e primi piani li trovate nelle pagine precedenti. Adesso viene il bello. E la bella.

## Un lungo weekend di paure

Sabato, domenica e... dal Teatro Elfo Puccini di Milano, Sala Bausch, sabato 8 giugno. La giuria s'è ritrovata festosa e festante nel foyer. Ora stanno in penombra: uno dopo l'altro, i candidati selezionati salgono alla ribalta, un carosello di facce, atteggiamenti, voci, intonazioni, sorrisi e canzoni. Ci sono interpreti che si tolgono i pedalini e li lanciano in quinta (elementare, Watson) come se buttassero l'orecchio del toro sugli spalti. Il giovane attore, soprattutto se ha frequentato o ancora frequenta l'Accademia, comincia dalle scarpe, dai piedi. Si mettono i ruoli sotto i talloni (d'Achille, o di Ettore, di Hamlet o di Elettra). Li calpestano, con le suole, con i tacchi, senza tacchi. Ma chi calzerà la scarpetta di cristallo della Serata Finale? Ragazze, ragazzi, fatene di tutti i colori, che qui principi azzurri e d'altre tonalità pullulano.

In serata, a cura della grande **Sabrina Sinatti** che dirige **Giovanni Battaglia**, **Maria Caggianelli**, **Nicola Di Chio**, **Enrico Pittaluga** e **Debora Zuin** assistiamo alla *mise en espace* di *Hospes*, *-itis*, testo vincitore del Premio Hystrio-Scritture di Scena 2019, che, alla presenza dell'autore **Fabio Pisano**, su-

pera brillantemente il test di rappresentazione. Accanto al giovane autore napoletano lunedì sul palco della sala Shakespeare saliranno i giovani drammaturghi segnalati: **Rosalinda Conti**, con il suo *Tom.*; **Marco Morana**, autore di *Stormi* e il giovanissimo **Francesco Toscani**, segnalato speciale per *Fabulamundi Playwriting Europe-Beyond Borders?*, con il testo *La fame*. Dura mesi il lavoro dei giurati che, silenziosamente, passano al vaglio i manoscritti dei candidati. Presidente è Arturo Cirillo, a cui si aggiungono Federico Bellini, Laura Bevione, Claudia Cannella, Roberto Canziani, Sara Chiappori, Renato Gabrielli, Stefania Maraucci, Roberto Rizzente, Letizia Russo, Francesco Tei, Diego Vincenti e, ancora, il sottoscritto. Dal Teatro Elfo Puccini di corso Buenos Aires, a domani, domenica 9 giugno.

## Domenica, benedetta domenica

Siamo in Sala Shakespeare. La pubblica audizione/competizione più prestigiosa della scena italiana continua. La corte, strettasi a coorte, coordinata dal presidente di turno, l'impeccabile Andrea Paolucci e composta dal sottoscritto, Claudia Cannella, Massimi-

liano Civica, Monica Conti, Veronica Cruciani, Francesco Frongia, Valter Malosti, Mario Perrotta, Roberto Rustioni e Walter Zambaldi, senza lanciare bombe a man e scambiarsi carezze col pugnale, decide e decreta democraticamente, proclamando i sette super-finalisti. La comunicazione ufficiale scora un po' gli scartati, che, allegri ma non troppo, congratulano i prescelti, tra loro rivali in atteggiamento di «siamo tutti amici, vinca il migliore, il migliore sono me» e relative sfumature. Semifinaliste intraprendenti e semifinalisti attenti avvicinano giustamente i componenti meno sfuggenti della giuria per cogliere occasioni dirette e utili *feedback*. Nella rosa degli aspiranti al titolo, un po' fragile la quota rosa. Domani è un altro giorno/si vedrà, citando Ornella Vanoni che canta alla Scarlett O'Hara.

La giornata chiude il sipario su **The Dead Dogs** della Compagnia Dellavalle-Petris che, con il testo di Jon Fosse, ha vinto il Premio Forever Young/La Corte Ospitale (2017-18) ed è andato *sold out* tre giorni dopo la pubblicazione del programma del Premio.

### Just another manic monday

Eccoli pronti a fare *surfing* nella corrente i candidati al *mainstream*: Salvatore Alfano, Roberta Crivelli, Mariangela Diana, Marco Fanizzi, Giacomo Lisoni, Lucia Rea e Vito Vicino. Lunedì 10, Teatro Elfo Puccini. Pronti? Via! Affrontano un mini-workshop con la giuria, che chiede cambi d'interpretazione e nuovi brani. Abbiamo così modo di approfondire la valutazione e il piacere di vedere giovani aspiranti scatenati. E arriva il



verdetto nel primo pomeriggio. «Dopo accurata valutazione», come recita la motivazione dei premi, «la giuria ha deciso all'unanimità» e non è una generica formula rituale di comodo, di assegnare il Premio Hystrio alla Vocazione 2019 a Salvatore Alfano e Marco Fanizzi. Da notare la felice predilezione dei vincitori per il teatro contemporaneo. Così **Salvatore Alfano** si è manifestato come promettente *italo-american style stand up comedian*, versione off B'way, con *Dust to Dust* di Farquhard e con un brano di

Daniel Dubois, tratto da *In casa con Claude*; l'altro premiato, **Marco Fanizzi**, è stato portentoso nel passare dalla sobria Jennifer di Ruccello, ad accenti profondamente maschili, nel suo poderoso figlio di Togliatti di *Nel nome del padre* di Luigi Lunari. Il diciannovenne *self made actor* **Vito Vicino** (che riceve il Premio Ugo Ronfani, destinato a un giovanissimo talento da affinare) ha esibito le sue solide basi scegliendo di proporre un brano di Elias Canetti da *La commedia delle vanità* e un ricordo drammatico







del terremoto in Irpinia del 1982, scritto da Maurizio De Giovanni. *Por una cabeza*, come canta Gardel, si sono piazzati segnalati **Roberta Crivelli** e **Giacomo Lisoni**. Per una testa di un nobile puledro, giusto un'incoltatura sulla linea di arrivo, l'arrivo è in fotografia (e se il *fotofinish* non è chiaro, vale il verdetto della giuria): così va il mondo e non solo quello ippico e teatrale. Prima dell'apertura delle danze della festa del teatro, un momento di incontro per presentare il dossier **Il teatro della realtà** (pubblicato su *Hystrio* n. 2.2019) a cura di Roberto Rizzente e Corrado Rovida, per



l'occasione affiancati da Maddalena Giovannelli, Anna Maria Monteverdi, Renato Palazzi e Marco Scotini.

#### Serata di gala e galante

In serata, nella Sala Shakespeare dell'Elfo Puccini gremita in ogni ordine di posti, la premiazione di giovani e big: giovani che saranno big e big *forever young*. Clima festoso, conduzione spiritosa di Mario Perrotta affiancato da Claudia Cannella, eleganti e impeccabili *comme il faut*. Tanto bel teatro. Premi e premi speciali. Come il **Premio Mariangela Melato** a **Riccardo Buffonini** in completo alla Mick Jagger e a una solare **Marta Dalla Via**, consegnato, con la consueta verve meneghina, dalla sorella Anna. Applausi convinti dei convenuti ai premiati, dal divo **Paolo Pirolon** al commosso-commovente **Davide Enia**, premiato con il suo spettacolo *L'abisso* dal pubblico per il Premio Hystrio-Twister; dal regista **Alessandro Serra** alla scanzonata compagnia del **Teatro dei Gordi**, che si aggiudica il Premio Hystrio-Iceberg. Si susseguono sul palco l'energia di **Marta Cuscunà**, per il Premio Hystrio-Altre Muse, l'eleganza di **Simona Bertozzi**, Premio Hystrio-Corpo a Corpo e l'arguzia di **Lucia Calamaro**, Premio Hystrio alla drammaturgia.

Poi i brindisi. I *flirt*. Amori di un istante, attimi di passione teatrale, son rose e fioriranno. Per la ventinovesima volta, i veterani si prodigano con lo stesso gusto di ventinove anni fa (ma non li dimostrano). Il bilancio è decisamente positivo e annovera all'attivo tutti i 200 e rotti iscritti con le loro storie e i sorrisi e qualche lacrima sul viso (è posa o pianto, dimmi cos'è).



Quel che in ventinove edizioni è ormai dato acquisito, legittima una considerazione sui titoli di coda: tutti i partecipanti vincono qualcosa, nessuno perde nulla. Tutti i partecipanti entrano in contatto diretto con il teatro in attività e affrontano direttamente un *teaser* dell'attività teatrale. Nessuno perde tempo, nessuno perda autostima. Comunque sia andata, ragazze, comunque sia finita, ragazzi, è stato un successo. Il vostro primo successo. ★

In apertura, il momento dell'attesa della proclamazione dei vincitori del Premio Hystrio alla Vocazione 2019; nella pagina precedente, in alto, la giuria; in basso, a sinistra, lo staff di Hystrio; a destra, la presentazione del dossier *Il teatro della realtà* pubblicato su *Hystrio* n. 2.2019; in questa pagina, in alto a sinistra, la lettura di *Hospes, òtis*, di Fabio Pisano, testo vincitore del Premio Hystrio-Scritture di Scena 2019; a destra, una scena di *The Dead Dogs*, della Compagnia Dellavalle-Petris; in basso, i sette finalisti del Premio Hystrio alla Vocazione 2019.

#### RINGRAZIAMENTI

Il Premio Hystrio ha raggiunto la sua ventinovesima edizione grazie anche al sostegno di istituzioni pubbliche e private. Al **Mibac**, alla **Regione Lombardia** e al **Comune di Milano-Settore Cultura** va la nostra gratitudine e il nostro più sincero grazie! Ma un grazie di cuore va anche ai teatri che ci hanno ospitato (Elfo Puccini e Scuola Teatri Possibili di Milano, Teatro Argot Studio di Roma), al fotografo **Gabriele Lopez** per le foto delle tre giornate, ad **Amon Brioschi** di **Artstamp** per le targhe del Premio Hystrio, ad **Antonella Rotti** per i video, a **Olinda** per il catering e ai nostri stagisti **Anna Bellelli**, **Mariagiovanna Bianchi**, **Edoardo Ghirardato** e **Serena Nicastro**.



# Le motivazioni

## PREMIO HYSTRIO ALL'INTERPRETAZIONE

### Paolo Pierobon

Magnifico ossimoro: premiare un attore cane. Sì, **Paolo Pierobon** è stato il più bravo cane della scorsa stagione, strappando uragani di applausi con Pallino, la cavia bulgakoviana che da cane diventa uomo. In realtà a scorrere la carriera di Pierobon c'è da rimanere senza fiato: lavora, tra gli altri, con Ferdinando Bruni, Elio De Capitani, Eimuntas Nekrošius, Mario Martone, ma soprattutto con Luca Ronconi, con cui ha fatto una decina di spettacoli, a partire da un lontano *Gabbiano* a Spoleto, in cui era un impagabile Trigorin, svagato, bizzarro, logorroico fino all'ultimo *Lehman Trilogy* del 2015, dove era il duro e spietato Philip Lehman. Una serie di interpretazioni magistrali, in cui ha dimostrato una capacità rara di inserirsi perfettamente nel disegno registico di Ronconi e insieme di ritagliarsi una sua personalissima versione dei personaggi. Può essere torvo, irritante, antipatico, sgradevole come anche solare, arguto, ironico, stravagante: dietro ogni sua prova c'è un filo rosso di umanità sofferta, partecipata, una voglia di uscire dagli schemi convenzionali del bravo attore per far arrivare al pubblico la sua voglia di essere quel personaggio con un estro e un calore che rendono unica ogni sua apparizione. A lui un più che meritato Premio Hystrio all'interpretazione.

## PREMIO HYSTRIO ALLA REGIA

### Alessandro Serra

Emersione lenta e inesorabile, quella di **Alessandro Serra**, cresciuto con ostinazione e devozione ai margini del sistema, scegliendosi con cura maestri ideali e reali – Grotowski, Mejerchol'd, Decroux, Lebreton – nel segno di una ricerca rigorosa e irrequieta. Severo e immaginifico, materico e metafisico, Alessandro Serra fabbrica mondi perturbanti, ma lo sguardo è lucido e preciso. Nel 1999 fonda la sua compagnia, Teatropersona, con cui produce spettacoli, di cui è autore totale, componendo così una biografia artistica audace e multiforme nel seguire rotte lontane dal facile consenso. Dai primi lavori (*La trilogia del silenzio*, ispirata a Beckett, Proust e Bruno Schulz), alle sorprendenti incursioni nel teatro ragazzi (*Il Principe Mezzanotte*) o agli sconfinamenti nella danza (*L'ombra della sera*), fino al recente *Macbett*, formidabile riscrittura shakespeariana con cui si impone definitivamente per la profondità della visione, la consapevolezza teatrale e la potenza della poesia scenica. Senza dimenticare l'indagine pittorica intorno a Edward Hopper di *Frame* o la sfida, pienamente vinta, dell'incontro con Ibsen, mediato da Umberto Orsini, per *Il costruttore Solness*. Ad Alessandro Serra e al suo teatro in costante interrogazione del mistero della scena, il Premio Hystrio alla regia 2019.

## PREMIO HYSTRIO ALLA DRAMMATURGIA

### Lucia Calamaro

In **Lucia Calamaro**, a cui viene assegnato il Premio Hystrio alla drammaturgia, riconosciamo un'autrice drammatica unica in Italia per originalità, intima necessità e coerenza della scrittura. Fin dagli esordi romani sostenuti dal Rialto Sant'Ambrogio, in rigorosi spettacoli di cui cura anche la regia, Lucia Calamaro ha ridato, con totale indifferenza rispetto alle mode teatrali correnti, piena centralità alla parola: è una lingua, la sua, raffinata, musicale, a tratti ipnotica, eppure mai gratuitamente letteraria o compiaciuta, radicata com'è in una pratica scenica che comporta un'intensa ed empatica relazione con gli interpreti. Accade in *Tumore*, uno spettacolo desolato, con cui viene "scoperta" da critica e pubblico nel 2006, e nei successivi *L'origine del mondo*, *ritratto di un interno*, *La vita ferma: sguardi sul dolore del ricordo* fino a *Si nota all'imbrunire*, complice Silvio Orlando. In questi lavori, Lucia Calamaro riesce, traendo spunto da vicende quotidiane, talvolta di natura autobiografica, ad attingere a un respiro universale, dando voce a personaggi inquieti, umanissime figure in bilico tra dramma e commedia, conversazione e fantasticherie, incombenze ordinarie e fantasmi dell'inconscio.





#### PREMIO HYSTRIO-ALTRE MUSE

##### **Marta Cuscunà**

Lasciava una fresca e profonda impressione *È bello vivere liberi* (2009), titolo con cui **Marta Cuscunà** esordiva come performer e autrice. Creazione d'impegno narrativo, «per attrice, cinque burattini e un pupazzo», la storia della staffetta partigiana Odina Peteani aveva vinto il Premio Scenario Ustica, per il teatro civile. Nel recupero, senza retorica alcuna, dei principi della resistenza a fascismo e nazismo, c'era già la chiave con cui Cuscunà

definirà, in successive creazioni, i temi della sua *Trilogia sulle Resistenze femminili*: vicende di monache ai tempi della Controriforma, ancora con "pupazze" (*La semplicità ingannata*, 2012) e casi di cronaca dentro la crisi contemporanea delle relazioni di genere, maschile vs femminile (*Sorry Boys*, 2015), ma con «dodici teste mozze». Il lavoro teatrale di Cuscunà, a cui assegniamo con gioia il Premio Hystrio-Altre Muse, si concentra adesso su sorprendenti tecniche di ingegneria dell'animazione e ricerche storico-antropologiche, tradotte in performance nel titolo più recente, *Il canto della caduta* (2018), che riscrive il mito dolomitico del popolo di Fanes: una favola ancestrale sull'evitabilità delle guerre, narrata da quattro minacciosi corvi meccanici.

#### PREMIO HYSTRIO-ICEBERG

##### **Teatro dei Gordi**

Quando li si vede insieme hanno l'aria scanzonata dell'italiano in gita. Ma il tempo passa e anche i Gordi diventano grandi. Come il loro teatro. Che stagione dopo stagione, con sempre più convinzione, sta riuscendo a lasciare un segno autoriale sulla scena milanese. Ma non solo. Usciti in massa dalla Civica Scuola di Teatro Paolo Grassi, iniziano col botto affiancando Maurizio Crozza su La7, mentre sul palco si fanno notare con *Il Grande Gigante Gentile* e l'organizzazione di IT Festival. Ma è con il progetto T.R.E. (Teatri in Rete per Emer-

gere) che la compagnia riesce a strutturarsi, vincendo un bando di Fondazione Cariplo in collaborazione con Oyes e Teatro Presente. È il 2015, anno dell'incontro con il regista Riccardo Pippa, che segna una svolta artistica. Arrivano *Sulla morte senza esagerare* e il recente *Visite*, due spettacoli che testimoniano la maturità raggiunta, attraverso lo spessore interpretativo del gruppo e una scrittura lieve, struggente quanto ironica nell'indagare i grandi temi dell'esistenza. Proprio come la vita. Eppure lavora senza le parole, il **Teatro dei Gordi**. Una grammatica scenica non verbale che si unisce a una dirompente fisicità e a un uso misurato delle maschere. A loro dunque un meritissimo Premio Hystrio-Iceberg.

#### PREMIO HYSTRIO-CORPO A CORPO

##### **Simona Bertozzi**

Il Premio Hystrio-Corpo a Corpo a **Simona Bertozzi** vuole riconoscere un percorso artistico e di ricerca segnato dal rigore e dalla radicalità. Danzatrice e creatrice, ha saputo dare vita a uno stile coreografico originale, di cui il progetto *Prometeo* offre un esempio nella sua multiforme composizione in sei creazioni autonome. Segnata dall'incontro con maestri italiani ed europei, e aperta all'ascolto delle tendenze del contemporaneo, **Bertozzi** mantiene però nella sua creazione una forte e riconoscibile identità autoriale, che la rende oggi – con la compagnia **Simona Ber-**







tozzi | Nexus, fondata nel 2008 – un punto di riferimento nel panorama coreografico nazionale. Da Virgilio Sieni, con il quale si è formata, ha saputo assorbire la sensibilità e l'interesse per i corpi "non conformi", per la diversità degli esseri umani in movimento, come migranti, adolescenti, bambini. Naturalmente incline a uno dei temi cruciali per l'arte performativa, cioè la formazione e il passaggio di consegne, e capace di nutrire e contaminare la sua creazione con discipline e letture di ampio spettro, Simona Bertozzi si conferma un'artista aperta, eclettica, in continua ricerca.

**PREMIO HYSTRIO-TWISTER**  
**L'abisso, di e con Davide Enia**  
**Prod. Teatro di Roma, Teatro Biondo di Palermo e Accademia Perduta/Romagna Teatri**

Dal web, le motivazioni degli spettatori:

Da mesi, da quando ho letto *Appunti per un naufragio* di Davide Enia, nello stesso periodo in cui ho visto *L'abisso*, che ne è la versione teatrale, provo a mettere insieme due parole per parlarne. (...) l'unica che trovo è (...) "necessario". Lampedusa e i suoi abitanti sono la prova che si può guardare *L'abisso* rimanendo umani. (Alessandra Fineschi)

*Appunti per un naufragio* per raccontare l'esperienza indicibile degli sbarchi. Allora si disse che era un romanzo che dichiarava già nel titolo (con la parola "Appunti") il fallimento della parola nel raccontare il tempo presente della crisi. Eppure, quando quelle "parole" sono divenute lo spettacolo *L'abisso*, (...) hanno raccontato la fragilità degli uomini, l'impossibilità di salvare sempre tutti, la difficoltà di parlarne, gli sguardi dei vivi che affondano nel mare. (Eros Razzano)

Non nascondo di aver avuto occhi lucidi e stomaco bloccato mentre leggevo *Appunti per un naufragio* di Davide Enia. Quando ho visto *L'abisso* ho riprovato, amplificate, quelle stesse emozioni. Un premio sicuramente meritato. (Simone Ricotta)

Tre (e più!) Urrà per *L'abisso* di Davide Enia, lo spettacolo che m'ha tirata fuori da casa, che m'ha tirato fuori il cuore dal petto, che m'ha tirato fuori il cervello dal cranio, che m'ha tirato fuori lacrime e sorrisi e rabbia e speranza. (Katia Donato)

In apertura, Paolo Pierobon, Alessandro Serra e Lucia Calamaro; nella pagina precedente, in alto, Marta Cuscunà e, in basso, la compagnia del Teatro dei Gordi; in questa pagina, dall'alto, le targhe del Premio Hystrio 2019, Davide Enia, autore, regista e interprete di *L'abisso*, Simona Bertozzi, Mario Perrotta e Claudia Cannella.



# Premio Hystrio-Scritture di Scena il vincitore e i segnalati

La giuria del Premio Hystrio-Scritture di Scena – formata da Arturo Cirillo (presidente), Federico Bellini, Laura Bevione, Fabrizio Calceffi, Claudia Cannella, Roberto Canziani, Sara Chiappori, Renato Gabrielli, Stefania Maraucci, Roberto Rizzente, Letizia Russo, Francesco Tei e Diego Vincenti – dopo lunga e meditata analisi dei 106 copioni in concorso, ha deciso, all'interno di una rosa di 13 testi finalisti (*Annunciazione* di Chiara Arrigoni, *Mitomaniaco* di Ian Bertolini, *Tom* di Rosalinda Conti, *La vita di prima* di Luca Di Capua, *Money* di Tommaso Fermariello, *Hate Party!* di Giorgio Franchi, *Io non sono mia madre* di Niccolò Matcovich, *Stormi* di Marco Morana, *Manco per sogno* di Gianpaolo Pasqualino, *La bora sufia* di Zeno Piovesan, *Hospes*, *-itis* di Fabio Pisano, *Il fratello* di Mariachiara Raiaiani, *La fame* di Francesco Toscani), di assegnare il Premio Hystrio-Scritture di Scena 2019 a:

*Hospes*, *-itis* di **Fabio Pisano**, classe 1986, di Napoli, per l'originalità e la visionarietà con cui affronta il tema del rapporto tra vi-

ta e morte all'ombra del potere. Con ironia e profondità di sguardo riesce, infatti, a raccontare quei luoghi in cui si viene accompagnati alla fine dell'esistenza, creando personaggi mai melodrammatici. Interessanti sono anche la struttura e il linguaggio per la convivenza di prosa, versi e alternanza di prima e terza persona.

La giuria ha poi deciso di segnalare:

*Tom* di **Rosalinda Conti**, per la capacità di creare un'atmosfera evocativa nel descrivere l'incontro fra tre ex compagni di liceo uniti da amore e amicizia, con un gatto parlante spirito-guida che, scartando da un facile naturalismo, apre affascinanti possibilità di messinscena.

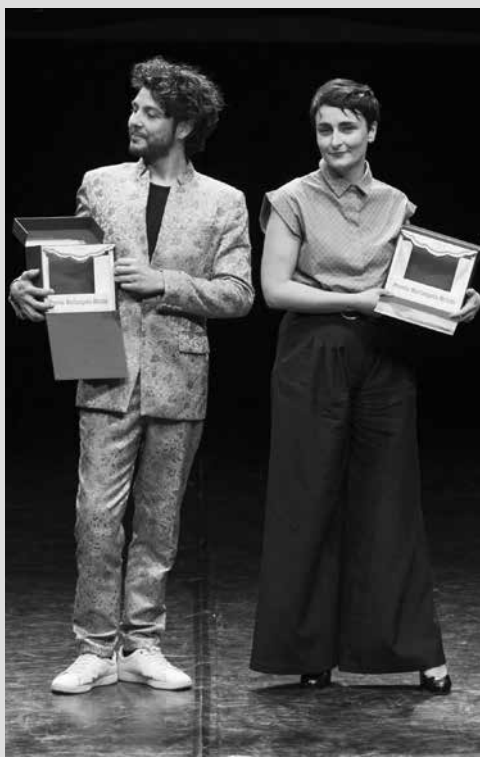
*Stormi* di **Marco Morana**, per il cinismo delicato che sostiene la costruzione del personaggio principale in coma irreversibile, trovando riflessi emotivamente forti in coloro che ne accompagnano la dipartita, come la madre e la moglie, su opposte posizioni.

In collaborazione con **Fabulamundi Playwri-**

**ting Europe** la giuria ha poi attribuito la segnalazione **Beyond Borders?**, a *La fame* di **Francesco Toscani**, un testo in grado di far dialogare identità autonome di solitudine nello spazio rarefatto e impervio dell'assenza. Con una scrittura agile ed efficace che affonda la lama nelle dinamiche relazionali fallaci, portandone a galla ipocrisie, debolezze e una certa incapacità naturale a vivere, che è il vero confine fra i personaggi.



# Premio Mariangela Melato a Riccardo Buffonini e Marta Dalla Via



**Riccardo Buffonini** - Definito dalla critica «uno degli interpreti più convincenti della nuova generazione» Riccardo Buffonini stupisce per l'apparente facilità con cui attraversa i generi (non solo teatrali). Soltanto nelle scorse stagioni è stato uno straziante, sensibilissimo Edmund in *Lunga giornata verso la notte* di O'Neal, dando prova di grande misura e di una sensibile e asciutta profondità; ha vestito i panni dell'ambiguo, fascinoso e tormentato Alfred Douglas, l'amante di Oscar Wilde in *Atti osceni*. È stato un'irresistibile Barbie nella *Sirenetta* di Eco di Fondo; ha saltabecato con disinvoltura da un sesso all'altro in *Nerds* (in cui ci ha regalato anche uno strepitoso bis come moglie di Charles Darwin); e infine ha reinventato con virtuosistica leggerezza il ruolo di Algernon ne *L'importanza di essere Ernesto*. Di lui la Rivista di Studi Wildiani ha scritto: «Si ha l'impressione che Oscar Wilde abbia viaggiato nel tempo, abbia conosciuto Riccardo e scritto la parte per

lui». In tutti i ruoli che affronta tuttavia, Riccardo Buffonini dietro la superficie brillante della performance lascia intravedere una conoscenza profonda della complessità del reale e della fatica di vivere che riescono a spiazzare e a commuovere. Ed è questa sfumatura che rende la sua arte personale e inimitabile.

**Marta Dalla Via** - Attrice / *Bella* / *Colta* / *Dotata* / *Espressiva* / *Giocosa* / *Ha* / *Ironia* / *Lievità* / *Ma* / *Non* / *Ostenta* / *Presunzione* / *Questo* / *Riteniamo* / *Sia* / *Tremendamente* / *Umano* / *Vero* / *Zumpappà*. La parola con la zeta non siamo riusciti a trovarla, ma siamo sicuri che la saprà trovare questa attrice che, munita di fratello o sola, legata alle sue radici o libera di ignorarle, ha (per ora) scelto l'ironia come arma soave e micidiale per leggere il mondo, riuscendo ogni volta a spiazzare con le invenzioni di una fantasia scenica originalissima, a volte svagata, a volte tagliente, mai scontata o prevedibile, sempre in evoluzione. Rappresenta senza dubbio il tipo di artista fuori da qualsiasi schema tradizionale, ma incisiva e potente che il Premio Melato è nato per festeggiare.



# Premio Hystrio alla Vocazione i vincitori e i segnalati

Dopo accurata valutazione dei 224 iscritti al Premio Hystrio alla Vocazione 2019, 40 di loro hanno partecipato alle selezioni finali di Milano. In questa sede la giuria – composta da Fabrizio Caleffi, Claudia Cannella, Massimiliano Civica, Monica Conti, Veronica Cruciani, Francesco Frongia, Valter Malosti, Andrea Paolucci, Mario Perrotta, Roberto Rustioni e Walter Zambaldi – ha deciso all'unanimità di assegnare il Premio Hystrio alla Vocazione 2019 agli attori **Salvatore Alfano** e **Marco Fanizzi** e il Premio Ugo Ronfani, destinato ai più giovani partecipanti al Premio alla Vocazione con un percorso formativo ancora da concludere, a **Vito Vicino**.

Queste le motivazioni:

**Salvatore Alfano**, 24 anni, diplomando alla Scuola Civica Paolo Grassi di Milano, ha dimostrato una felice padronanza nella gestione dello spazio e del suo corpo in *Dust to dust* di Robert Farquhard e una sottile sensibilità nel cogliere le tormentate problematiche del toccante brano di René Daniel Dubois, tratto da *In casa*, con *Claude*.

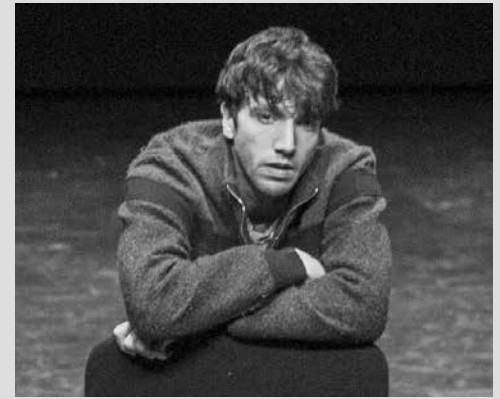
**Marco Fanizzi**, 24 anni, attualmente in corso all'Accademia Silvio d'Amico di Roma, ha convinto la giuria per la versatilità con cui è passato dal codice tragicomico de *Le cinque rose di Jennifer* di Annibale Ruccello ai dolenti toni provocatori del figlio di Togliatti in *Nel nome del padre* di Luigi Lunari.

Dal 2015 il Premio Hystrio ha istituito il "**Premio Ugo Ronfani**", riconoscimento attribuito quest'anno a **Vito Vicino**, ventenne, autodidatta, che ha mostrato un promettente potenziale su diversi registri: intimo e drammatico in *Scusi, un ricordo del terremoto* di Maurizio De Giovanni, espressionista e speculativo in *La commedia delle vanità* di Elias Canetti, senza dimenticare belle doti canore in *Don Raffaè* di Fabrizio De Andrè.

Accanto ai vincitori, la giuria ha ritenuto opportuno segnalare: **Roberta Crivelli**, 28 anni, diplomata alla Scuola di Teatro Alessandra Galante Garrone di Bologna, per la già autorevole duttilità con cui ha saputo spaziare da Pirandello a Stefano Benni, da Blanche Dubois a Jessica Rabbit.

E **Giacomo Lisoni**, 23 anni, diplomato all'In-da di Siracusa, per la creatività e il temperamento mostrati in *Alla greca* di Steven Berkoff e per una non comune intensità interpretativa nell'*Elettra* di Sofocle.

Nella pagina precedente, dall'alto Francesco Toscani, Fabio Pisano, Marco Morana e Rosalinda Conti, premiato e segnalati del Premio Hystrio-Scrittura di Scena 2019; in basso, Riccardo Buffonini e Marta Dalla Via, vincitori del Premio Mariangela Melato; in questa pagina, i vincitori e i segnalati del Premio Hystrio alla Vocazione 2019: dall'alto, Salvatore Alfano, Marco Fanizzi, Vito Vicino, Roberta Crivelli e Giacomo Lisoni; in basso, un momento della premiazione.



# Franco Zeffirelli, regista-scenografo e nobile artigiano della scena

Formatosi alla scenografia e alla regia con Visconti, il Maestro fiorentino si è spento all'età di 96 anni lo scorso giugno. Di lui restano le regie in Italia e all'estero, i raffinati allestimenti lirici e una Fondazione a Firenze, dal ricchissimo patrimonio storico.

di Francesco Tei



**N**egli anni Settanta, a Firenze, in un incontro sul suo *Gesù* televisivo che in quel periodo stava andando in onda, Franco Zeffirelli disse: «Non sono un artista. Chi fa il mio mestiere non lo è. È solo un artigiano, che deve cercare di fare il proprio lavoro nella maniera migliore possibile». Pensiamo che proprio in questo suo rifiuto dell'idea che il regista – di cinema, ma anche di teatro – sia o possa essere un autore, un creatore, stia la motivazione del suo modo di operare dietro la macchina da presa o in palcoscenico, nel corso di una lunghissima carriera. Qui può stare la radice di quello che molti hanno etichettato come estetismo, come calligrafismo, come manierismo sia pure raffinato e coltissimo, ma (a giudizio dei più) povero di contenuti, che sarebbe caratteristico del regista fiorentino.

In realtà, il giudizio su Zeffirelli è influenzato e in parte distorto, oltre che dall'opinione sul personaggio e sulle sue prese di posizione spesso estreme e provocatorie,

dal giudizio sul suo cinema, probabilmente la parte meno significativa della sua opera: un cinema segnato da opere interessanti (*Romeo e Giulietta*, *Jane Eyre*, lo stesso *Amleto*), ma anche da pellicole mediocri o discutibili, sebbene non sempre meritevoli del vero e proprio linciaggio a cui sono state sottoposte. In realtà, il "vero" Zeffirelli è quello del teatro di prosa, della lirica, campi in cui la sua carriera è stata ricchissima di riconoscimenti e soddisfazioni.

## Dall'Old Vic alla Scala

Obbligatorio citare – nel teatro – come sia stato il primo regista non di lingua inglese a dirigere uno spettacolo all'Old Vic: *Romeo e Giulietta*, nel 1960, con una giovanissima Judi Dench, ingaggiato dal direttore del teatro che voleva «sentire il profumo d'Italia» come nella *Cavalleria rusticana* diretta dal regista fiorentino. All'Old Vic Zeffirelli tornerà nel 1965, in *Molto rumore per nulla*, con Albert Finney, Maggie Smith, Frank Finlay, Derek



Jacobi e Ian McKellen (da notare l'ambientazione non convenzionale da operetta), e nel 1973, al National Theatre (l'ex Old Vic), con il mitico *Sabato, domenica e lunedì*, di Eduardo, con il duo di Vip Laurence Olivier e Joan Plowright. Grandissimi attori, cui si possono aggiungere John Gielgud, Ian Bannen e Peggy Ashcroft nell'*Otello* del 1961 a Stratford, Colin Blakely e Frank Finlay alternatisi al fianco della Plowright in *Filumena Marturano*, prima in Inghilterra e poi negli Usa (1977), e – in Francia – Claude Rich nel *Lorenzaccio* di De Musset (1976), con cui la Comédie Française volle inaugurare la sua sede. Testimonianza, questa sfilata di nomi e di grandi ribalte, di quanto Zeffirelli fosse tenuto in considerazione come regista, considerando che, negli anni Sessanta, non aveva ancora raggiunto l'apice della sua notorietà.

La sua carriera nel teatro di prosa non comprende un numero elevato di spettacoli (in tutto sono stati meno di trenta): ma anche in Italia non sono mancati – accanto ad alcune curiose incursioni nel genere "leggero", ai confini della rivista – gli apprezzamenti e i grandi successi, come nel caso dello "storico" *Amlèto* moderno del 1963 con Giorgio Albertazzi, Anna Proclemer, Annamaria Guarnieri e Massimo De Francovich, o *Dopo la caduta*, di Arthur Miller (1964), ancora con Albertazzi insieme a Monica Vitti, il coevo *Romeo e Giulietta*, con Giancarlo Giannini e la Guarnieri, o *La lupa* di Verga del 1965 con Anna Magnani.

Il percorso teatrale di Zeffirelli – Shakespeare a parte – si muove nei territori del contemporaneo, in particolare di lingua inglese (forse c'è l'impronta del suo maestro Visconti), tra Miller, Peter Shaffer, Edward Albee (*Chi ha paura di Virginia Woolf?*, messo in scena più volte, in Italia e all'estero, ma anche *Un equilibrio delicato* con la coppia Morelli-Stoppa). Sempre affrontati con uno stile problematico, tagliente, tutt'altro che estetizzante. Dagli anni Ottanta, dopo una *Maria Stuarda kolossal*, quella sì preziosamente d'altri tempi, con la Falk e la Cortese, Zeffirelli "scopre" Pirandello, con un robusto *Sei personaggi* interpretato da Enrico Maria Salerno e un *Così è (se vi pare)* apprezzabile, arricchito dall'interpretazione modernissima di una novantunenne Paola Borboni.

Innumerevoli, invece, gli spettacoli di lirica del regista fiorentino, dalla *Cenerentola* rossiniana del 1954 (direttore Giulini) alla Scala, all'ultimo *Don Giovanni* del 2012 diretto da Oren, ancora alla Scala. Anche, e a maggior ragione, nel campo dell'opera, l'elenco dei palcoscenici di prestigio e dei grandissimi direttori e cantanti che scelsero Zeffirelli (tra i primi, tacendo dei teatri italiani, la Royal Opera House, la Royal Albert Hall, Glyndebourne, il Met, il Théâtre de la Monnaie di Bruxelles, la Staatsooper di Vienna, il New National di Tokyo, tra i direttori Solti, Bernstein, Pretre, Karajan, Boehm, Maazel, Muti, Kleiber, Sinopoli) sembra una prova inconfutabile di apprezzamento ripetuto e concorde. Forse, al di là dell'amore straordinario di Zeffirelli per la lirica e per la com-

petenza da specialista raggiunta, la possibilità – offerta dall'opera a un regista – di concentrarsi principalmente sull'allestimento, l'ambientazione, la "cornice" scenica dello spettacolo può essere stata un elemento congeniale al maestro fiorentino, prima scenografo, non dimentichiamolo, e solo dopo regista, rimasto però quasi sempre responsabile del minuzioso "disegno" dei suoi allestimenti. Uno scenografo artista (e anche architetto), come testimoniano i suoi preziosissimi bozzetti da scoprire nella collezione del neonato museo di Firenze: vere e proprie opere di pittura, che rendono le sale del barocco palazzo di San Firenze una galleria d'arte, più ancora che il memoriale di una gloriosa carriera. ★

In apertura, Franco Zeffirelli al lavoro (foto: Archivio Fotografico della Fondazione Franco Zeffirelli).

### Addio a Valeria Valeri, novantenne di gran classe

Valeria Valeri, pseudonimo di Valeria Tulli, è scomparsa a Roma lo scorso 11 giugno. Romana, classe 1921, fu tra i rappresentanti più illustri del genere comico-brillante, senza disdegnare il cinema, la televisione (*Il giornalino di Gian Burrasca*) e il doppiaggio.

Il suo debutto è del 1948-49 a Forlì, nella compagnia di Laura Carli, con *Caldo e freddo* di Fernand Crommelynck. Dopo la parentesi con Gino Cervi e Andreina Pagnani (*L'albergo dei poveri*, *Il mercante di Venezia*), entra nel 1955-56 nella Compagnia dello Stabile di Genova, recitando Giraudoux, Cechov, Dostoevskij, Diego Fabbri, e quindi, nel 1958, in quella degli Attori Associati, a fianco di Ivo Garrani, Giancarlo Sbragia ed Enrico Maria Salerno, col quale inaugurò un sodalizio artistico e affettivo, costellato di successi (*Sacco e Vanzetti*) e dal quale ebbe una figlia, Chiara. Negli anni Sessanta è accanto ad Alberto Lupo (*La vita è sogno*), negli anni Settanta ad Alberto Lionello, Gino Bramieri e Paola Tedesco, e a Paolo Ferrari negli anni Ottanta (*Fiore di cactus*, *Vuoti a rendere*, *Sinceramente bugiardi*, *Gin Game*, *Trappola mortale*), diretta, tra gli altri, da De Bosio e Zanetti. Negli anni Novanta e Duemila non recede dall'impegno col palcoscenico, replicando vecchi successi (*Gin Game*, *Vuoti a rendere*) e proponendone di nuovi, come *L'isola che non c'è*, al fianco dei Piccoli per Caso, la prima compagnia italiana di bambini professionisti. Il suo impegno pluridecennale le è valso il Premio Alabarda d'Oro per il teatro, nel 2012, e la cittadinanza onoraria di Forlì, nel 2015.

Roberto Rizzente



# Will Eno, la scrittura e una matita, ovvero il tormento e l'estasi

Lo scrittore americano, Premio Pulitzer 2005 per il teatro, ha trascorso una settimana a Roma, ospite dell'Italian & American Playwrights Project. Lo abbiamo incontrato.

di Roberto Canziani



«**S**e penso alla prima cosa che ho scritto, beh, è un pezzo di carta strappato, tanta era la forza con cui premevo la matita per fare uscire da me qualcosa. Ma non usciva niente. Avrò avuto dodici anni. E quella è stata la mia prima opera».

Will Eno, drammaturgo americano, di anni oggi ne ha 54. Gli è più facile quindi raccontare il tormento e l'estasi della scrittura. La lunga chiacchierata, nel foyer del Teatro Valle a Roma, lo scorso aprile, voleva essere l'occasione per fargli ripercorrere, a vantaggio del pubblico italiano, il suo controverso rapporto con quella matita.

## Italia e America, un team per due sponde

A far sì che Eno arrivasse a Roma, si è impegnata Valeria Orani, che per lui ha costruito un evento dell'Italian & American Playwrights Project. È da un po' di tempo che Orani lavora in questa direzione: con la sua *factory newyorchese*, che si chiama Umanism (ne abbiamo parlato su *Hystrio* n.2.2018), con il Centro di produzio-

ne e distribuzione 369gradi, il Martin E. Segal Theatre Center, l'Istituto Italiano di Cultura di New York, e infine con The American University of Rome. Un bel team di lavoro che assicura la movimentazione Italia-Usa. Non di merci e *container*, ma di testi teatrali, drammaturgia, storie scritte per la scena, fatte liberamente circolare tra le due sponde dell'Atlantico.

I tempi infatti non sono più quelli di Arthur Miller o Tennessee Williams. Ma nemmeno quelli di David Mamet, quando i copioni *made in Usa* entravano subito in circolazione tra chi si occupava di teatro in Italia e, un anno sì e un anno no, si faceva qualche bella scoperta. A rivelare al nostro Paese, la caratura di Will Eno ci sono volute invece caparbità e intraprendenza. Quelle di Marcella Crivellenti, che con la sua casa di produzione, Bam Teatro, lo ha fatto tradurre, lo ha fatto allestire, e si è anche presa la libertà di raccogliere in una trilogia i monologhi che costituiscono ora il tridente della presenza di Eno in Italia.

Nel 2010, *Thom Pain* (basato sul niente) era stata la prima tappa. Lo interpretava Elio Germano con quel

nervosismo che non riesci a capire mai se è suo o del personaggio. Sarebbe quindi toccato, l'anno dopo, a *Lady Grey (con le luci che si abbassano sempre di più)*: altro monologo, ma al femminile. Nel restituirlo al pubblico, Isabella Ragonese era parecchio selvaggia e magnetica, oltre che bella. Da qualche mese circola infine nei teatri italiani il terzo titolo, *Proprietà e atto (esilio permanente)* che un'ellittica regia di Leonardo Lidi ha cucito addosso a un attore incoraggiato alla grande sfida, Francesco Mandelli.

«No, non li avevo pensati come una trilogia – riconosce Eno – ma a vederli raccolti assieme, e in un'altra lingua, sì, bisogna dire che la cosa funziona. Mi rendo conto, con questi tre testi, di stare proprio nel presente, e ogni volta mi pare che qualcosa di emozionante stia per succedere. Quando ero più giovane mi immaginavo che il costo delle parole fosse enorme, insopportabilmente alto. Mi ci è voluto un bel po' di tempo per capire che le parole sono gratis, ma che ci vuole poi un sacco di lavoro per metterle assieme. Ci sono tante cose di cui tenere conto. Il ritmo con cui le componi, il loro significato, il loro rapporto con i personaggi. Ci lavoro a volte giorno e notte, alla fine però con qualche personaggio non riesco proprio a entrare in contatto».

### Quando si tratta di destrutturare

Eppure la scrittura di Eno non è malata di psicologia, come quella dei suoi colleghi statunitensi, che scrivono testi pensando soprattutto a Broadway. Anche se a Broadway il novanta per cento delle produzioni sono commedie musicali. I suoi monologhi combinano invece il racconto, i ricordi d'infanzia, il dialogo diretto con il pubblico. E quando si tratta di destrutturare, Will Eno è un maestro. Così i suoi personaggi non sono mai definiti fino in fondo. Per completarli, per dare loro senso, c'è sempre bisogno dell'aiuto del pubblico. Del lavoro mentale di ciascuna persona del pubblico. «Dipende, ancora una volta, dall'infanzia. Parlavo molto con me stesso allora, però arrivare a concludere un pensiero era sempre drammatico: ero uno che si distraeva facilmente. Quando sono diventato più grande, mi è capitato di scrivere lavori anche per dieci personaggi, ma resta sempre il monologo la forma in cui mi trovo meglio. Trovo eccitante che a dirigere l'orchestra dei pensieri ci sia una voce soltanto. In questo modo la scrittura riesce a essere potente, ma al tempo stesso elegante».

Gliela invidiano, quelli di Broadway, la sua eleganza. Scrivono commedie commerciali e sanno che dovran-

no a tutti i costi avere successo, per continuare a fare questo mestiere. Lui no, lui non è uno scrittore medio americano: è stato definito "il Beckett del teatro contemporaneo". Che vorrebbe forse dire che c'è un'eredità europea nella sua maniera di scrivere. Anche se poi, il senso e il sentimento che avvolgono i suoi lavori sono profondamente americani, newyorkesi per l'esattezza. Se gli si chiede chi considera come autori di riferimento, lui risponde infatti: gli europei in generale, e cita svagatamente Beckett. Poi, forse per cortesia, dice che di drammaturgia italiana ne sa poco. Semmai è il cinema a interessarlo. Gli vengono in mente *Il posto*, di Ermanno Olmi e *Caro diario*, di Nanni Moretti.

### In ultima fila, sul fondo

«A volte penso che il posto migliore dal quale assistere a un mio lavoro, sia l'ultima fila in fondo al teatro. Da lì si possono scorgere gli attori in palcoscenico, ma anche tutto il pubblico. E questo ha un senso. In termini di peso, c'è molta più umanità in platea che al di qua della ribalta. Del teatro continua ad affascinarmi la capacità che ha di riunire le persone».

Persone tra loro diverse, che sognano sogni diversi, ma trovano nella parola detta in scena una moneta comune, un sogno collettivo. E questo vale anche quando i testi vengono tradotti in altre lingue. Anzi, ogni nuova lingua dà alle sue parole uno smalto nuovo, una inaspettata bellezza.

«Mi affascinano i problemi della traduzione. Insegnavo a Princeton proprio quando *Thom Pain* cominciava a essere tradotto in diverse lingue. Erano i miei studenti, che provenivano da tante parti del mondo, ad aiutarmi a capire che certe cose, in un'altra lingua, non le puoi proprio dire. Ora, con maggior curiosità ancora, osservo mia figlia e il suo rapporto con la lingua. Seguire i suoi passi mentre cominciava a parlare è stata una delle esperienze più meravigliose che mi siano capitate. Non solo come genitore, anche come autore». Allora, che cos'è la scrittura? È vero – pensiamo noi – mentre lui passa in rassegna questi giorni trascorsi a Roma, durante i quali punto di riferimento è sempre la sua bambina, i suoi giochi, i suoi progressi. E con il pensiero ritorniamo a quell'Eno dodicenne che strappa con la matita il foglio dove avrebbe voluto scrivere la sua prima opera. «Ora posso finalmente dire di aver capito che cos'è la scrittura. Voler fare uscire a tutti i costi qualcosa, ma con la pressione che hai per tenerla dentro». Sembra una frase di Beckett. Ma un Beckett americano. E contemporaneo. ★



# Rebecca Frecknall: il mio teatro atmosferico

Ha la natura del contrasto in sé Rebecca Frecknall, regista di punta della nuova generazione teatrale britannica. Sfuggente, volatile ma allo stesso tempo intensa e determinata. Non ad avere successo, ma ad arrivare vicino a geni come Beckett o Bausch.

di Jacopo Panizza

«**D**ue anni fa ero nascosta fuori da una sala prove a piangere. Ero intrappolata in un'assistenza alla regia e nessuno voleva produrmi uno spettacolo. Avevo preso la decisione definitiva di smettere con il teatro». Due anni dopo Rebecca siede nell'auditorium della Royal Albert Hall, in attesa di scoprire chi riceverà l'Olivier Award (l'Oscar del teatro inglese) come miglior regista. Non vincerà, ma la sua notte sarà ugualmente un trionfo: il suo *Estate e fumo* di Tennessee Williams porterà a casa due premi pesanti (miglior attrice protagonista e miglior revival).

Quella andata in scena è la quarta versione dello spettacolo, dopo uno studio che dura da dieci anni. Con la sua grazia, levità e sensibilità straordinarie, Frecknall è riuscita a trasformare un'opera considerata involuta in un successo. «Mi sono chiesta: perché è considerata fallimentare? Cosa non risuona negli spettatori? Cosa voleva dire Williams in origine? Mi sono concentrata sulle atmosfere, più che sulla storia. Non sono completamente al servizio del drammaturgo, cerco sempre la mia chiave interpretativa, ma senza mai forza-

re le idee: deve nascere tutto dal testo. Qui, per esempio, abbiamo deciso di non mettere in scena tutte le didascalie in maniera descrittiva ma abbiamo cercato di trasmettere un'idea di eternità attraverso la musica (nove pianoforti in scena, ndr) e le luci». Parla sempre al plurale, della sua squadra più che di se stessa. «Sono abituata al lavoro di gruppo, all'improvvisazione, allo spettacolo come risultato della creatività di ogni membro della compagnia. Il novanta per cento delle volte, qualcun altro ha un'idea migliore della tua. Inoltre devo molto alla danza, che mi ha insegnato a lavorare con gli attori. Pina Bausch e la sua eredità sono un modello e una fonte di ispirazione costanti».

Cresciuta artisticamente nella palestra del teatro regionale, diventa assistente di Rupert Goold, che la assume nella sua scuderia all'Almeida Theatre. «Tutta fortuna, essere al posto giusto al momento giusto. Non ero brava per niente a vendere e a promuovere il mio lavoro, ho dovuto imparare». La sua agenda non ha un buco libero per i prossimi tre anni, quando avrà in programma spettacoli a Londra e a New York, con un'incursione nell'opera.

Cosa la attrae nei testi che decide di mette-

re in scena? «Prima di tutto cerco di fare solo cose che mi piacciono, sono in quel momento della vita in cui posso permettermele. Cerco delicatezza, solitudine e desiderio di connessione umana. La mia relazione con questi temi cambia, a seconda di come cambio io negli anni. Devo sentirmi emotivamente connessa e amare ciò con cui passerò la maggior parte del tempo nei prossimi mesi della mia vita». Da donna in teatro dice che «si stanno facendo passi avanti, ma la normalità sarà raggiunta solo quando la percentuale sarà 50/50. E parlo anche di ambiti tecnici, come luci e suono. Detto questo, nella mia carriera ho assistito sia uomini che donne in uguale quantità, sono stata fortunata».

Cos'è un regista? «Una persona il cui lavoro è facilitare lo spettacolo. Le prove sono il mio momento preferito, ciò che mi ha fatto capire di voler fare la regista. Adoro gli attori, creature straordinarie, e li rispetto perché non so come facciano a fare ciò che fanno. Il lavoro del regista, secondo me, consiste nell'osservare, nel prestare attenzione al minimo dettaglio, alla variazione, e nel notare qualsiasi cosa. Per questo durante le prove non prendo mai appunti, ma cerco di essere pienamente ricettiva e presente a quello che sta accadendo davanti ai miei occhi». L'opera che le ha cambiato la vita? «*Equus* di Shaffer, a sedici anni, un regalo di mio padre. Ho capito che si potevano portare a teatro profondi temi esistenziali e non solo storie».

Perché fa teatro? «È un bisogno, come se mi sentissi obbligata a farlo. Come bere o mangiare. È la mia aria da respirare».

Consigli a chi vuole fare questo mestiere? «Investi in te stesso; non puoi permetterti di essere pigro. Tieniti costantemente in allenamento, nutriti culturalmente, vai a vedere mostre e spettacoli altrui. A nessuno importa di te là fuori e come te ce ne sono altri mille. Devi sapere cosa offri di diverso. E non fare a gara con gli altri; ci sarà sempre qualcuno che avrà successo o che vincerà un premio prima di te. La vera competizione è verso l'alto: quanto mi manca per arrivare anche lontanamente vicino a veri geni come Pina Bausch o Samuel Beckett?». ★



# Pina Bausch, ritratto d'artista a dieci anni dalla morte

Nella geografia teatrale dell'Occidente ha segnato un prima e un dopo: la Bausch, infatti, non soltanto ha affrancato il balletto dalle seduzioni dell'apparenza, ma ha identificato una zona di comunicazione comprensibile a ogni latitudine del globo.

di Leonetta Bentivoglio



**S**ono passati dieci anni dalla morte di Pina Bausch e trenta dal debutto di *Palermo Palermo*, il più "italiano" dei suoi spettacoli, la cui creazione fu in gran parte stimolata dalla forza immaginifica della cultura mediterranea. Oggi, trascorso tanto tempo, il lascito del suo prezioso e ampio patrimonio di titoli rimane presente e costantemente attuale, mostrato in giro per il mondo dalla compagnia del Tanztheater Wuppertal composta da performer vecchi e nuovi: alcuni fra loro, i più giovani, non hanno mai lavorato direttamente con Pina. Eppure tale è l'energia delle opere in se stesse, che nulla nel lavoro "bauschiano" ha perso vitalità. Il nucleo resta potente. Nel gruppo di formidabili autori che reinventarono l'arte scenica nell'ultima fetta del ventesimo secolo, alcuni dei quali sono ancora viventi (pensiamo fra gli altri a Robert Wilson), Pina Bausch si è distinta per una cifra che ha influito forse come nessun'altra sugli sviluppi futuri delle arti. Non solo nell'ambito (molto evidente) della danza e del teatro, ma toccando pure il campo delle regie di opera lirica (che dal mondo di Pina Bausch non smettono di cogliere suggestioni scenografico-ambientali) e quello delle arti visive in generale (che sembrano aver assorbito e rielaborato il messaggio del suo particolare umanesimo).

A fine Novecento furono coniate definizioni a raffica per il suo peculiare Tanztheater: teatro del corpo, teatro dell'esperienza, teatro femminista, teatro neo-espressionista. E nessuna in verità sembrava calzante. Quel genere inedito di arte scenica giungeva a infrangere con prepotenza abitudini e regole, svelando le minute perversioni dietro alle quali si nasconde il nostro bisogno d'amore. Nel teatro-danza firmato Bausch, i corpi si confrontavano in una riconoscibile e umanissima battaglia di emozioni e sentimenti sottraendosi alla tirannia di una bellezza ideale. Ogni esistenza scorre in quel reticolo di movimenti comuni ai quali s'aggrappa la nostra quotidianità, paragonabile a una cerimonia di gesti. Pina arrivò a tradurre quest'insieme di rituali in una scrittura distillata e ricomposta dal suo segno, facendo emergere l'essenza stessa dello stare in scena. C'è un mistero, nell'autrice Pina Bausch, che ha sfondato certe soglie della nostra sensibilità teatrale.

## La stanchezza e l'attesa

Secondo Deleuze il corpo non è mai declinabile al presente, poiché contiene il prima e il dopo, la stanchezza e l'attesa. Nel teatro di Pina Bausch questi scarti temporali sono nettamente percepibili. Più che una messinscena, ogni spettacolo è l'irruzione della luce da una porta che si schiude all'improvviso sui segreti della nostra gestualità.

In tal senso Pina Bausch è stata una rivoluzionaria che ha squarciato molti veli. Per la danza il suo avvento rappre-

sentò l'impatto con una serie di codici interlinguistici mai frequentati fino a quel momento e rivelatori di danze "altre" rispetto a quelle pre-costituite in ogni ordine linguistico, classico o moderno che fosse. In ambito teatrale determinò l'apertura sia verso un corpo comunicativo e attivo a un livello prima inimmaginabile, sia verso il dinamismo dei diversi aspetti convergenti nella performance. La scoperta s'innestò su aspirazioni già diffuse nel nuovo teatro, attratto dalla cosiddetta "scrittura scenica", che alla mera drammaturgia del testo opponeva un più intenso e dettagliato utilizzo della corporeità del performer e una valorizzazione delle sue azioni nello spazio.

Non sembra esagerato quindi affermare che nella geografia teatrale dell'Occidente esiste un prima e un dopo Pina Bausch: quest'autrice ormai fuori dalle mode (dal ruolo d'iconoclasta finì per approdare, nel nostro millennio, a quello di consacrata icona del teatrodanza)

non soltanto ha affrancato il balletto dalle seduzioni dell'apparenza, restituendo al corpo un'inedita "loquacità esistenziale", intesa come facoltà d'indagare i paesaggi più profondi e oscuri dell'essere, ma ha identificato, al di là della danza, una zona di comunicazione in grado di toccare nuclei di ricettività presenti in ciascuno di noi, comprensibili a ogni latitudine del globo. Operazione così incisiva che dopo Pina Bausch è stato impossibile tornare indietro: agli stereotipi degli accademismi, alle retoriche estetiche, alle ideologie del buon uso del corpo.

#### Costruzione e decostruzione

In un'ostinata costruzione e decostruzione narrativa, Pina ci offre individui vibranti e ricchi di umanità pronti a piangere e a ridere, ad amarsi e ad aggredirsi, a trovarsi e a perdersi di nuovo, ad affiorare e a difendersi da chissà quali devastazioni (di fronte agli spettacoli del Tanz-

theater si ha spesso l'impressione che gli attori si muovano sull'orlo di un abisso), o ancora a tessere miriadi di danze sorprendenti e ignote, oppure familiari e antiche come stratificazioni dell'inconscio.

Al di là delle esposizioni aneddotiche, i suoi spettacoli ci raccontano la solitudine, la vecchiaia, l'innocenza, la perversione, il gioco, lo sfruttamento dell'uomo da parte di altri uomini e della donna da parte dell'uomo. Denunciano catastrofi ambientali e scavano nella memoria e nell'oblio. Parlano degli ostacoli che implica la convivenza e cercano le strade per ridurre le distanze tra individui. Sondano affetti e disamori. E il tutto accade nella concretezza di paesaggi materiali e sensuali: erba, acqua, terra, sabbia, mattoni sbrecciati, alberi secchi, cactus. Gli accadimenti che si verificano dentro tali contesti riflettono paure, speranze, nostalgie, brame inconfessate e ansie di raggiungimento o dominio dell'altro. Pina Bausch indirizza il nostro sguardo verso sentimenti intimi e soggettivi, ma sempre oggettivati dal filtro della sua poetica teatrale, plasmando pezzi (*Stücke*) che costituiscono edifici solidi e compatti. Niente a che vedere con gli *happening* e le improvvisazioni, termini svianti e inaccettabili se riferiti alla peculiare "drammaturgia coreografica" di Pina Bausch. Per la quale, ogni volta, c'era un'impostazione strutturale che stava "a monte" del pezzo.

#### Domande e frammenti

Il materiale da cui Pina attingeva per dare vita a uno spettacolo era formato da sequenze create dai danzatori e stimulate, durante le prove, da domande poste loro dalla coreografa. Lungo le molte settimane richieste dal montaggio, gli interpreti venivano bersagliati da centinaia d'interrogativi. La loro reazione non era condizionata in alcun modo da imperativi aprioristici: potevano rispondere mostrando una piccola danza, interpretando una scena collettiva, esponendo un monologo o compiendo un'azione. Tutto era libero e aperto. All'inizio c'erano frasi, assoli, brevi serie di movimenti. Frammenti staccati. Poi le cose prendevano a intrecciarsi e a connettersi. E legandosi tra loro si modificavano. Cose piccole diventavano grandi. Altre venivano eliminate. Altre cambiavano musica rispetto a quella che era stata in origine la loro colonna sonora. Altre si spostavano fra i vari danzatori. Pina realizzava una graduale messa a fuoco, una specie di rodaggio ossessivo. Le risposte potevano essere modificate, ampliate o accorciate, a

### Fellini, Almodóvar, Wenders e gli altri: riflessi di Pina sul grande schermo

«Con la sua aria aristocratica, tenera e crudele al tempo stesso, misteriosa e familiare, Pina Bausch mi sorrideva. Una suora che mangia un gelato, una santa sui pattini a rotelle, un portamento da regina in esilio, da fondatrice di un ordine religioso, da giudice di un tribunale metafisico che improvvisamente ti fa l'occholino». Così Fellini ricordava il primo incontro con Pina Bausch, avvenuto nel 1982 in occasione della doppia presenza nella capitale della coreografa, in *Café Müller* e in *1980*. Fu amore a prima vista e subito la volle nei panni della principessa cieca Lherimia nel cast di *E la nave va*. Gran parte degli spettatori italiani conobbero quindi, nel 1983, il volto della Bausch non come figura della danza, ma come inquietante e dolce presenza cinematografica.

Quando, molto tempo dopo, nel 2002, l'avrebbero rivista sullo schermo nel film di Pedro Almodóvar *Parla con lei*, era già un'icona (non solo della danza) del XX secolo. Per la sequenza iniziale di quel film, giocata tra soggettive e controcampi, Pina Bausch tornava a interpretare alcuni celebri transiti tra le sedie del suo capolavoro *Café Müller* (1978). Alle sue coreografie era affidata anche la pacificante chiusura del film, con la compagnia del Tanztheater Wuppertal impegnata in un fiammeggiante estratto di *Masurca Fogo* (2000).

Pina Bausch girò un unico film da regista, *Die Klage Der Kaiserin* (1989), dove, riproducendo per il cinema il consueto "metodo teatrale", chiedeva ai danzatori di improvvisare su domande intorno a temi chiave, con lo schermo usato come estensione del palcoscenico. "Sensazioni" era il tema dell'opera.

È allo stesso concetto a cui vuole approdare Wim Wenders quando, nel 2011, realizza il docu-film celebrativo *Pina*, riprendendo in 3d, con macchine da presa che interagiscono con gli interpreti sul palco, brani dagli *Stücke* più famosi (*Printemps*, *Kontakthof*, *Café Müller*, *Vollmond*), montati in alternanza con immagini della

vita privata della Bausch e interviste a componenti dell'*ensemble* di Wuppertal. A queste presenze fondamentali della Bausch sul grande schermo vanno aggiunti i numerosi documentari che si sono incaricati di analizzarne e trasmetterne il genio. Tra i più importanti - e per il fatto che riguarda il rapporto tra la coreografa e il nostro Paese - va ricordato almeno *Pina Bausch a Roma* (2016) di Graziano Graziani. **Sandro Avanzo**



Javier Camara mentre mostra una foto di Pina Bausch in *Parla con lei*.



seconda della destinazione ai differenti interpreti. L'assolo di un singolo poteva diventare una traccia di gesti per una passerella collettiva; da una scena che aveva ideato un gruppo poteva essere ritagliato qualcosa che sarebbe stato applicato a una persona sola. Ogni elemento veniva rivoltato e ripensato, le varie componenti così ottenute venivano assemblate fra loro in un metodo "a collage", confluenza nell'affresco dello spettacolo.

### Musiche e fonti

Tutto ciò aveva bisogno di musica. Ma quel che interessava Pina Bausch, anche sul versante musicale, non era tanto un tributo alla rigidità della forma, quanto un'espressione che parlasse di noi. Di rabbie, manie, tensioni e consuetudini in cui possiamo riconoscerci. Per questo nei suoi pezzi la musica, come la scenografia, è una materia viva e pregnante, che suggerisce, enfatizza e consola. È un suono fatto di molti suoni, scelti per contrasto e richiami interni. È un puzzle eterogeneo, che si appropria di materiali svariati e anche distanti: Franz Schubert e i tanghi argentini, Louis Armstrong e l'operetta, il canto di Edith Piaf e le ninne-nanne siciliane e sarde, il valzer e le percussioni giapponesi, Billie Holiday e Henry Purcell, Fred Astaire e la musica sacra, il melodramma ottocentesco e la zampogne scozzesi, i lamenti funebri spagnoli e le lusinghe dei balabili anni Venti, Trenta e Quaranta.

Questa musica – che dipinge i climi, sottolinea le transizioni e fa confluire nelle immagini i sentimenti – viene selezionata seguendo un procedimento analogo a quello di un *soundtrack* cinematografico. La musica conferisce ritmi e melodie al fiume delle visioni che scorre sul palcoscenico, di solito in un succedersi spiazzante di opposti: dal frenetico al solenne, dal pieno al vuoto, dall'assolo alla corallità. Inoltre la musica, nei suoi spettacoli, è un valore che cancella ogni possibile gerarchia tra il colto e il popolare, il leggero e il classico.

Non fu così dal principio. All'inizio per Pina Bausch c'erano punti di riferimento testuali o musicali da cui prendere le mosse. Negli anni Settanta ci furono Gluck (le opere danzate *Ifigenia in Tauride*, 1974, e *Orfeo e Euridice*, 1975), Stravinskij (*Le sacre du printemps*, 1975), Brecht (*I sette peccati capitali*, 1976), Bartòk (*Blaubart*, 1977) e Shakespeare (un *Macbeth* nato nel 1978 a Bochum col titolo *Er nimmt sie an Hand und führt sie in das Schloss, die Anderen folgen*, ovvero *Lui la prende per mano e la porta al castello, gli altri la seguono*). Poi

## Per saperne di più

### In italiano:

- Pina Bausch ed Eugenia Casini Ropa, *Laurea honoris causa in discipline delle arti, della musica e dello spettacolo conferita dalla Facoltà di Lettere e Filosofia a Pina Bausch, Bologna, 25 novembre 1999*, Bologna, Università degli Studi, 2000.
- Leonetta Bentivoglio (a cura di), *Tanztheater, dalla danza espressionista a Pina Bausch*, Roma, Di Giacomo, 1982.
- Leonetta Bentivoglio, *Il teatro di Pina Bausch*, Milano, Ubulibri, 1985.
- Leonetta Bentivoglio e Francesco Carbone (foto), *Pina Bausch. Vieni, balla con me*, Firenze, Barbès, 2008.
- Leonetta Bentivoglio (a cura di), *Pina Bausch. Una santa sui pattini a rotelle*, Firenze, Clichy, 2015.
- Jo Ann Endicott, *Con Pina Bausch*, Milano, Jaca Book, 2017.
- Roberto Fratini Serafide, *Notturmo di Café Muller*, in *Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, n. 10, 2018.
- Roberto Giambrone e Francesco Carbone (foto), *Pina Bausch. Le coreografie del viaggio*, Macerata, Ephemeria, 2008.
- Elisa Guzzo Vaccarino (a cura di), *Pina Bausch: teatro dell'esperienza, danza della vita*, Genova, Costa & Nolan, 2005.
- Concetta Lo Iacono, *Il danzatore attore da Noverre a Pina Bausch*, Roma, Audino, 2007.
- Franco Quadri (a cura di), *Sulle tracce di Pina Bausch. L'opera di un'artista raccontata da lei stessa al VII Premio Europa per il Teatro a Taormina Arte*, Milano, Ubulibri, 2002.
- Susanne Schlicher, *L'avventura del Tanztheater: storia, spettacoli, protagonisti*, Genova, Costa & Nolan, 1989.
- Silvana Sinisi, *Storia della danza occidentale. Dai greci a Pina Bausch*, Roma, Carocci, 2005.

### In altre lingue:

- Royd Climenhaga, *The Pina Bausch Sourcebook: The Making of Tanztheater*, London, Routledge, 2012.
- Ciane Fernandes, *Pina Bausch and the Wuppertal Dance Theater: the aesthetics of repetition and transformation*, New York, Peter Lang, 2001.
- Brigitte Gauthier, *Le Langage chorégraphique de Pina Bausch*, Paris, L'Arche, 2009.
- Norbert Servos, *Pina Bausch ou l'art de dresser un poisson rouge*, Paris, L'Arche, 2001.
- Norbert Servos, *Pina Bausch: Tanztheater*, München, Kieser, 2003.
- Walter Vogel, *Pina*, Paris, L'Arche, 2014.

in lei irruppe la ricerca pura: il "parlare di noi" senza più alcun bisogno di una mediazione offerta da una partitura musicale o da un pezzo teatrale.

### Un diario di viaggio

A tale dimensione del repertorio Bausch, a partire dalla metà degli anni Ottanta, appartiene tra l'altro l'insieme degli spettacoli che Pina dedicò alle città: il suo teatro divenne anche un viaggio nei Paesi del mondo. Di volta in volta la coreografa sceglieva territori della sua indagine, optando per un certo luogo in seguito a un'occasione produttiva che offriva a lei e al Tanztheater Wuppertal i mezzi e gli spazi per effettuare le prove. Prima tappa di questa politica nomade e cosmopolita fu Roma, culla dello spettacolo *Viktor*, commissionato nel 1986 dal Teatro di Roma. Seguirono produzioni "in residenza" a Palermo, Madrid, Vienna, Los Angeles, Hong Kong, Lisbona, di nuovo Roma (unica città visitata due volte), Budapest, il Brasile, Istanbul, il Giappone, la Corea, l'India e il Cile.

Sono gli stessi spettacoli a spiegarci concreta-

mente il senso del progetto complessivo: le situazioni presentate sulla scena ci investono come una sorta di peculiare meditazione poetica su affetti comuni a tutti, a ogni latitudine, in questa nostra epoca trasversale, globale, violenta, affollata e contaminata. È come se, attraverso il suo vagabondare nel pianeta con il proprio *ensemble* internazionale, Pina Bausch avesse voluto puntare all'espressione di un'unica storia collettiva – quella del Tanztheater Wuppertal, ma anche quella di noi tutti – cadenzata da aspettative, scontri, relazioni e stati d'animo condivisibili ovunque, a prescindere da razze e culture.

Dalla Hong Kong stridente e logorata di *Der Fensterputzer (Il lavavetri)* alle estenuazioni sensuali del pezzo portoghese *Masurca Fogo*; dallo scabro e feroce Oriente di *Tan Chi* fino alla sensualità brasiliana di *Agua*, Pina Bausch ha generato un grandioso "diario di viaggio" capace di proporre al pubblico mondiale e inter-generazionale, in forme disperate, una prospettiva sull'essere e il sentire dell'uomo e della donna contemporanei nello scenario unificante del Tanztheater. ★

# Il "suo" teatrodanza nel mondo: appunti su eredità multiformi

Da Alain Platel e Maguy Marin a Sasha Waltz, dai Ballet C. de la B. ai Peeping Tom, da La Veronal a Dimitris Papaioannou: il lascito di Pina Bausch nelle creazioni di grandi esponenti della scena internazionale.

di Marinella Guatterini



Quando si parla di teatrodanza ci si riferisce a un genere spettacolare "aperto", dove la danza si confronta con la parola e il gesto dialoga con la musica, mentre il corpo si mette in relazione, non necessariamente armonica, con uno spazio sempre connotato in modo eloquente e teatrale. Ma non è detto che la provenienza, e dunque il consistere delle opere di teatrodanza, o a esse affini, sia specificatamente coreografico o di danza. Questa puntualizzazione ci aiuta a comprendere meglio la particolarità e l'anomalia del grande fascino esercitato non solo in ambito coreutico, ma teatrale a tutto tondo, anzitutto dal Tanztheater tedesco, che dovremmo far risalire alle prime coreografie non già di Pina Bausch, bensì di Johann Kresnik. Allo stesso tempo occorre constatare come ormai questo termine sia caduto quasi in disuso, assorbito da una contemporaneità della

scena odierna che, avendo fatto propri certi concetti cardine del genere stesso, preferisce non aggrapparvisi più.

L'idea della "persona danzante" anziché del danzatore (o della "persona teatrante" anziché dell'attore), la necessità dell'apporto creativo all'opera di questo ormai associato "nuovo interprete", spesso co-creatore dell'opera stessa, e un disinibito andirivieni tra musiche di diversa epoca e natura, fanno ormai parte, assieme allo sfondamento della quarta parete (ovvero quel correre verso il pubblico per incontrarlo o coinvolgerlo), di una creatività diffusa, adottata persino in creazioni evocative o formalistiche. Nessuno osa più esprimere, a chiare lettere, come aveva fatto il primo Alain Platel, quel debito e quella riconoscenza nei confronti della coreografa di Solingen e del suo metodo psicoanalitico. Eppure in ciò che ci consegnano molti eredi non confessi del Tanztheater, so-

prattutto "à la Bausch", si sente pulsare l'ondivago vigore di esperienze di vita chiamate a vibrare in diretta sotto-testo e sotto-danza. Sulla scena internazionale, l'ossuta e pallida Pina si aggira come un fantasma, ma è più viva che mai, almeno nell'esemplare invenzione di una *Gesamtkunstwerk*, in cui non si sa bene dove inizia la danza e dove finisce il teatro, e il corpo fa da perno a una miriade di sollecitazioni.

## Una ricerca basculante

Talune dislessie degli anni Ottanta e Novanta fanno sorridere. All'indomani del suo paradigmatico *May B* (1981), tuttora in circolazione, **Maguy Marin**, paladina di una nascente "Nouvelle Danse", fu subito definita la "Pina Bausch francese". Nulla di più lontano dal teatrodanza di quella rorida e commovente pièce beckettiana, sempre logica, mai davvero deflagrata. Solo in seguito Maguy avreb-

be cambiato il suo collaudatissimo segno più che spettacolare, grazie a scabre sottrazioni, basate su musica, ritmo, parola, come nel meraviglioso *Description d'un combat*, (2009), giungendo a opere "altissime" come *Salves* (2010) o *Nocturnes* (2012) molto simili a pièce di autentico teatrodanza.

Stessa epifania, ma negli anni Novanta, per la più giovane e pure tedesca, **Sasha Waltz**, anche lei definita "la nuova Pina Bausch" all'apparire della sua prima trilogia *Travelogue I, II, III* (1993-95), che invece procedeva verso la reinvenzione in danza e ballo di *fiction*, film *noir* e fantasie letterarie pseudo-infantili. Nei successivi lavori dell'artista formatasi fuori della Germania, ritroviamo un afflato di teatrodanza soprattutto nelle coreografie d'opera come *Dido&Aeneas* (2005), la più riuscita tra le tante da lei allestite. Proprio nella proto-opera di Henry Purcell, con coro in azione danzante, compare, tra l'altro, un'esplicita (o inconsapevole) citazione da Pina nella vistosa e coloratissima scena di festa in cui i due protagonisti si innamorano. Qui l'esilarante istigazione al ballo, alle riverenze sempre disattese dal *mâitre de ballet* che le pretende, ben ricorda quei reiterati e nevrotici cammei di *danse d'école*, in cui taluni interpreti del Tanztheater Wuppertal, negli anni Ottanta, davano isterico sfogo alle loro prodezze per provocare un pubblico eventualmente in cerca di balletto.

Solo l'invisibile mano del pedagogo-regista e mai coreografo **Alain Platel** ha creato, a nostro avviso, gli unici lavori sulla scena internazionale che si inseriscono *stricto sensu* nel solco ereditario di cui stiamo scrivendo. Pur nel variare di una ricerca basculante tra teatro di parola, teatrodanza, odierna performatività tutta musicale con movimenti rituali, come nell'ultimo *Requiem pour L.* (2018), Platel (cui abbiamo riservato un ritratto in *Hystrio* n. 2.2019) non è mai venuto meno al debito contratto nei confronti della Bausch persino in *Out of Context-For Pina*: quasi una sfida immersa in un doloroso formalismo espressivo, nell'omaggio dedicatole all'indomani della scomparsa.

Nell'orbita dall'influenza vastissima esercita-

ta dai suoi **Ballet C. de la B.** vanno collocate certe prime prove di **Sidi Larbi Cherkaoui** come *Foi* (2003) e la persistente eccellenza e originalità di **Gabriela Carrizo** e **Franck Chartier**, ovvero dei **Peeping Tom**. Gli elementi caratterizzanti nel lavoro di questa compagnia belga nata nel 2000, che saranno ulteriormente messi a fuoco nella trilogia familiare *Moder-Vader-Kind* (in scena al prossimo Festival Aperto di Reggio Emilia, ma anche a TorinoDanza 2019) convergono verso un iper-realismo folle, atemporale, onirico/ironico, quasi in fuga da se stesso, un po' come certo teatro di un regista che amiamo molto: lo svizzero Christoph Marthaler. Il superamento dei generi messo in atto dai Peeping Tom si può considerare, proprio grazie alla disponibilità ad accogliere tutti i mezzi espressivi, anche come "separazione degli elementi a difesa della loro autonomia" in senso brechtiano.

Questo ulteriore aggancio con il Tanztheater può funzionare anche per il valenciano **Marcos Morau Dukowshka**, fondatore, nel 2005, a Barcellona, del collettivo **La Veronal**. Nutriti di immagini sorprendenti, gli spettacoli del suo gruppo, teso a creare un nuovo linguaggio di ricerca totale a partire da riferimenti cinematografici, letterari, d'arte e fotografia, inducono a recitare e a danzare anche gli amatori selezionati di volta in volta dallo stesso Morau, come in *Los Pajaros Muertos* (*Gli uccelli morti*, 2009), spettacolo furibondo, al limite del *kitsch* voluto, in cui si indaga sulla vita, gli incontri e i luoghi prediletti da Pablo Picasso. Flebile, ma forse non trascurabile aggancio proprio con la nomade Pina Bausch degli anni Novanta, il fatto che spesso i lavori della Veronal prendano iniziale spunto da un Paese o da una città nel mondo (*Mosca*, 2011 *Siena*, 2013, *Portland*, 2014, *Bologna-Pasolini* 2015-2016, ecc.), creando strane analogie tra danza e geografia.

#### Giovani e meno giovani

Alla base della scrittura scenica di giovani e meno giovani artisti come il norvegese **Alan Lucien Øyen** (*Bon Voyage*, *Bob* per il Wuppertaler Tanztheater nel 2018) o la canadese

**Crystal Pyte** (*Betroffenheit*, 2015 e *Revisor*, 2019), pur con diverse carature di movimento e parola, danza pura e agita, pulsa il non scontato desiderio di creare opere totali, in cui la voce della persona danzante/teatrannte non si presti solo a esternazioni autoreferenziali, o a giochetti di maniera o di superficie, bensì alla restituzione del nostro problematico e sofferto *Zeitgeist*.

In questa prospettiva potremmo considerare il greco **Dimitris Papaioannou** un tardivo esponente della corrente artistica cui Pina offrì la sua sensibilità creativa e donò tutta la sua esistenza? È difficile. Per il ben noto e amato pittore, disegnatore, fumettista, regista-coreografo e inventore del *Body Mechanic System* (ne parliamo nel nostro ritratto dell'artista su *Hystrio* n. 4.2018) vale senz'altro l'affermazione di una *Gesamtkunstwerk* in cui il corpo, nudo o vestito che sia, subito si presenta come corpo-teatro (proprio dal greco *théatron*, che significa "spettacolo", e dal verbo *theàomai*, ossia "vedo"), a partire dal mito a cui Dimitris sempre si aggrappa, da citazioni figurative, musicali e letterarie, che ne esaltano la consistenza artistica. Persino quelle sedie accumulate in *Seit Sie* o *Since She*, commissione 2018 del Wuppertaler Tanztheater, in procinto di approdare in Italia, sono il ricordo di *Café Müller* ma anche una scultura vivente, quando un unico uomo se le mette in groppa. E le belle donne dai lunghi abiti setosi – indimenticabili anime delle passerelle Bausch – finiscono per indossare maschere da Minotauro, o concedono testa e lunghi capelli a chi le trasforma in Medusa. Nel mito s'infrange, ma anche si dilata tra passato remotissimo, presente e futuro, la psicologia esistenziale della Bausch. Con lei Papaioannou condivide, semmai, un artigianato scenico imprescindibile dall'apporto degli interpreti e di scoperte imprevedibili nate nel percorso creativo. Ombre e sorrisi si bilanciano in un montaggio ferreo, principio drammaturgico essenziale per opere totali che in Dimitris aggiungono la bellezza della banalità quotidiana, sempre trasformata in poesia. ★





## L'Italia e il magistero di Pina, esercizi di libertà artistica

Da Delbono a Roberto Castello e Deflorian/Tagliarini, per molti artisti italiani quello con la Bausch è stato l'incontro con un metodo, centrato sul ruolo chiave della biografia, nella produzione di forme sceniche originali. Come Pina avrebbe voluto.

di Michele Pascarella

«**T**rasmissione di valori morali e di beni non materiali ai propri discendenti, o anche a discepoli o in genere a quanti ne possono essere depositari e continuatori»: una delle accezioni del termine "eredità" presente nel Vocabolario Treccani può essere forse utile a introdurre una pur sommaria ricognizione sul lascito di Pina Bausch, a dieci anni dalla morte, nel panorama artistico italiano. In tutta evidenza non si è trattato, per la Bausch, di creare epigoni: in tal senso l'orizzonte della coreografa tedesca differisce decisamente da quello di altre pur fondanti rivoluzioni dell'arte coreutica del Novecento (basti pensare alla Duncan con le sue piccole Isadorables). Di conseguenza ogni possibile mappatura – anche circoscritta al nostro Paese – è forse corretto che, a partire da in-

contri e collaborazioni, metta a fuoco innanzi tutto gli «esercizi di libertà» che essi hanno generato.

Tratto comune a molti degli artisti che compongono questo attraversamento, pare di poter sintetizzare, non è dunque quello di aver riproposto i riconoscibili stilemi della Maestra (come ad esempio le ripetute cadute; le nette sequenze di azioni elementari quali il portare e il manipolare corpi altrui, sedersi, guardare, camminare; la stilizzazione e trasformazione di gestualità quotidiane; le serie di *pliés* e *arabesques* «sporcate» da capelli che coprono il viso o dagli abiti di taglio classico che mediante il movimento perdono la loro originaria eleganza) quanto di averne accolto e adattato a sé il metodo, volto a porre al centro della creazione le biografie dei «danzatori», sapientemente selezionate,

trasdotte (nel senso letterale della «trasmissione di energia con una modificazione della natura dell'energia stessa»), coreografate e montate.

Una tale prassi è pienamente incarnata da **Pippo Delbono** con i molti componenti della sua Compagnia. Nel 1987, anno del suo primo spettacolo (*Il tempo degli assassini*) conosce Pina Bausch. Per un periodo lavora come attore ospite nel Tanztheater Wuppertal. Quello con la Bausch è l'incontro che ha maggiormente segnato la sua vita artistica, come ha a più riprese dichiarato: «In un periodo in cui era alto l'interesse per il teatro del corpo, Pina ha indicato una dimensione che prescinde dall'analisi di un testo e dalla costruzione di movimenti astratti – racconta a Leonetta Bentivoglio in un'intervista pubblicata su *la Repubblica* del 25 agosto 2016

– Mi ha mostrato come essere libero anche nel non analizzare quel che faccio. Oggi a chi mi chiede: «Che significa?», posso rispondere: non lo so. Certi viaggi poetici superano il razio. Non ho mai conosciuto uno sguardo tanto femminile e spalancato come il suo, che abbraccia senza pregiudizi. Sto girando un film sui rifugiati e la commozione che mi ispira è magnetica: questa bellezza che parte dal basso l'ho imparata da Pina».

**Julie Anne Stanzak** dal 1986 a oggi danza con il Wuppertal Tanztheater di Pina Bausch, partecipando a tutti gli spettacoli che hanno reso celebre la Compagnia, tra i quali *Sacre du printemps*, *Kontakthof*, *Palermo Palermo*, 1980, *Victor*, *Vollmond*. Tiene seminari in Italia, Francia e Germania e collabora come coreografa per diverse realtà in Europa tra le quali, in Italia, il Teatro La Ribalta diretto da Antonio Viganò, compagnia costituita in maggioranza da attori e da attrici in situazione di disagio psichico con i quali Stanzak (nel segno di Pina, si potrebbe forse affermare) lavora «promuovendone la dignità in quanto persone portatrici di una propria autenticità poetica e artisticità».

Collaboratrice diretta della Bausch è stata anche **Cristiana Morganti**, dal 1993 al 2014 danzatrice solista del Tanztheater Wuppertal. Partecipa a numerose creazioni e danza in tutti gli spettacoli del repertorio. È apparsa nel film di Pedro Almodóvar *Parla con lei* (2001) e in quello di Wim Wenders *Pina* (2011). Nel 2010, a un anno dalla morte della coreografa, crea *Moving with Pina. Una conferenza danzata sulla poetica, la tecnica, la creatività di Pina Bausch*, nella quale intreccia alcuni estratti del repertorio del Tanztheater eseguiti dal vivo e una lieve, e al contempo intensa narrazione, in un omaggio-testimonia costruito a partire da alcune domande fondanti, di precisa marca bauschiana: «Com'è costruito un assolo? Qual è la relazione dell'emozione con il movimento? Quand'è che il gesto diventa danza? Qual è la relazione tra il danzatore e la scenografia? E soprattutto, come si crea il misterioso e magico legame tra l'artista e il pubblico?».

**Daria Deflorian** e **Antonio Tagliarini**, già nel 2008, creano *Rewind-Omaggio a Café Müller di Pina Bausch*, spettacolo che segna l'avvio della loro collaborazione. «I suoi spettacoli sono sempre stati cartine di tornasole dell'esistenza (...), spettacoli di spietato anti-naturalismo ma da cui uscivi con un rinnovato

senso di realtà, spettacoli dove la frammentarietà non toglieva nulla alla fortissima autorialità dell'insieme, spettacoli divertenti e commoventi, spettacoli che univano indissolubilmente umanità e forma. Abbiamo dato il peggio, nel cercare di fare degli spettacoli "à la Pina B.", anni di sedie e di sottovesti, anni di micromovimenti e microfoni con fili penzolanti, per poi finalmente dimenticare tutto e cominciare ad assorbire la lezione più profonda e semplice, la solita vecchia lezione di tutti i maestri: non seguirmi, cercati», riflettono i due artisti a proposito di eredità. «La Bausch ci ha aiutato ad ampliare i confini di cosa significhi essere in scena, nel rapporto sempre dialettico fra persona e interprete. Ci ha insegnato che l'autobiografia di ciascuno può diventare un pezzo di mondo».

La danzatrice e coreografa **Raffaella Giordano**, tra i fondatori di Sosta Palmizi, incontra la Bausch a Venezia nei primissimi anni Ottanta e, in una pausa di quattro mesi del lavoro con il gruppo Teatro e Danza La Fenice, diretto da Carolyn Carlson, studia con la Bausch il repertorio della Compagnia (in particolare *Sacre du printemps*, *Kontakthof* e *Blaubart*), per poi decidere di non divenirne parte. «L'eredità di Pina è immensa – dice Raffaella Giordano – ha sancito il permesso di portare in scena ciò che nessuno ancora aveva osato. Il coraggio di averlo fatto ha infiammato tutta la sua vita. Tutto il mondo ha bevuto e mangiato alla tavola del suo talento. Seppur per poco tempo, ho toccato, visto e vissuto la grazia di un'anima vera, che entrava in contatto con il cuore delle cose e non prestava il fianco a soluzioni altre, amava la danza e le persone che accoglieva, seppur nella profondità e perciò nella durezza del lavoro, nel quale affondava le mani fino in fondo. Amava davvero, si domandava davvero: questo, insieme a tante altre cose che mi ha insegnato, porto con me. Di questo tengo il filo».

Altro fondante insegnamento bauschiano, seppur indiretto, è quello ricevuto da **Michele Lucenti**, cofondatrice prima de L'Impasto e poi di Balletto Civile: a diciannove anni incontra la poetica della Compagnia di Pina Bausch attraverso i danzatori Beatrice Libonati e Jan Minarik, interpreti dello storico *Blaubart* (1977): «Attraverso di loro credo di aver ereditato il pensiero registico e sul montaggio nella danza proprio della Bausch, di averlo portato nel mio lavoro che è certo più proteso verso il teatro fisico che verso la danza pura.

Ciò ha nutrito e fatto evolvere una propensione all'ibridazione già presente in me: un'idea e una prassi di spettacolo come articolazione di drammaturgie fisiche e non tanto di semplici idee coreografiche tese alla costruzione di relazioni fra corpi, spazio e musica. Questa per me è stata ed è tuttora la più importante eredità che ho ricevuto da Pina Bausch».

**Roberto Castello** individua, infine, in una medesima genealogia di maestri, una possibile vicinanza con la coreografa tedesca: una linea che, a partire dalla concezione del gesto come unico mezzo atto a esprimere l'ineffabile di François Delsarte, passa dalle ricerche di uno dei padri della danza moderna, Rudolf Laban per arrivare a Mary Wigman e Kurt Jooss (della quale Pina Bausch, com'è noto, fu allieva a Essen).

Proteiforme e in parte insondabile è, dunque, il lascito di Pina Bausch al panorama artistico italiano: «Le domande non cessano mai e nemmeno la ricerca. C'è in essa qualcosa di infinito, e questa è la cosa bella», così la coreografa termina il discorso pronunciato nel novembre 1999 in occasione del ricevimento della laurea *ad honorem* conferitale dall'Università di Bologna: «Se guardo al nostro lavoro, ho la sensazione di aver appena cominciato». ★

In apertura, una scena di *Il suono della caduta*, coreografia di Julie Anne Stanzak per il Teatro La Ribalta; in questa pagina, Pippo Delbono in *La gioia*.



# Londra: Brexit o non Brexit?

## Scene da uno psicodramma collettivo

Una decisione politica sembra ancora lontana e muta forma di ora in ora sotto gli occhi di tutti. Serve davvero andare a teatro per esserne consapevoli? Inchiesta lampo intorno alla presenza della Brexit sulle scene teatrali inglesi.

di Jacopo Panizza



«**T**he elephant in the room» è un'espressione idiomatica utilizzata, nella lingua inglese, per definire un problema evidente che nessuno vuole affrontare. Verrebbe da pensare che il pachiderma nel salotto teatrale inglese sia proprio la Brexit. Essa incombe incessantemente e quotidianamente, come una cappa di umidità, sulle vite dei britannici. Tutti ne sentono l'odore, ma nessuno sa esattamente cosa sia né che forma abbia. Fa impressione che una drammaturgia così vibrante come quella anglosassone, così reattiva agli avvenimenti e agli stimoli del mondo contemporaneo (forse anche per il fatto di essere legata a un teatro di parola a impianto fortemente realistico), sfugga dalle proprie responsabilità. Il teatro americano, al contrario, si è assunto l'onere di cercare di analizzare il fenomeno che ha portato Donald Trump, e tutto l'ambiente culturale che egli rappresenta, all'apice del potere. Forse gli inglesi non sono ancora

pronti? O magari se ne vergognano? Dopo tutto, il pudore è ancora cifra rappresentativa di questo popolo. Forse, semplicemente, non hanno voglia di affrontare l'argomento durante momenti di svago.

Su una cosa, però, sembrano essere tutti d'accordo: niente biglietto per vedere la Brexit.

In realtà, qualche tentativo di messinscena c'è stato, per lo più concentrato a Londra o a Edimburgo. Due capitali culturali capaci di intercettare le novità in campo artistico e che hanno entrambe votato largamente a favore del *remain*. Già si osserva una tendenza, dunque: questi sporadici esperimenti teatrali non sono rappresentativi della provincia né di un teatro di puro intrattenimento (tipico dell'industria del West End). Sono *divertissements* fatti da *remainers* per un pubblico di *remainers*, spesso prodotti da piccole entità, che non hanno nulla da perdere, se non fama da guadagnare, per un'eventuale polemica.

### La scena ai *remainers*

Tornando al pudore (o in questo caso, alla perdita, o meglio ancora alla totale mancanza di esso), risulta immediato prendere di mira uno degli attori principali del teatrino della politica. Nonostante fornisca materiale giornaliero, non si tratta di Nigel Farage, considerato troppo ottuso persino per essere preso in giro, ma dello sfrontato Boris Johnson. L'istrionico e biondissimo ex-sindaco di Londra, come un re shakespeariano, è il protagonista di tutte le nuove drammaturgie in scena. In ***Brexit-The Musical***, una canzonatura musicale di personaggi viventi e storie reali, viene dipinto come uno dei responsabili della catastrofe e come uno che, per pura ambizione personale, non ha esitato a mentire e a tradire il suo popolo. Il musical, partito dalla scena indipendente del festival scozzese con un budget talmente basso da potersi permettere solo una parrucca scadente, continua a registrare un buon successo in teatri secon-

dari. Una vera sorpresa, dato che la satira su un personaggio vivente, soprattutto in veste di parodia musicale, è merce davvero rara.

Ne *L'ultima tentazione di Boris Johnson* (Park Theatre), invece, il politico è un soggetto cristologico, incorniciato da un testo che mescola personaggi esistenti e realmente esistiti con storie inventate. Tutto prende spunto dalla cena con l'ex ministro dell'istruzione (2010-14) Michael Gove, che spinse il sindaco a votare per l'uscita, e si sviluppa in scene in cui spiriti magni del passato vengono a portare consiglio (tra questi Margaret Thatcher interpretata da un uomo e Winston Churchill da una donna). Come a smarcarsi dai riflessi della politica contemporanea, il drammaturgo Jonathan Maitland sottolinea il fatto che sia un'opera sul potere e sull'ambizione, piuttosto che su quello che sta accadendo ora.

La prende un po' più alla lontana Michael Longhurst, neo-direttore artistico della Donmar Warehouse, che apre la sua tenuta con un testo-manifesto: si tratta di *Europe*, di David Greig. La storia parla della guerra civile nei Balcani (debbuttò nel 1994), ma potrebbe assumere una piega diversa in relazione al presente (una riflessione sui confini, sullo straniero, sull'identità). Che cos'è l'Europa? Il nemico, una possibilità o un mero confine geografico? La vicenda è ambientata in una stazione, dove frullano pagine di passaporti ma i treni non passano più, dove le fabbriche chiudono e gli immigrati approdano. Sarà il destino dell'Europa o di chi l'Europa ha abbandonato?

Non si sa per quanto tempo ancora, ma il rischio che il Paese si divida e si surriscaldi è concreto. Forse che allora, sotto sotto, l'assenza della Brexit a teatro sia utile a curare le ferite e a non svegliare il can (*pardon*, l'elefante) che dorme? ★

In apertura, una scena di *L'ultima tentazione di Boris Johnson*, di Jonathan Maitland; nel box, un'immagine da *I Love You, Goodbye (The Brexit Edition)*, di Gob Squad (foto: Dorothea Tuch).

## BERLINO

### La Brexit secondo Gob Squad: un pranzo saporito quanto un pugno nello stomaco

**I LOVE YOU, GOODBYE (THE BREXIT EDITION)**, ideazione e regia di Gob Squad. Drammaturgia di Christina Runge. Scene di Glamor Glaneur (Tatiana Sapphire/Tamara Sapphire/Moriya Matityahu). Luci di Max Wegener. Suono di Jeff McGrory. Video di Miles Chalcraft. Con Johanna Freiburg, Sean Patten, Sharon Smith, Berit Stumpf, Sarah Thom, Bastian Trost, Simon Will. Prod. HAU Hebbel am Ufer Theater, BERLINO.

«Ordine! Ordine!», urla il Presidente della Camera sbattendo sul tavolo un martello di legno. Indossa un mantello rosso e un berretto nero e sta seduto al centro della balconata del Teatro Hebbel am Ufer di Berlino. È il 29 marzo, data in cui la Gran Bretagna avrebbe dovuto lasciare l'Unione Europea: ecco perché la compagnia anglo-tedesca Gob Squad ha intitolato il suo ultimo spettacolo *I Love You, Goodbye (The Brexit Edition)*. Si tratta di uno show culinario in diretta articolato in singole sessioni. In quasi sei ore, sul palcoscenico girevole, vengono preparati sette piatti. Ogni membro della compagnia cucina un piatto tipico della propria patria e assume poi il ruolo del Presidente della Camera, o dello *chef* o di uno dei *sous-chef*. Quando sul palco nasce un conflitto, deve essere ristabilito l'ordine. In alcuni frangenti, il presidente si rivolge agli spettatori in qualità di membri della "Camera" e chiede loro di esprimere la propria opinione su determinate questioni. Di solito vincono i "no". Ma alcuni dilemmi ottengono l'approvazione del pubblico. Per esempio: un toast con i fagioli può essere considerato un pasto?

Ogni sessione di cucina segue il medesimo schema: un karaoke introduttivo anticipa la preparazione del piatto, che viene interrotta da coreografie e da "incontri bilaterali" in cui si tratta di *cliché* culturali. L'emblematica colonna sonora inizia con *Strangers in the Night* di Frank Sinatra eseguita in esperanto. Divertenti giochi di parole suscitano sonore risate: la parodia evita però contenuti politici espliciti, avendo quale obiettivo quello di approfondire la reciproca conoscenza.

Lo scioccante video finale, nondimeno, rappresenta un brusco risveglio: in una vallata arida, un'iguana viene inseguita da un manipolo di serpenti. A un certo punto viene catturata e i serpenti l'avvolgono completamente. Miracolosamente, però, riesce a liberarsi e a scappare. Tutti tirano un sospiro di sollievo. Ma l'iguana rappresenta forse la Gran Bretagna? E allora i serpenti simboleggiano gli altri stati membri della Ue? Domande lasciate senza risposta. Intanto ogni spettatore riceve una fetta di pane tostato con assaggi dei vari piatti preparati - ma tutti si rivelano immangiabili. **Irina Wolf** (traduzione dall'inglese di Laura Bevione)







## Il sound londinese che proviene dal West End

Ultimo scorcio di stagione nella capitale inglese: non mancano i debutti, ma in scena anche le produzioni già collaudate. E se *Man of la Mancha* rivela qualche segno del tempo, commuovono *Come from away* e *Amour*, e stupisce il neofemminismo di *Six*.

di Sandro Avanzo

**W**est End in svolta di programmazione nella cuspide tra aprile e maggio. Molti gli spettacoli in chiusura e altrettante le novità alla soglia del debutto. Pochi i titoli che svecchiano la tradizionale produzione britannica – quasi un’eccezione il neofemminista *Six* – mentre le uniche novità sono produzioni già collaudate sui palcoscenici di Broadway.

Di certo non è un titolo d’avanguardia il celeberrimo *Man of la Mancha*, datato 1965, che torna sul palco del London Coliseum dopo più di mezzo secolo di assenza. Si è spinti a vederlo per verificare come si può rileggere un classico. E non è colpa solo della regia di Lonny Price se si rimane delusi. Il primo dei problemi sta nella staticità

del copione. Dale Wasserman pensò tutta l’azione nel singolo ambiente di una cella dell’Inquisizione Spagnola, dove Cervantes e il suo servitore inscenano un finto processo di auto-difesa, recitando i personaggi del romanzo insieme ai compagni galeotti. Il metateatro (al quadrato) di ascendenza pirandelliana, con tante assonanze con *l’Enrico IV*, non viene però utilizzato se non come meccanico strumento di meraviglia narrativa e finisce per ingabbiare ogni possibile allestimento dentro una corazza pesante e ormai obsoleta. Per attualizzare il lavoro non basta l’ambientazione creata da James Noone in un’universale periferia d’oggi, con tanto di cavalcavia demolito coperto di graffiti, luogo di scorribande di moderni neofascisti. La nebbia tanto sfumata in cui il regi-

sta avvolge il suo Cervantes non ne rivela una precisa chiave di lettura, che lo renda eroe dell’immaginazione che trionfa su ogni bruttura del reale, figura storica vittoriosa sull’oscurantismo, o emblema della sofferenza contemporanea. Né è di aiuto il cast. Il protagonista Kelsey Grammer, acclamata star televisiva e cinematografica, risulta sovente in affanno nel raggiungere le giuste tonalità e appare opaco perfino nell’iconico *song The Impossible Dream*; nel suo duplice ruolo di Dulcinea/Aldonza, la cantante di provenienza lirica Danielle de Niese, pur dotata di magnifica voce, mantiene un’espressività omogenea in tutte le situazioni; Peter Polycarpou non incide col suo Sancho, mentre Nicholas Lyndhurst, sperimentato characterista, riesce a strappare meritati ap-

plausi sia come padrino del carcere che come locandiere ubriaco. E l'eccellente prova dell'orchestra della English National Opera diretta da David White non basta a giustificare le ragioni del revival di un testo che ha fatto definitivamente il suo tempo.

### Storie dall'11 settembre

Un'analoga critica potrebbe esser letta tra mezzo secolo al delizioso musical canadese **Come from Away**, approdato in gennaio al Phoenix Theatre e subito premiato con il Laurence Olivier Award, dopo l'inatteso trionfo al Gerald Schoenfeld Theatre di Broadway (sette nomination ai Tony Award di cui una vinta). Anche in questo caso la struttura drammaturgica di Irene Sankoff e David Hein è una rigida serie consequenziale di brani cantati che lascia poco spazio alla regia. La scena non prevede che elementi essenziali: dodici sedie, una scrivania e un tavolo, per dodici interpreti. Su tutto vince l'autenticità dei sentimenti e la verità delle esperienze riportate, tutte realmente accadute. Il soggetto e i testi delle canzoni derivano infatti dalle interviste raccolte dai due autori agli abitanti di Gander, paese di Terranova (*Somewhere in the Middle of Nowhere*), e agli ospiti «atterrati da lontano», quando, a seguito degli attentati dell'11 settembre 2001, la cittadina canadese accolse e si prese cura di circa 7.000 passeggeri sbarcati da trentotto aerei, raddoppiando di fatto la propria popolazione. Gli interpreti, semplicemente cambiando un accessorio, sono chiamati a ricoprire più ruoli, ora gli abitanti, ora i passeggeri. Su ritmi pop e easy rock si trepida per gli affetti lontani o si organizzano dormitori, si stringono nuove amicizie, si formano nuove coppie, altre si separano, si prega insieme ciascuno il proprio Dio, si balla collettivamente il travolgente *ceilidh*. Mille piccoli fatti, mille piccoli particolari autentici raccontati attraverso l'efficace espediente narrativo della cronista televisiva al suo primo giorno di lavoro. Nell'epilogo il pubblico assiste all'incontro festoso tra ospitanti e ospitati dieci anni dopo la tragedia, in un tripudio di buoni (ma autentici!) sentimenti di solidarietà e di fratellanza. Magnifici gli interpreti sul palco: sono le loro voci, le loro coreografie, i loro intenti a sollecitare e manovrare il caleidoscopio di emozioni e sentimenti, che è impossibile non condividere.

### Supereroi e bad girls

E attori fulcro della rappresentazione li troviamo anche protagonisti del musical-quasi-operetta di Michel Legrand **Amour**, in programma nella piccola sala del Charing Cross Theatre, una ribalta per produzioni di alta qualità al contempo popolari e di sperimentazione. L'allestimento era stato pensato dalla regista Hannah Chissick prima della morte a gennaio scorso dell'autore. Come nei suoi noti classici cinematografici premiati con l'Oscar, Legrand concepisce un lavoro tutto cantato e senza dialoghi, su una base musicale di grande fascino, in cui amalgama jazz, pop, classica e lirica. Il soggetto lo deriva dal racconto *Le Passe-muraille* di Marcel Aymé di cui restituisce splendidamente lo sfumato realismo poetico, riambientando la storia nella variegata Montmartre popolare del dopoguerra. Dusoleil, grigio funzionario pubblico, invisibile a tutti tranne che al suo tirannico capufficio, è innamorato di Isabelle, infelice moglie di un procuratore generale dall'oscuro passato di simpatizzante nazista. Scoperto il potere di passare attraverso i muri, grazie a questo Dusoleil inizia a sistemare torti e soprusi degli umili, come un moderno Robin Hood. Portato in processo, si assume l'identità del criminale Passpartout, viene salvato da Isabelle, per finire, perso il suo misterioso potere, incastrato in un muro. Il tutto viene portato in scena, in uno spazio ridotto, da undici attori che ricoprono più ruoli, sostenuti da una band di cinque

elementi. Una dozzina di sedie, quattro biciclette, qualche torcia e un lampione per creare tutti gli ambienti completano il set. I riflettori delimitano gli spazi, i corpi creano le situazioni. Le braccia tese diventano le pareti da superare. Tutto è evocato dalla fantasia e dalla poesia in uno spettacolo davvero indimenticabile per grazia e leggerezza.

Nuovissimo e insieme classico: un'autentica gioia per gli occhi e per l'udito, si va palesando **Six** all'Arts Theatre. Gli autori Toby Marlowe e Lucy Moss lo presentarono al Fringe di Edimburgo nel 2017 e da subito è diventato un manifesto del neo-femminismo. In una sorta di *reality* a eliminazione, le mogli di Enrico VIII, tra hip hop, rap, *rithm&blues*, ballate pop eseguiti da una band tutta femminile, si contendono il ruolo della vittima più grande. Spiritosa e brillante la competizione vive anche delle energetiche coreografie di Carrie-Anne Ingrouille e della caratterizzazione degli ironici costumi di Gabriella Slade. Si discetta su cosa sia più provocante per l'uomo, se un doppiopetto o le calze a rete. Alla fine le ragazze decidono che la competizione è controproducente e che è irragionevole venir definite dal maschio solo in base all'aspetto fisico. Nulla, però, viene detto al pubblico delle autentiche donne del XVI secolo, ma forse alle *millenials* non interessa. ★

In apertura, *Come from Away*, in questa pagina, *Man of la Mancha*.





## Wiener Festwochen, quando la finzione è un'arma per combattere il conformismo

Alle Settimane Teatrali di Vienna i protagonisti della scena internazionale, come Angélica Liddell, Krystian Lupa, Milo Rau, Robert Wilson e Romeo Castellucci, propongono la propria visione del presente, fra impegno politico e ruolo sociale dell'arte.

di Irina Wolf

**C**hristophe Slagmuylder, nuovo direttore artistico delle Wiener Festwochen, ha posto la questione del contemporaneo al centro del cartellone della rassegna, che si è svolta dal 10 maggio al 16 giugno. Sforzandosi di essere un antidoto contro qualsiasi forma di censura e populismo, questa edizione ha presentato i lavori più recenti dei protagonisti della danza internazionale (Anne Teresa De Keerstaeker, Marlene Monteiro Freitas, Francois Chaignaud), del cinema (Apichatpong Weerasethakul, Béla Tarr) e del teatro (fra gli altri, Angélica Liddell, Krystian Lupa e Milo Rau).

### Paradigmi socio-politici

Immaginando la capitale austriaca come un luogo vibrante, il primo fine settimana si è svolto nella parte della città a nord del Danubio. Fra tutti i distretti di Vienna, il ventiduesimo è

quello con la maggiore crescita demografica e l'età media più bassa. Qui sono stati sviluppati molti progetti artistici con il coinvolgimento della popolazione. Ma lo spettacolo più importante è stato *Diamante*, una città immaginaria fatta vivere dall'autore e regista argentino **Mariano Pensotti** e dal suo Grupo Marea. Il lavoro, sviluppato per l'edizione 2018 della Ruhrtriennale, ha uno stile narrativo complesso e risulta anche fortemente cinematografico. Circa cento anni fa, un uomo d'affari tedesco costruì Diamante per i suoi connazionali dipendenti della compagnia mineraria Goodwind nel nord dell'Argentina. L'epopea in tre atti di Pensotti, lunga cinque ore e assai complessa, ritrae il declino di questa utopistica Silicon Valley. In una spaziosa sala ci sono dieci case e un'automobile. Muovendosi da una casa all'altra e spiando all'interno attraverso le ampie finestre, gli spettatori seguono le azioni degli

abitanti. Malgrado la lunghezza, l'intricata storia di Pensotti indaga varie questioni – la lotta per il potere, l'adulterio, il conflitto generazionale, l'assenza di moralità e di etica. I sovratitoli contengono citazioni filosofiche tratte da Engels e Deleuze. I ventisette episodi costituiscono una potente parabola dei nostri tempi. Nei giorni del terremoto politico causato dallo scandalo del "video di Ibiza" che ha condotto alla caduta del governo austriaco dopo la sfiducia votata dal parlamento, *Proces*, di **Krystian Lupa**, ha acquistato un significato più profondo. Basato sul romanzo *Il processo* di Kafka, lo spettacolo instaura forti analogie con la Polonia dopo la salita al potere del partito di destra. Questa maratona teatrale di più di cinque ore comprende tre atti. Ma Lupa non mette in scena solo il testo di Kafka. Nella seconda parte si allontana dal romanzo e introduce sia elementi della bio-

grafia di Kafka, sia soluzioni personali proposte dagli attori per salvare il mondo. Il valore artistico di questo adattamento è, nondimeno, discutibile: i dialoghi risultano impacciati e la storia poco chiara. La mormorante voce fuori scena, che appartiene al regista, incrementa la densità dell'atmosfera. Lupa fa un uso raffinato delle video-proiezioni all'interno di una notevole scenografia da lui stesso creata per illustrare un mondo sconfortante. Video che mostrano violenze nei minimi dettagli si alternano a recitazione dal vivo in *Orest in Mosul* di **Milo Rau**. Allestendo questo spettacolo in un'area di crisi, l'artista svizzero è coerente con il suo Manifesto di Gent (vedi *Hystrio* n. 2.2019, pag. 47). Rau instaura un parallelo fra la tragedia di Eschilo e la situazione della popolazione in mezzo alle rovine dell'Iraq. La sua compagnia belga ha provato nell'ex fortezza dell'Isis e ha organizzato un laboratorio per studenti di teatro iracheni maschi perché interpretassero il coro in una performance registrata e proposta in video. Centrali sono le esperienze personali degli attori. Al cuore dello spettacolo c'è la questione se sia possibile spezzare il ciclo della violenza. Rau, virtuosamente, organizza questa storia frammentata su più livelli narrativi. Non ci si deve però aspettare una reinterpretazione di un classico: Rau utilizza l'*Orestea* quale fonte per realizzare un intelligente *collage* politico.

### Macchine, indovinelli e #MeToo

Il ruolo del colpevole opposto alla vittima, del dominio opposto all'obbedienza, preoccupa molti artisti. L'artista visivo svedese **Markus Öhrn** nei 3 *Episodes of Life* tratta di casi di abuso di potere sul posto di lavoro legati al dibattito sul #MeToo. Gli attori, che indossano maschere con labbra a forma di canotto, recitano in uno spazio surreale con accompagnamento musicale dal vivo. Lo stile da cinema muto sarebbe stato interessante se l'esercizio di potere non si fosse risolto in una melma di sperma, escrementi e sangue mestruale. Il nuovo lavoro di **Angélica Liddell**, invece, parte dal famoso romanzo *La lettera scarlatta* di Nathaniel Hawthorne per esplorare le contemporanee forme di *pruderie* nel contesto del dibattito sul #MeToo. Per lei, la "A" non sta più per "Adulterio" ma per "Arte", che resiste a ogni imposizione. In mezzo a otto corpi maschili nudi, Liddell pone in primo piano la sofferenza delle donne. Oltre a una *tirade* misogina rivolta contro le donne ultraquarantenni, la sua drammaturgia comprende citazioni da Sartre, Derrida e Foucault. Ma ciò che prevale sono le meravigliose immagini pittoriche.

Un tributo all'arte è offerto anche da **Romeo Castellucci**, che ha proposto due performance. Entrambe congiungono corpi e macchine, immagini e testi (scritti da Claudia Castellucci) per investigare il presente. *La vita nuova* riscatta territori artistici solitamente esclusi. In un'ampia sala nella parte sud di Vienna sono parcheggiate sotto file di neon circa trenta automobili ricoperte da teloni bianchi. Cinque uomini neri, vestiti con abiti da prete bianchi, recitano la messa. Castellucci ribalta l'ordine. Inizia dall'età contemporanea per arrivare alla nascita di Cristo. Un'auto viene ribaltata. Facendola rotolare, viene esplicitato il passare dei secoli per mezzo di diversi oggetti posizionati sulla base. Alla fine l'auto atterra sul tetto. I rituali sono seguiti dalla Liturgia della Parola. Secondo lo *speaker*, la parabola dell'auto ribaltata simboleggia la rivolta dell'artigiano, l'arte decorativa contro l'arte libera. Il testo, tuttavia, è la parte più debole di questa "messa" e lo spettacolo convince piuttosto grazie alla sue forti immagini.

Disturbante dal punto di vista visivo è *Le Metope del Partenone*, che tramuta in sculture non preannunciati colpi del destino. Sei attori, ambulanze, infermiere, protesi, sangue finto, strumenti medici – tutto in una sala vuota, in cui gli spettatori possono muoversi liberamente. Le sei scene di falliti tentativi di rianimazione creano una teoria del dolore umano. A fare da contrappunto una serie di indovinelli proiettati sul muro. Ispirandosi alle metopi degli antichi fregi che tramutavano in pietra le battaglie del mito, Castellucci deliberatamente viola tabù e fa degli spettatori dei *voyeur*. Quest'opera, che tratta di morte e destino, ha debuttato nel 2015 a Basilea e mostra la natura volatile della vita opposta a quella duratura dell'arte. Entrambi i lavori di Castellucci confermano come questa edizione del festival si sia configurata come un evento artistico multidisciplinare.

### Eventi magici

Uno dei momenti più alti del festival è stata l'interpretazione di Maria Stuarda da parte di Isabelle Huppert in *Mary Said What She Said* di **Robert Wilson**. Il monologo in tre parti, scritto da Darryl Pinckney, è basato sul romanzo di Stefan Zweig e sulle lettere originali di Maria. Con la sua consueta regia minimalista e con le musiche, perfettamente scelte, di Ludovico Einaudi, Wilson si dimostra ancora una volta maestro della luce e dell'ombra. Sul palco c'è una scarpa a tacco alto color bianco brillante che scompare in un buco situato sul pavimento. Bianca è pure una sedia circonda-

ta da raggi e nebbia, mentre il sipario che cala con violenza è nero. Ma al centro di tutto c'è l'attrice francese. Huppert esprime sentimenti e pensieri con tali mutevolezza e ineguagliata precisione da lasciare il pubblico senza parole. L'attrice ritrae la movimentata esistenza di Maria in un flusso ininterrotto di pensieri, risate, crudeli ripetizioni e movimenti stilizzati, barcollando attraverso il palco. Uno spettacolo decisamente incantevole.

Un'affascinante tenerezza caratterizza *Sopra* (*Respiro*, in portoghese). Realizzando un dramma incentrato su Cristina Vidal, negli ultimi quarantun anni, suggeritrice al Teatro Nazionale Dona Maria II di Lisbona, **Tiago Rodrigues** esalta il *backstage* teatrale senza cadere nella demagogia. Il regista scambia i ruoli affidando alla suggeritrice le chiavi della messinscena: è lei a manipolare i cinque giovani e bravi attori, che diventano i suoi strumenti di espressione. Cristina non è un personaggio, non recita. Lei è se stessa. Mormora, passa da un attore all'altro, senza lasciare mai il suo libretto contenente il testo. Coniugando frammenti da testi classici (come Racine, Cechov e Sofocle) e aneddoti raccolti da Cristina, lo spettacolo, emozionante e a tratti divertente, è mosso dal desiderio di rappresentare l'invisibile. *Sopra* è un commovente omaggio a una professione che sta scomparendo e che riassume in sé lo spirito del teatro, tenendone viva la memoria. ★

(traduzione dall'inglese di Laura Bevione)

In apertura, *Orest in Mosul*, di Milo Rau (foto: Stefan Blaeske), in questa pagina, Isabelle Huppert in *Mary Said What She Said*, di Robert Wilson (foto: Lucie Jansch).





# Vienna, uno sguardo sul presente e la scena si fa luogo dell'assurdo

Dalla scena viennese, la critica sociale e politica sembra prediligere i toni del grottesco, dell'assurdo, della satira. Come mostrano i lavori di registi quali Claus Peymann, Frank Hoffmann, Stephan Müller o gli ungheresi Viktor Bodó e Árpád Schilling.

di Irina Wolf



La visita della vecchia signora  
(foto: Hervig Prammer)

«**H**o l'impressione che oggi alcuni temi siano trattati con più efficacia nel teatro dell'assurdo che nelle opere di Brecht o di Heiner Müller». Così **Claus Peymann**, ex-direttore del Burgtheater. Con *Le sedie* di Eugène Ionesco, l'ottantunenne regista rende omaggio alla direttrice uscente Karin Bergmann, mentre da settembre 2019 sarà Martin Kušej a guidare il più importante teatro austriaco.

Lo spettacolo è anche una novità poiché è la prima volta, nella sua pur lunga carriera, che Peymann si dedica a un'opera di teatro dell'assurdo. Non c'è tuttavia nulla di senile nella sua messinscena, poiché i due anziani protagonisti, interpretati dai navigati Maria Happel e Michael Mertens, sono relativamente giova-

ni. Peymann trasforma il dramma in una sorta di intrattenimento teatrale: per esempio, tre cloni aiutano Semiramis a portare più velocemente le sedie sul palco. Ma, soprattutto, potenti immagini poetiche s'imprimono saldamente nella memoria degli spettatori.

## Il potere simbolico dei media

Ancora al Burgtheater, Maria Happel è una "vecchia signora" piuttosto giovanile ne *La visita della vecchia signora* di Friedrich Dürrenmatt. **Frank Hoffmann**, direttore uscente del Ruhrfestspiele Recklinghausen, ha creato un'accurata, ma tutt'altro che significativa, coproduzione. Con il *dramaturg* Florian Hirsch, ha eliminato molti degli abitanti di Güllen (l'immaginaria cittadina in cui è ambientata la commedia, *ndt*), compresi i figli della coppia III.

Questo dramma grottesco è un una sorta di *slapstick* incentrata principalmente sulle abitudini borghesi. Hoffmann rimane sostanzialmente fedele al testo di Dürrenmatt ma inserisce nello spettacolo un ulteriore livello interpretativo per cui la ricchezza e la spietatezza di Claire Zachanassian vengono equiparate ai meccanismi del turbo-capitalismo. Nell'allestimento, caratterizzato dalla notevole prova dell'intero cast, la luna piena nel cielo di Güllen diventa l'orologio di una stazione ferroviaria che va all'indietro. Un segnale che il paese, con l'arrivo della vecchia signora, ha compiuto un improvviso salto indietro. In un'altra scena, dal soffitto pende un imponente gancio di metallo. Alla fine, cadrà sul palco con un tonfo mentre il fondale viene spinto fino al proscenio, segnalando così la condanna di Alfonso III.

La parabola su denaro e morale di Dürrenmatt in questa stagione è stata messa in scena anche al Theater in der Josefstadt. Il regista **Stephan Müller**, correttamente, inserisce una critica nei confronti dei *mass media*. Numerosi schermi mostrano un'immagine digitale di Güllen. Ogni passo della visita della vecchia signora è seguito dalla rete televisiva Society-tv. Due giovani attrici interpretano così bene il ruolo delle reporter alla ricerca del sensazionalismo da sembrare prese dalla vita reale. Sullo sfondo, riprese che mostrano senza pietà gli abitanti di Güllen. La scena disegnata da Sophie Lux è, nondimeno, più elaborata. Come per magia, stanze o foreste prendono vita su uno schermo trasparente che separa la platea dal palcoscenico. Andrea Jonasson interpreta la plurimilionaria Claire Zachanassian: attrice ideale per questo insidioso dramma di vendetta. La regia di Müller testimonia l'attualità del testo. Soltanto il finale, che mostra l'assassinio di Alfonso III in modo particolarmente drastico attraverso un video *live*, risulta troppo accanito.

### I registi ungheresi parlano chiaro

Un ritorno ai classici anche al terzo teatro di Vienna: **Viktor Bodó** mette in scena *Omobono e gli incendiari* di Max Frisch al Volkstheater. Seppur fedele al testo, il regista ungherese, noto per i suoi progetti piuttosto "assurdi", crea uno spettacolo di *burlesque*, lontano da qualsiasi interpretazione politica. La recitazione di tutto il cast è brillante. Eppure la messinscena scivola a tratti nella parodia. Scene in stile *slapstick* dominano lo spettacolo. Un *collage* di differenti specialità sportive, supportate da una squadra di *cheerleader*, illustra incubi e desideri dei personaggi. La coreografia è impeccabile, il ritmo particolarmente vivace. C'è anche il teatro d'ombre; e pure una scena tratta dal film *Casablanca*. Significativamente, il vento ripetutamente causa l'apertura delle porte. E nessuno capisce da quale direzione stia soffiando. Pomposa musica operistica contribuisce a creare un'atmosfera misteriosa. L'interfono per uso interno emette suoni alieni allorché si provi a comunicare con la cameriera in cucina. Anziché puro divertimento, nel finale vi è un brusco ritorno alla realtà. Biedermann avanza verso la scaletta e chiede al pubblico: «Avete capito che si trattava di tre incendiari? Cosa avreste fatto al mio posto? E fino a che punto vi sareste spinti, esattamente?». Al piccolo Teatro Drachengasse il regista

**Árpád Schilling** e la sua co-autrice Éva Zabezsinszkij ricorrono a un episodio accaduto in Ungheria durante le recenti rivolte politiche e sociali quale punto di partenza per il loro dramma *Tag des Zorns* (*Giorno dell'ira*). La coppia narra la storia vera dell'infermiera Mária Sándor, conosciuta come "Infermiera in nero", che osò abbandonare la sua divisa bianca obbligatoria per indossare un abito del colore del lutto per protestare contro la terribile condizione delle case di cura ungheresi. Col risultato che i suoi colleghi la lasciarono sola.

La natura esplosiva dell'argomento è tradotta in satira perfetta. Nello spettacolo, coprodotto dal Neubuehnevillach, l'attrice Mercedes Echerer ha debuttato come regista. Forte di un'esperienza politica maturata

quale deputato dei Verdi al Parlamento Europeo, dal 1999 al 2004, Echerer allestisce uno spettacolo di un'ora e mezza in cui deprimenti paure esistenziali vengono affrontate con notevole spirito. La messinscena si fonda su movimento e rapidi cambi di scena, costringendo due dei cinque attori a interpretare più ruoli. Ma *Tag des Zorns* non descrive soltanto uno Stato passato dal comunismo al nazionalismo e con un crescente disagio sociale che lo sta facendo scivolare velocemente verso il totalitarismo; ma anche la distruzione, operata con successo, della solidarietà sociale, attuata seminando discordia politica e indebolendo il sistema sanitario. Un processo che potrebbe accadere ovunque. ★

(traduzione dall'inglese di Laura Bevione)

### VIENNA/3

## Con il collettivo Darum, omaggio a coloro che muoiono

**UNGETEBENE GÄSTE**, di Andrea Imler, Emre Akal, Thomas Perle, Alexandra Păzgu, Mario Schlembach. Regia di Darum. Scene di Julia Grevenkamp. Video di Victoria Halper. Musiche di Kai Krösche. Con Laura Andreß (anche canto), Victoria Halper, Nora Jacobs, Kai Krösche, Sebastian Schley (chitarra). Prod. Darum - Werk X-Petersplatz, VIENNA.

Trenta persone siedono a un lungo tavolo nella sala destinata ai funerali nel cimitero centrale, mangiano zuppa di patate con pane e brindano «alla salute di D.!». Ma nessuno conosce D., o forse soltanto un poco? Uno pensa di aver incontrato questa persona nelle ultime ore - lui, o una sua possibile versione. D. è morto lo scorso anno, senza avere nessun parente che si potesse preoccupare della sua sepoltura. Come accade a circa cinquanta defunti ogni anno, egli riceve un "funerale solitario" dalla città di Vienna.

Il trio formato da Laura Andreß, Victoria Halper e Kai Krösche, fondatori lo scorso anno del collettivo Darum, lo commemorano nella performance *Ungebetene Gäste* (*Ospiti non invitati*, *ndt*) che comincia come gioco investigativo e termina con un funerale. Lo spettacolo itinerante inizia dal teatro in Petersplatz nel cuore di Vienna. Informazioni anonime, dal certificato di iscrizione ai post su Facebook, creano un'installazione multimediale che restituisce un'idea dell'esistenza di D. Una miriade di oggetti mostra le sue abitudini in un appartamento ricostruito. Ovviamente, molto è lasciato all'immaginazione. Vengono serviti *pierogi* (il piatto nazionale polacco) e vodka.

*Ungebetene Gäste* consiste nella ricerca di indizi che commemorino un totale di cinque diverse persone decedute, di età compresa fra i 39 e i 68 anni, selezionate dopo una vera e propria indagine. In cinque pomeriggi consecutivi, il destino di ciascuno di loro viene trasformato in un'esperienza unica per tutti i sensi. La seconda parte conduce in autobus fino al cimitero centrale. Una voce riporta i viaggiatori al passato, quando le bare venivano portate alla tomba da carri trainati da cavalli. Al cimitero, il gruppo, fornito di auricolari, cammina fra i viali, ascoltando uno dei cinque testi commissionati ad altrettanti autori. Fra monumenti funebri maestosi, spuntano tombe ornate semplicemente da una placca di legno. Si tratta delle tombe dei "defunti in solitudine". Giunti a quella che si suppone sia quella di D. scopriamo che, a causa della legge sulla *privacy*, la lapide è rimasta anonima. Ma la sua storia di solitudine, morte e impenetrabilità dell'esistenza umana stimola il pensiero anche dopo la cerimonia funebre. **Irina Wolf**  
(traduzione dall'inglese di Laura Bevione)



# Bratislava: un passato tutto da ridere perché il marcio non passa mai di moda

In molti spettacoli del Festival Nová Dráma gli artisti slovacchi reinterpretano in maniera ironica e disincantata la recente storia del loro Paese, con la Grecia nazione ospite.

di Pino Tierno



Our Guy (foto: Robert Tappert)

Una rassegna davvero densa di appuntamenti, **Nová Dráma**, che si è svolta a Bratislava lo scorso maggio e che ha celebrato quest'anno la quindicesima edizione. La Slovacchia si apre sempre di più al mondo, invitando decine di operatori nella sua capitale e offrendo un programma che prevede quelle che per i selezionatori sono le migliori produzioni dell'anno, ma anche corsi, dibattiti ed eventi teatrali di vario genere. Ogni anno, tanto per cominciare, il festival esplora, nel corso di un lungo convegno, il rapporto che il teatro intrattiene con altre tematiche. Se l'anno scorso si era concentrato sulla relazione fra scena e zone di conflitto, quest'anno il tema era teatro e ambiente. Ed ecco dunque le appassionanti testimonianze di ricercatori, artisti, operatori che promuovono iniziative teatrali riguardanti problematiche ecologiche. Una fra le più conosciute anche in Italia è stata quella illustrata dalla drammaturga e traduttrice canadese Chantal Bilodeau, co-direttrice del Climate Change Theatre Action, progetto che coinvolge autori di moltissimi Paesi, tutti impegnati a scrivere piccole pièce sui cambiamenti climatici; pièce che vengono poi lette o recitate nei teatri ma anche per strada, nei bar, in case private, nelle università. Quest'anno, co-

me altre volte, aleggiava la domanda su quanto sia "giusto" che il palcoscenico si mescoli così visceralmente con la realtà, con l'idea di offrire messaggi o peggio ancora risposte, ma è un dato di fatto che questo tipo di teatro a tema ricopre una sua funzione e ha un suo seguito in tutto il mondo.

Fra gli spettacoli del ricco cartellone festivaliero, particolarmente interessante un lavoro firmato da quello che è indubbiamente il più affermato drammaturgo slovacco, Vladimír Klimacek. Il suo testo, **Vodka and Chrome** (GUnaGU Theatre), è ambientato giusto a ridosso della Rivoluzione di Velluto, ossia di quella serie di eventi politici che, alla fine del 1989, portarono allo sgretolamento del regime comunista in Cecoslovacchia. Condito di gag corrosive o surreali, di *nonsense* e di canzoni, la storia è ambientata in un ospedale da operetta diretto da un tirannico primario. Dottori e infermieri fanno a gara per compiacerlo, ma un grande cambiamento è alle porte. Con l'arrivo in corsia di una scrittrice dissidente, il personale dovrà decidere se continuare a obbedire o, per la prima volta, prendere posizione. Molto bravi e coinvolgenti gli attori, dialogo scorrevole e storia godibilissima, per quanto il tema possa apparire quanto mai indigesto per un pubblico non slovacco.

Nessuno nega che anche gli scritti e la vita di **Soren Kierkegaard** (Studio 12) possano diventare soggetto interessante per le tavole del palcoscenico. Lasciando da parte i filosofi esistenzialisti, si parla comunque di qualcuno che ha ispirato pezzi da novanta del teatro come Beckett e Ionesco. Certo, se poi in un monologo si sceglie un taglio didascalico per raccontarne le vicende e si decide di citare dai suoi diari solo estratti uno più deprimente dell'altro, le cose si fanno un po' più complicate. Il dolore e il pessimismo possono risultare teatralissimi ma per "agirli" in palcoscenico occorre trovare forse un'angolazione meno monocromatica. E maschere e musiche lugubri non sono esattamente di grande aiuto al volenteroso interprete-autore.

Più sfizioso **Our Guy** (Korzo '90 Theatre) che, con stile a metà tra il cabaret e un *reality show* racconta, ancora una volta, la corruzione ai tempi del comunismo, qui rappresentata dalla figura reale di un funzionario di partito ai tempi della normalizzazione. Noto come il "re di Orava", regione slovacca, il faccendiere si creò all'epoca, a suon di mazzette, una rete di vassalli alle sue dipendenze. Quando il caso fu rivelato, vennero alla luce molti dei metodi utilizzati dal Partito e dalle sue élite per mantenere il potere. Ovviamente gli autori tendono a trovare dei parallelismi con il presente e il compito non risulta certo difficile se, alla fine dello spettacolo, il pubblico viene invitato a visitare un Museo della Corruzione. Il marcio in politica non passa mai di moda.

La Grecia era quest'anno il Paese ospite del Nová Dráma e alla sua drammaturgia contemporanea, schiacciata dai giganti dell'era classica, è stata dedicato uno stimolante incontro con annessa la presentazione di un'antologia di nuovi testi. Molti Paesi, fra cui fortunatamente l'Italia, si sono accorti che la Grecia teatrale non è finita nel IV secolo avanti Cristo e lo spettacolo **Revolt Athens** (Odc Ensemble), interattivo, ironico ma a tratti, e soprattutto nel finale durissimo, non ha lasciato indifferenti gli spettatori, in quel che è stato l'ultimo appuntamento di una turbinosa cinque giorni di visioni e parole. ★

# Sui palcoscenici di Zagabria i nuovi conflitti senza armi

Capitalismo selvaggio, nazionalismo, corruzione, razzismo, gioventù bruciata: i temi politici e sociali post-bellici sono al centro di molti lavori presentati nella vetrina dedicata al teatro croato contemporaneo.

di Pino Tierno

**D**a quindici anni a questa parte, il teatro croato in primavera apre le sue porte per mostrare alcune delle più importanti produzioni della stagione, in uno *showcase* finanziato dal Ministero della Cultura e dal Comune di Zagabria. La rassegna, curata ancora una volta da Zeljka Turčinović, si è svolta quasi tutta nella capitale, con un'appendice nella città di Fiume.

Ventott'anni di indipendenza: la Croazia è un Paese più che giovane. Dalle nuove generazioni, in genere, ci si attende spesso uno sguardo sfrontato e ottimistico verso il futuro. Se a essere giovane, però, è una nazione, le cose cambiano un po', dato che spesso un Paese nasce da un trauma. Il passato prossimo della Croazia è inevitabilmente segnato dalle cicatrici ancora vivide della guerra. Il presente, dal canto suo, appare in bilico fra l'avanzare di un capitalismo che s'impone spesso nelle forme più bieche e disoneste, e il sorgere di slanci nazionalisti che a volte inquinano anche le relazioni con gli ex compatrioti degli Stati vicini. Questo spiega il fatto che sulla scena siano forse più consuete che da noi crude e scorate riflessioni su vicende politiche e sociali che in genere risultano predominanti rispetto a tematiche esistenziali o familiari.

Ne è un esempio l'interessante spettacolo con cui è stata inaugurata la manifestazione. Prodotto dal Teatro Kerempuh, *Speak Up* pare essere in linea con il modo di lavorare dell'acclamato regista Bobo Jelcic, considerato il rappresentante più prestigioso del teatro-documento. In verità è uno stile, il suo, che si ritrova in altri lavori proposti sulle scene dei vari Paesi dell'ex Jugoslavia. Improvvisazione, coinvolgimento del pubblico, incrocio a più livelli tra la storia narrata in scena, la vita degli attori e la "realtà", qui incarnata dalla presenza, tra gli spettatori e poi in scena, della "vera" protagonista della commedia, una donna serba che vive in Bosnia Erzegovina ma che è venuta, fra mille difficoltà, a cercar lavoro in Croazia. Gli strati narrativi si accumulano l'uno sopra l'altro non ostacolando la piacevole e surreale fluidità dei vari racconti, anche se a volte risultano più com-

piaciuti che funzionali alla messa a fuoco delle enormi problematiche socio-politiche sottese alle traversie della donna.

L'unico testo straniero presentato nel corso della manifestazione è quello di un italiano. Caleidoscopica ma non macchiettistica la prova di Drazen Sivak che interpreta *Mistero Buffo*, inframmezzando originalmente le note storie eretiche con il racconto di alcuni eventi personali e politici di Dario Fo e Franca Rame. Pochi, semplici gesti servono all'artista per calarsi in più di trenta personaggi e far suo un testo che quest'anno, per inciso, festeggia i cinquant'anni dalla prima rappresentazione milanese.

Qualcuno sussurra che, da quando si è dato alla scrittura, Árpád Schilling avrebbe perso l'ispirazione. Guardando *Pansion Eden*, la malevolenza potrebbe apparire fondata. La prima volta del noto regista ungherese con un'istituzione croata, il Teatro Giovanile di Zagabria (che poi è in realtà aperto a tutti), avviene con una storia sviluppata da Schilling stesso, insieme ad alcuni collaboratori. Il cliché della "cena di famiglia con liti" è qui parzialmente rinnovato dal fatto che, al di là delle frustrazioni di ciascun membro, un segreto criminale, che ha a che fare con vicende politiche, tiene legati molti di loro e quando que-

sto verrà alla luce, le paure di ognuno affioreranno insieme alla corruzione e all'ipocrisia. Una storia dalle grandi potenzialità e benissimo interpretata dall'intero cast di attori, ma che non convince pienamente per il suo sviluppo drammaturgico, con procedimenti un po' superficiali da *feuilleton* che intaccano la tensione del racconto.

Il titolo della pièce scritta e diretta da Borut Separovic riprende quello del romanzo di Ödön von Horváth, *Gioventù senza Dio*, talvolta adattato per la scena anche in Italia. Il lavoro s'ispira anche agli scritti di Franco "Bifo" Berardi, e alla sua lettera di dimissioni dal movimento paneuropeo Diem25, in cui denuncia le secolari e non emendabili colpe dell'Europa colonialista e razzista. La storia raccontata dal regista è ulteriormente shakerata con l'uso di lettere e vicende collegate ai recenti omicidi di massa commessi in vari Paesi da poco più che ventenni. Il *cocktail* dà luogo a novanta minuti di fragore e violenza che raccontano una gioventù eternamente connessa ma sempre più individualista; una gioventù che crede nella sopraffazione del più forte sul debole e vive l'esigenza, costi quel che costi, di guadagnarsi quel famoso pugno di minuti di celebrità sotto i riflettori di un mondo forse ancora più malato di loro. ★





# Il crepuscolo dell'Occidente, Ivo van Hove alla Comédie-Française

Un dittico di sinistra attualità, composto dal regista belga con *La caduta degli dei*, da Luchino Visconti, ed *Elettra/Oreste* di Euripide, indaga le origini del male, conducendoci a ritroso dall'ascesa del nazismo alle scaturigini della tragedia greca.

di Giuseppe Montemagno



**S**ono tutti lì, sul piancito color becco d'oca, schierati in ordine sparso: al suono di una sirena raggiungono le rispettive posizioni e lo spettacolo ha inizio. Sullo sfondo, un grande schermo diffonde le immagini dell'incendio del Reichstag, la notte del 27 febbraio del 1933: la stessa in cui ci si appresta a festeggiare il genetliaco di Joachim von Essenbeck, capostipite di una famiglia di magnati della siderurgia tedesca. Prende le mosse da questa complessa articolazione scenica *La caduta degli dei* di Luchino Visconti, che **Ivo van Hove** ha rimontato alla **Comédie Française di Parigi** – dopo il trionfale successo ad Avignone nel 2016 – accostandola a Euripide per raccontare una sinistra liturgia del potere: un crepuscolo dell'Occidente che muove a ritroso per precipitare fino alle scaturigini della tragedia greca, in un dittico che può essere modulato in un'unica serata. Domina un destino incontrollabile, cristallizzato in un rituale del Male di straordinaria potenza espressiva: a strada camerini per i cambi d'abito a vista, a corte sette bare vuote, che inghiottiranno i protagonisti del dramma l'uno dopo l'altro; e al centro un gigantesco video, che amplifica immagini iconiche – quella prima descritta, ma anche i roghi di libri e l'arrivo a Dachau, dove vengono deportati i familiari di un dissidente comunista – e altre sovrapposte a quelle riprese dal vivo, sguardo indiscreto che viola intimità, pensieri, azioni.

La tragica storica di una famiglia disfunzionale riporta alla luce, in filigrana, citazioni stratificate, ora dal teatro di Shakespeare (su tutti l'ascesa e caduta di Macbeth e Lady), ora di musiche che percorrono un lungo arco temporale, dal barocco di Schütz al disimpegno di Richard Strauss, fino al rarefatto lirismo wagneriano, al momento della catastrofe. Il regista belga sviluppa un teatro di forte impatto corporeo, ottenendo un coinvolgimento che raggiunge vertici emotivamente disturbanti, nelle scene di pedofilia del giovane Martin come nell'omicidio di Konstatin e Janeck nella Notte dei Lunghi Coltelli, con l'epurazione delle SA. E non bastano fiumi di sangue e catrame (bellissimo, quest'ultimo, per l'uccisione di Sophie, cigno impuro che viene ricoperto di morbide piume bianche) a irrigare la scena: le ceneri dei morti, raccolte in un'urna al proscenio, ricoprono Martin, l'ultimo sopravvissuto, soffiando come torbido vento di morte che lo investe quando impugna un mitra e lo orienta verso il pubblico.

È la radicalizzazione del conflitto a preoccupare il teatro di Hove, che ne indaga le radici storiche. Il punto di sutura tra i due spettacoli è forse rappresentato dalle parole che Aschenbach sibila al timido Günther: «Voi possedete l'odio: un odio giovane, puro, assoluto, un potenziale di energia e di furore che deve mirare a un obiettivo che non sia solo una meschina vendetta di famiglia». Que-

sto potente detonatore accomuna *Elettra* e *Oreste*, le due tragedie che, senza soluzione di continuità, si pongono adesso a specchio della saga viscontiana. Anche in questo caso la dimensione rituale viene potenziata dalla schematica geometria della scena, occupata al centro da un enorme cubo scuro – prima abituro rurale della principessa, costretta a nozze degradanti, quindi palazzo d'Argo – e ai lati, sul fondo, da un gruppo di formidabili percussionisti, che sottolineano l'inquietante pulsare del dramma. Al proscenio solo fango, un immenso pantano che assume ora tinte dorate, ora riflessi più cupi, e che tutti travolge: il coro, al quale Wim Vandekeybus assegna alate movenze alla Bausch, e soprattutto i due germani, Suliane Brahim, Elettra dalla chioma rasata e dalla violenza senza limiti (fino agli eccessi *pulp* dell'emasculazione del cadavere di Egisto), e Christophe Montenez, un Oreste che fa tracimare un dolore lucidamente rappreso negli omicidi finali. L'apparizione di un Apollo metafisico e dorato, sorta di Ariel che emerge dalla platea, recupera il senso del grottesco coltivato da Euripide: ammonimento più ironico che risolutivo, che difficilmente fermerà la lunga serie di delitti, le pulsioni violente che covano nei recessi della società. ★

**LES DAMNÉS**, da Luchino Visconti, Nicola Badalucco, Enrico Medioli. Regia di Ivo van Hove. Drammaturgia di Bart Van den Eynde. Scene e luci di Jan Versweyvel. Costumi di An D'Huys. Video di Tal Yarden. Musiche di Eric Sleichim. Con Christophe Montenez, Denis Podalydès, Elsa Lepoivre, Clément Hervieu-Léger, Sylvia Bergé, Éric Genovèse, Guillaume Gallienne, Adeline d'Hermy, Didier Sandre, Anna Cervinka. Prod. Comédie-Française, PARIGI.

**ÉLECTRE/ORESTE**, di Euripide. Traduzione francese di Marie Delcourt-Curvers. Regia di Ivo van Hove. Drammaturgia di Bart Van den Eynde. Scene e luci di Jan Versweyvel. Costumi di An D'Huys. Musiche di Eric Sleichim. Coreografie di Wim Vandekeybus. Con Suliane Brahim, Christophe Montenez, Denis Podalydès, Elsa Lepoivre, Claude Mathieu, Cécile Brune, Sylvia Bergé, Éric Genovèse, Bruno Raffaelli, Julie Sicard, Loïc Corbery, Benjamin Lavernhe, Didier Sandre, Rebecca Marder, Gaël Kamilindi. Prod. Comédie-Française, PARIGI.

# Nella Grande Mela nulla è più cool della politica

Non solo i diritti di genere, ma persino riflettere sulla Costituzione, o sui fondamenti socratici della democrazia va di moda sulle scene newyorkesi. E se Jeff Daniels incanta nei panni di Atticus Finch, al Mister Rogers Blanche DuBois diventa un trans.

di Laura Caparrotti

Il pensiero politico è di moda, almeno nei palcoscenici – grandi e piccoli – a New York. A Broadway **To kill a mockingbird** (*Il buio oltre la siepe*), tratto come il film dal famoso racconto di Harper Lee e interpretato da un immenso Jeff Daniels, continua a fare tutto esaurito ogni sera e si può sperare di trovare qualche apertura solo per l'autunno inoltrato. Meno duraturo, **Hillary and Clinton** di Lucas Hnat è un nuovo testo che racconta di una certa Hillary che, in una realtà parallela, è candidata alla presidenza degli Stati Uniti. Diretto dal pluripremiato Joe Mantello e magistralmente interpretato da Laurie Metcalf e John Lithgow, due famosi volti televisivi, veterani del palcoscenico, il testo mostra l'impotenza di Hillary nei confronti di una società che, per quanto aperta, comunque predilige il maschio. Gli applausi finali sono per gli interpreti, perché il testo non aggiunge niente di nuovo a una storia che, nonostante avvenga in una realtà parallela, si conosce molto bene.

Prima al New York Theater Workshop, poi a Broadway e presto in tour nazionale, **What the Constitution Means to Me** (*Cosa significa per me la Costituzione*) è scritto e interpretato da Heidi Schreck che, in teatrini Off Off, anni or sono, iniziò a raccontare al pubblico la sua esperienza di ragazzina che girava l'America per prendere parte ai cosiddetti *Constitutional debate*. Questi dibattiti, molto diffusi nelle scuole e università americane, sono veri e propri campionati – considerati prestigiosi – in cui si vincono soldi, che servono spesso ai partecipanti a pagare le alte rette scolastiche. Si sceglie una legge e due partecipanti la discutono, uno difendendola e l'altro attaccandola, e alla fine vince chi ha presentato l'argomento più convincente. In questo caso, il punto controverso è il 14° emendamento della Costituzione degli Stati Uniti che oggi è alla base del giusto processo e della clausola di uguale protezione per tutti. Il risultato è esaltante, perché il pubblico diventa parte di un dibattito sempre troppo necessario. Alla fine tutti a casa con molto materiale su cui riflettere e con una copia della Costituzione nelle proprie mani.

Il ragionamento su cui in parte pensiamo si fonda la Storia della civiltà umana, e quindi della società democratica, è il tema affrontato da una produzione del Public Theater, **Socrates**, nuovo testo di Tim Blake Nelson. Pur tracciando la storia del filosofo greco da quando andava chiedendo «perché?» a quando viene condannato a morte, quello che assume il ruolo di protagonista assoluto è la forma di ragionamento che Socrate richiedeva all'interlocutore avviandolo a uno scambio vitale. La mente aperta che si domanda e non ha certezze, la mancanza di pregiudizi e di opinioni preconfezionate e immobili, la capacità del dialogo vero, non quello che è in realtà un soliloquio, di creare nuovi pensieri, nuove idee, di muovere macigni e di migliorare l'uomo e la società. Questo il valore più importante di uno spettacolo che dovrebbero vedere in molti. Infine, un bellissimo piccolo spettacolo Off Off visto dentro una sorta di *music-hall* in un quartiere ancora non gentrificato come quello di Nostrand Avenue a Brooklyn. Al Mister Rogers, la compagnia Precariat Productions ha messo in scena **A Street Car Named Desire** (*Un tram che si chiama desiderio*), di Tennessee Williams, con la regia di Kevin Hourigan e interpretato da Russell Peck, Max Carpenter, Isabel Ellison, David J.

Cork, Yvonna Pearson, Julian Alexander, Tony Macht & Adzua Ayana Asha Amoa. Provando che non bisogna avere un ricco *budget* e un teatro prestigioso alle spalle, la compagnia ha realizzato un piccolo gioiello sotto tutti i punti di vista. Prima di tutto, la sala è stata usata nella sua lunghezza per allestire nel mezzo l'appartamento di Stella, fatto da tre ambienti divisi solo da veli trasparenti. Questo fa sì che gli spettatori seduti lateralmente diventino i muri dell'appartamento, e dunque testimoni volontari di quello che accade. Il secondo spunto che rende un testo conosciutissimo completamente nuovo, è che Blanche è un travestito, che si comporta da donna fino a quando alla fine vengono a prenderlo per portarlo in qualche ospedale per persone "diverse", e lo costringono a vestirsi da uomo. L'adattamento scelto dalla compagnia funziona alla perfezione e conferma quanto il testo possa essere universale e senza tempo. Un piccolo gioiello in un piccolo teatro al di fuori del solito circuito. Un plauso a una compagnia che dimostra di saper rischiare e di farlo estremamente bene. ★

*A Street Car Named Desire* (foto: Rosie Soko).



# Nepal, dove il teatro è ancora un rito collettivo

In un Paese segnato dal terremoto e saldamente ancorato alle sue tradizioni, due festival, a Kathmandu e a Biratnagar, contribuiscono alla formazione del pubblico, affrontando con scelte coraggiose temi cruciali della loro storia recente.

di Nicola Pianzola



(foto: Nicola Pianzola)

**C**orpi che svaniscono nel fumo, che si leva dalle pire ardenti di Pashupatinath, offuscando il tramonto sui *ghat* del fiume Bagmati; antichi templi che segnano i trafficanti e polverosi crocevia intasati di motorette e scampati per miracolo al tragico terremoto del 2015, che ne ha ridotti altrettanti a mucchi di macerie; scimmie che saltellano sui bianchi Stupa, i cui grandi occhi dipinti sulla base dorata sembrano osservare la città: è questa la Kathmandu che abbiamo conosciuto e che ha ospitato il primo festival internazionale di teatro del Nepal.

L'invito a partecipare alla prima edizione di **Nit Fest** (Nepal International Theatre Festival) arriva nel bel mezzo del lavoro di organizzazione di una lunga tournée in India con due diverse produzioni: *Il Rito* al Kerala International Theatre Festival di Thrissur a fine gennaio (*Hystrio* n. 2.2019) e *Desaparecidos#43* al Bharat

Rang Mahostav a New Delhi e Mysore a febbraio. Con non poche acrobazie logistiche riusciamo a estendere il nostro *tour* fino a inizio marzo, pianificando con la direzione del festival due repliche e un workshop a **Kathmandu**, sede del Nit Fest, e nella distante **Biratnagar**, dove si svolge il **Biratnagar International Festival**, una manifestazione parallela con cui il Nit collabora. Il festival è diretto da un *team* di curatori appartenenti a diversi teatri indipendenti del Paese, affiancati da alcuni mentori, e si tiene, oltre che a Kathmandu, in altre tre città del Paese: Pokhara, Janakpur, e Biratnagar appunto. Il programma è composto in gran parte da spettacoli nepalesi, indiani, ma vi sono anche compagnie provenienti da Afghanistan, Sri Lanka, Macedonia, Norvegia.

Siamo l'unica compagnia italiana e viene scelto il nostro spettacolo *Desaparecidos#43*. Non potrebbe es-

sere altrimenti in un Paese che purtroppo conta un numero esorbitante di sparizioni forzate nella sua storia recente, a causa di un'estenuante guerra civile che non ha fatto notizia, ma che ha portato ad arresti arbitrari e alla soppressione della libertà di stampa e dei diritti umani. La scelta del festival è coraggiosa: portare sotto i riflettori dei media e all'attenzione dei rappresentanti politici, un lavoro che attraverso l'estetica e la poetica teatrale, denuncia un tema ancora scottante nel Paese. Assistere alla vicenda dei 43 studenti di Ayotzinapa scomparsi in Messico nel 2014 permette al pubblico di rivivere le sparizioni della guerra civile e agli artisti nepalesi di interrogarsi sulla propria storia recente. In linea con questa scelta, abbiamo deciso di proporre, oltre alle repliche dello spettacolo, un workshop pratico rivolto a studenti, attori e artisti locali, in cui condividere il tema delle sparizioni forzate attraverso il lavoro teatrale.

### **In volo con lo Yeti**

Abbiamo giusto il tempo di ambientarci a Kathmandu, oggi metropoli in cui l'inquinamento raggiunge livelli allarmanti e dove, purtroppo, i segni del terremoto sono più visibili di quanto pensassimo, e ripartiamo subito alla volta di Biratnagar, città nel sud del Paese, prossima al confine con l'India. Il viaggio ci mette a durissima prova: quattordici ore di strade tortuose e dissestate che toccano altezze vertiginose senza alcuna protezione ai bordi della carreggiata e nella totale assenza di punti in cui fermarsi per rifocillarsi. Durante uno degli ultimi svalicamenti, attraversiamo una tempesta di grandine, con fulmini che sembrano abbattersi sulle vette himalayane. Giunti stremati nell'afosa e umida Biratnagar (che significa palude), troviamo il *team* del festival, membri della locale compagnia teatrale Aarohan Gurukul, ad accoglierci in lacrime, e apprendiamo che è un momento di lutto nazionale, poiché in quella stessa tempesta è precipitato l'elicottero con a bordo il loro Ministro del Turismo. Il nostro spettacolo, il giorno seguente, è preceduto da un minuto di silenzio che fa piombare la platea in uno stato emotivo collettivo che avvertiamo durante tutto lo spettacolo e che crea un'empatia in grado di traghettare sia noi che gli spettatori verso la catarsi. Le due repliche sono entrambe *sold out*, gli abitanti di Biratnagar non hanno mai assistito a uno spettacolo di una compagnia straniera e, durante gli incontri con il pubblico, che seguono lo spettacolo, le curiosità, le domande e gli immancabili *selfie* con il cast durano più della performance stessa.

Appena fuori dal teatro scopriamo che la gigantesca struttura di cemento in costruzione antistante sarà un auditorium. Il teatro, in questa zona del Paese, è in crescita ed esperienze come questa, di un festival internazionale, contribuiscono ad accrescere il pubblico.

Carichi di forti emozioni e felici che si costruiscano teatri anziché centri commerciali, siamo pronti per rimetterci in viaggio, ma dobbiamo far fede alla promessa che ci siamo fatti durante il pericoloso tragitto dell'andata: non torneremo mai dalla stessa strada! Così, cercando di non pensare al recente incidente in elicottero, ci imbarchiamo su Yeti Airlines, affidandoci al temibile uomo delle nevi la cui impronta fa da logo al piccolo velivolo con motore a elica. Il volo che fiancheggia la catena dell'Himalaya è forse uno dei più spettacolari, e in soli trentacinque minuti atterriamo a Kathmandu.

### **I desaparecidos di Kathmandu**

Prima tappa, la sede dell'Alliance Française, che sposa l'idea di un teatro di alto livello artistico e civile, e ospita la nostra Opencall#43, un workshop che indaga il tema delle sparizioni forzate a partire dalla vicenda di Ayotzinapa. I partecipanti ci donano forti emozioni quando, all'interno del lavoro, cominciano a emergere frammenti di testi e racconti sulle persone scomparse in Nepal. Uno di loro ha perso il padre durante la guerra civile e compie un'azione intensa e commovente, un altro descrive immagini molto forti di teste mozzate ritrovate nelle fosse, mentre con un'azione lenta attraversa una montagna di corpi creata dai partecipanti. Dopo il confronto con gli allievi è la volta del pubblico. Siamo nel piccolo e intimo Mandala Theatre, simbolo del teatro indipendente nepalese. *Desaparecidos#43* chiude l'intero festival. Tante le aspettative e le emozioni in gioco. Le prime file sono occupate dal comitato del festival, poi vengono i nostri allievi e poi ancora tutte le persone appassionate di teatro che hanno reso possibile questo sogno di un festival internazionale in Nepal nato dalla volontà degli artisti. Al termine dello spettacolo il Ministro della Cultura ci omaggia di un tipico foulard di stoffa mentre pronuncia toccanti parole sull'importanza di un teatro in grado di trasmettere temi così forti e allo stesso tempo emblematici per la storia di un Paese, nella volontà di non dimenticare il proprio passato. Ci colpisce la frase di Viplob Pratik, uno dei direttori artistici del festival nonché noto poeta nepalese: «Voi due siete il teatro». Sono queste parole a ripagarci di tutta la fatica e le difficoltà incontrate in una lunga tournée che, chiudendosi in Nepal, sembra compiere un rituale, riportandoci alle origini del teatro come celebrazione di un atto collettivo. Così, mentre i bambini si preparano per la cerimonia di vestizione del Vishnu dormiente, mentre i monaci buddisti iniziano a fare girare le ruote della preghiera intorno al grande Stupa, e la giovane dea bambina Kumari si affaccia dalla finestra della sua residenza, anche noi, con la stessa consapevolezza di apprestarci a compiere un atto rituale, facciamo il nostro ingresso in scena dalle quinte del Mandala Theatre. ★



## G(L)OSSIP

Amade amado amado mio:  
sotto l'Arc de Triomphe

di Fabrizio Sebastian Caleffi



«Niente al mondo è inebriante quanto il successo teatrale». S.N. Behman

C'era una volta il teatro. E c'erano le corse: vedi Ben Hur. «Datti all'ippica», si diceva ai sognatori di teatro per denigrarli e scoraggiarli. Ma l'ippica è stata leggenda: vedi Ribot e Varenne. E il teatro italiano era Pirandello, era Eduardo, era Carmelo, era D'Annunzio, era la Duse. È stato Strehler. E Visconti. Quel che è stato è stato ed è stato mitico. Quel che sarà... *que sera sera*. Chi vivrà, se vivrà davvero, vedrà. In questa nostra stagione di premi e premiati, di vincitori e vinti, in queste nostre stagioni teatrali e feriali vissute di corsa, è proprio il caso di parlare di cavalli e corse e come passare sotto l'Arco di Trionfo. Ma non da turisti spettatori: da attori corridori. E neppure da perversinvasori, nazicarrieristi: da registi allenatori. Da liberatori! Il liberatore, in sella al suo destriero oppure auriga sulla biga o *driver* sul *sulky*, punti ad Ascot, al West End, all'Amerique, a Broadway, al Fringe, a Belmont Park. All'Arc de Triomphe. Sia un D'Inzeo a Piazza di Siena, un Mancinelli a Roma e Milano. Scommettete ai picchetti o persino coi clanda, ma sempre scommettete su voi stessi: sul vostro teatro.

C'era una volta il teatro. E c'erano le corse: il Gran Premio di Merano, gara a ostacoli all'ippodromo di Maia. Lì, un'estate felice, sulla pista di smeraldo, azzeccai Amado vincente, e non era il favorito. Raramente ordine d'arrivo fu più impreveduto e quota più ricca e gradita. Il teatro d'una volta era povero ma bello: povero e felice e per la festa mobile non c'era mai fine. Si scroccava *champagne* al Ramadan dei convegni al Grand Hotel Billia di Saint Vincent e i soldi, soldi, soldi si cercavano a tarda sera al tavolo verde del locale Casinò de la Vallée. Il teatro è un azzardo, non un impiego. Buon segno propizio ed eufonico che ora si chiami Amade il purosangue allenato da Alessandro Botti che l'ha recuperato dalle piste secondarie periferiche per portarlo alla vittoria alla Belmont Golden Cup di New York, primo italiano a trionfare in un gran premio nordamericano dal 1983: già, un Arc de Triomphe. Niente nostalgie, dunque, ma rinnovate energie: serve del tempo e una certa esperienza per diventare giovani giovani, cioè doppiamente giovani. Seguaci di Cocky Mazzetti: svegliati svegliati/milioni di baci aspettano te. Non scoraggiatevi mai, Maiden! Se vuoi soffrire, va' in convento, va'. Se vuoi fuggire da ogni *routine*, scappa dietro alla banda che passa: volevi dire di no, ma la banda passò e allora dicesti di sì. Segui i comici, i clown, il circo, i saltimbanchi, i prestidigitatori: anche se non arriverai alle stelle, almeno non ti annoierai. E non avrai rimpianti, tutt'al più bei rimorsi. L'intellettuale tormentato puoi

sempre giocare a farlo a cena dopo lo spettacolo. Fantino sta per fantolino: evita d'invecchiare prima d'essere adulto e di pensare di diventare adulto accettando la rinuncia. Meglio la retorica e il *kitsch* della seriosità immusonita e della lagna farcita.

*Breaking news*: mentre scrivo, ricevo la notizia che la corsa in pista terrestre di Franco Zeffirelli finisce al 96° ostacolo. Da discendente di Dante a discendente di Leonardo: *chapeu* alla *grandeur*, che è grandezza senza piccinerie e nasce dalla resistenza (vedi De Gaulle) ai calcolati collaborazionismi e alla vil rassegnazione alla sconfitta. La nostra condivisa fiorentinitudine è consuetudine con la bellezza, l'eredità vinciana s'è trasfusa nel Franco tiratore teatrale, lirico, scenografico, cinematografico, autore di un Codice Transatlantico poco apprezzato dai conformisti pseudo-specialisti. Un abbraccio fraterno dove l'ammirazione non deve forzatamente corrispondere alla simpatia e riprendiamo la trasmissione. Di esperienza, di folle saggezza, di saggia pazzia. E chi sa esser lieto sempre lieto sia. Non tiriamola tanto in lungo, che alla lunga annoia: son mica ancora *panposs Panglossbaloss* (imbranato rafferma, precettore di attore Candido, balordo). Desidero solo, da *gentleman rider* di lungo corso, di tante corse, ancora in corsa, darvi qualche dritta e preservarvi da tante storte. Troppe ne sentirete al tondino e in ogni camerino. Dite sempre di sì e fatevi la vostra monta (niente doppi sensi scurrili, prego, e niente censure monacali): correte col cavallo che vi capita, con il ruolo che vi affidano, con la parte che vi tocca e sappiate che tra *doping* e lavoro di braccia e di gambe e di voce e di *charme* e coraggio e impreveduti i conti comunque tornano (quasi) sempre. Nella borsa d'ogni fantino c'è il frustino da *derby-winner*, nello zaino d'ogni attor giovane un Premio Hystrio, nello *smartphone* d'ogni pulzellatrice tanti *likes* e messaggi d'amor felice. E nel pc d'ogni under 35 la scrittura di scena che galoppi dalle gabbie di partenza fin nella lunga dirittura dell'arrivo alla messinscena, salutata da sonori, ritmati, "fuori l'autore".

C'era una volta il teatro. E c'erano le corse. C'era la Regina ad Ascot e c'era Hemingway in tribuna a San Siro. E la Regina c'è ancora ed è ancora la stessa. E in fondo a viale Caprilli a Milano c'è ancora l'ippodromo di San Siro. E c'è un giovane Hemingstein pronto a raccontare la storia del *jockey* che voleva gareggiare in sella al cavallo di Leonardo. Uno spettacolo: scritto da te, interpretato da te. Fin che c'è teatro, c'è speranza. *Amado mio, love me forever, amada mia, when we're together...*

# DOSSIER: L'operatore teatrale

a cura di Laura Bevione e Albarosa Camaldo



Chi è l'operatore teatrale del terzo millennio? Una figura ibrida: un manager con una formazione umanistica, ma anche un venditore scafato che sa però affiancare l'artista nel suo percorso di creazione. Un'etichetta che riassume molti mestieri diversi: dal direttore artistico al *project manager*, dal distributore al *tour manager*, dall'ufficio stampa al "bandista". Un panorama dettagliato di queste professioni, sulle loro specificità e criticità, soffermandosi anche sulle strade per accedervi, tra formazione "istituzionale" ed esperienza sul campo.

# Tecnico e visionario: ritratto dell'operatore teatrale 2.0

Mimma Gallina e Lucio Argano, due che il mondo dell'organizzazione teatrale lo conoscono molto bene, si confrontano con critica complicità sulla figura dell'operatore e sulle trasformazioni avvenute negli ultimi anni, dopo il Decreto Ministeriale.

di Laura Bevione



**Chi è oggi l'operatore teatrale? Lo definireste un tecnico con competenze utili per lavorare indifferentemente in altri campi (pubblicità, televisione...) oppure una figura professionale che possiede ancora una sua specificità?**

**Mimma Gallina** Dovrebbe avere una formazione che gli consentisse di spaziare in ambiti diversi, più che mai in un periodo in cui è necessario mettere a confronto i diversi spazi della cultura, ma ciò non toglie che esista uno specifico teatrale, delle conoscenze, delle informazioni, anche degli interessi, delle attitudini, strettamente collegati al teatro che lo rendono qualcosa di molto specifico, se non specialistico.

**Lucio Argano** Sono d'accordo. Ci sono delle peculiarità del lavoro organizzativo, in teatro come nel resto dello spettacolo dal vivo, così come nel cinema, che permangono nel tempo pur essendo cambiati modi di produrre e mercati. Si sono aggiunti ambiti operativi differenti, che incidono su motivazioni, sensibi-

lità e anche su conoscenze e capacità tecniche (penso al teatro sociale), ma un certo filo rosso del "saper fare" diciamo più artigianale va salvaguardato.

**M.G.** C'è una particolarità dello spettacolo dal vivo: la prevalenza del fattore umano e il fatto che riguarda arti composite e processi di creazione collettiva, richiedendo competenze e attitudini particolari in chi lo organizza, diverse da quelle richieste in altri ambiti culturali.

**Secondo voi le capacità manageriali sono oggi più importanti di quelle squisitamente artistiche, ossia della capacità di progettare e permettere la realizzazione di un progetto culturale?**

**M.G.** Secondo me la competenza progettuale è la combinazione di attitudini creative, visionarie con la capacità di trasformarle in un processo che porti a risultati concreti. Penso che le due componenti siano fondamentali in un buon organizzatore, anche se non definirei la prima "artistica": l'organizzatore deve

avere una competenza culturale e capacità creative che gli consentano di avere proprie visioni e la capacità di interpretare quelle artistiche. L'organizzatore non traduce semplicemente il pensiero artistico in concreto ma molte volte stimola il punto di vista artistico.

**L.A.** Sono importanti le competenze progettuali. Quella di cui parla Mimma la chiamerei "coscienza dell'arte" più che competenza artistica, un concetto questo molto ambiguo. Una coscienza critica nel tempo, poi, assume i contorni di "competenza culturale".

**M.G.** C'è una tendenza a sottovalutare o, meglio, a delegare tale componente, ed è quella tendenza fondata sull'idea che l'organizzatore sia lo "strumento esecutivo del pensiero dell'artista": questo secondo me non è esatto. L'organizzatore deve interpretare, interagire e poi concretizzare il pensiero dell'artista, e non di rado lo suscita e lo guida.

**L.A.** Bisogna parlare di competenze gestionali con attenzione, perché altrimenti entrano in una retorica manageriale o aziendali-

stica sterile. Sicuramente le capacità di gestione della complessità organizzativa, produttiva, economica sono preziose, ma oggi immagino l'operatore come una figura di baricentro, di integrazione, che riesce a mettere insieme elementi molto eterogenei operando convergenze e sintesi necessarie alla riuscita di progetti e processi.

**Credete siano necessarie le scuole e i corsi oppure vale più la pratica? E, in questo secondo caso, com'è possibile fare esperienze in questo campo?**

**L.A.** Penso che un certo tipo di scuola "mirata" possa essere utile. L'università può costruire i fondamentali del quadro culturale e favorire il pensiero critico, ma non sostituisce la "bottega", la componente professionalizzante, l'interazione con il settore militante e con le prassi, la *lex mercatoria*, come si dice. Qualche master storico ci è riuscito, ma molte altre iniziative analoghe, a dispetto della focalizzazione e di un buon *marketing*, hanno riprodotto qualche vizio strumentale del mondo universitario, risultando scarsamente efficaci nei contenuti e nell'occupazione.

**M.G.** Una formazione culturale di base è fondamentale. Ci sono poi delle specificità professionali e delle conoscenze, anche tecniche, che rendono non indispensabile forse una scuola (così come una scuola non è indispensabile in molti altri campi: gli autodidatti di alto profilo ci sono dappertutto) ma è sicuramente utile e importante, soprattutto se è professionalizzante. Si tratta di individuare le conoscenze di base, i fondamentali per occuparsi di organizzazione teatrale, in che misura te li può dare una scuola e quali sono le competenze specifiche che si possono acquisire con l'evoluzione del tempo. Questi fondamentali, però, non sono asettici ma collegati a precise visioni del teatro (come la funzione sociale o la centralità del teatro pubblico rispetto a un più che legittimo spettacolo di intrattenimento). C'è, poi, la necessità di aggiornamenti continui rispetto alla situazione che muta: oggi, per esempio, è assolutamente imprescindibile parlare di processi di internazionalizzazione. Poi c'è la pratica, che rimane certo es-

senziale, insieme alla frequentazione del teatro (vedere spettacoli, di qualunque tendenza, è fondamentale per tutti i mestieri del teatro, indispensabile per gli organizzatori).

**Il ruolo delle donne: secondo voi, perché sono così poche ai vertici dei teatri italiani?**

**L.A.** Non so dare una risposta precisa. C'è una predominanza femminile in questo ambito in università e ci sono tante brave colleghe, operatrici nei ruoli intermedi di compagnie, teatri e festival, ma sembrano rimanere bloccate in una sorta di banda stretta che preclude loro i ruoli apicali.

**M.G.** È quello che abbiamo definito il "sipario di cristallo": le donne sono sempre state molto numerose a livello operativo/intermedio con blocchi a livello direttivo, anche nominalistici: tutti sappiamo che Nina Vinchi è stata di fatto co-direttore del Piccolo Teatro, ma era definita "segretaria generale". È un problema nazionale generalizzato ma è significativo che anche nel nostro settore – che si potrebbe ritenere aperto e in cui le donne sono molto numerose – a livello dei vertici scattino delle logiche, dei filtri che le escludono: penso abbia a che fare col potere, naturalmente, e con la disponibilità al compromesso che le donne possiedono in misura minore, soprattutto se si tratta di compromesso politico (e il teatro ha molto a che fare con la politica). Forse è anche un limite delle donne. O forse no.

**Il ricambio generazionale: è davvero possibile? Non vi pare che la generazione dei quaranta-cinquantenni sia stata schiacciata dagli ultrasessantenni da una parte e dai trentenni dall'altra?**

**M.G.** La situazione si sta lentamente risolvendo anche grazie a qualche accorgimento: nel teatro pubblico, l'introduzione del limite di due mandati a livello delle direzioni, per esempio. Per quanto riguarda la generazione dei cinquantenni, per certi versi non è né carne né pesce: non è stata protagonista delle grandi trasformazioni del teatro negli anni Settanta e non è la generazione che può interpretare meglio le necessità di trasformazione del sistema. Le nomine recenti alle di-

rezioni dei teatri pubblici, però, hanno guardato a questa generazione.

**L.A.** Il ricambio generazionale è ineludibile, ma le resistenze sono fortissime. Basti pensare alle fondazioni lirico-sinfoniche, alle prese con i soliti nomi, quando invece di fronte ai loro problemi strutturali servirebbe una mentalità diversa. Vedo a volte anche un gap di personalità, di spessore, fra i vecchi organizzatori e quelli attuali. I primi erano protagonisti attivi del dibattito culturale. Forse c'è più intraprendenza tra i giovani, fra i trentenni-quarantenni.

**M.G.** Sono d'accordo, ci sono dei bravissimi organizzatori giovani di nuovi gruppi (a volte con responsabilità artistiche ma con un "pensiero" organizzativo), che dimostrano grandi capacità nello sviluppare strategie efficaci, benché in dimensioni più piccole.

**Nel comparto organizzativo, il Decreto Ministeriale ha modificato o sta modificando alcuni ruoli organizzativi? Se sì, quali? E come?**

**L.A.** Il DM è certamente intervenuto come impatto sul set delle competenze tecniche e avrebbe dovuto comportare un'elevazione del pensiero progettuale, anche se questo non è avvenuto in modo evidente, salvo fra le piccole realtà, probabilmente più abituate a partecipare ai bandi.

**M.G.** Ci sono delle competenze specifiche che hanno dovuto affinarsi, o che si sono create da zero, per la stesura tecnica dei bandi per esempio.

**L.A.** Certamente sia il DM, sia l'ormai totale orientamento ai bandi di ogni genere, sia la complessità procedurale e normativa generale, con i suoi molteplici adempimenti, sta ponendo un problema legato alle capacità amministrative.

**M.G.** E poi ci sono ambiti che sono drasticamente cambiati, come la distribuzione (che oggi passa da processi di collaborazione, co-produzione, proiezione internazionale...), o l'organizzazione delle "arti partecipative" (che richiede capacità di interazione con le comunità). In ogni caso è il sistema, è il teatro che cambia: non enfatizzerei il ruolo del decreto. ★





## Il teatro come avventura, ovvero di teatro in teatro

**Alle origini di un sistema teatrale indefinito, quando "girare" contava più che recitare. Viaggio fra le compagnie e gli impresari che, nei primi quarant'anni del Novecento, hanno gettato le basi dell'organizzazione teatrale nel nostro Paese.**

di Giuseppe Liotta

**A** sei anni di distanza dall'Unità d'Italia, nel 1866 una legge predisposta dal Ministero dell'Interno, responsabile istituzionale dei teatri, cede i teatri municipali ai Comuni cancellando dai bilanci dello Stato unitario il finanziamento ai teatri. Ma le leggi comunali e provinciali che dovrebbero definire gli interventi economici a sostegno delle attività teatrali non prevedono la possibilità di contributi, lasciando così ogni iniziativa di programmazione ai capocomici, agli impresari privati e alle associazioni locali. Si forma così una rete teatrale regolata dal nomadismo che attraversa le piccole, medie e grandi città della penisola per esibirsi su un palcosce-

nico, o rappresentare le commedie del loro repertorio, con l'unico obiettivo di riempire i teatri. Lo spettacolo era considerato una vera e propria impresa commerciale, prima che un'attività "artistica", il cui primo impegno era quello di fare quadrare i conti all'interno di una economia di mercato libera e indisciplinata su cui veniva peraltro effettuato un vessatorio prelievo fiscale. Già dalla fine dell'Ottocento i teatri, dal punto di vista dei regolamenti statali, si distinguono in "Teatri di pubblica utilità" e "Teatri privati", dove vengono sostanzialmente favoriti i secondi, sia per quanto riguarda l'esonero delle tasse amministrative sia in relazione all'obbligo di possedere una "licenza" di rappresentazio-

ne, che per i primi è necessaria e può essere revocata in qualsiasi momento. Da qui, l'interesse degli impresari di "possedere" un teatro (soprattutto in provincia), o di averlo "in gestione" per diverse stagioni.

### Il teatro all'antica italiana

Nel sistema del tempo, in assenza di un'organizzazione teatrale da parte dello Stato, la relazione fondamentale era quella che si stabiliva fra l'artista e il teatro, attraverso la mediazione di un impresario, quando non era lo stesso attore a essere impresario di se stesso, o dell'intera compagnia. È il periodo del **café-chantant**, delle **serate d'onore**, della **soubrette**, del **gigione**, del **mattatore**, del

**teatro di varietà** e dell'**avanspettacolo**, insomma di quel "teatro all'antica italiana" fatto di frizzi, di lazzi e di canzoni, dove l'aneddotica è molto più ricca degli spettacoli stessi, e la biografia raccontata probabilmente più interessante di quanto accadeva realmente in scena. Si viaggia di continuo da una città all'altra; l'andata in scena è vissuta come una vera e propria avventura, un treno dopo l'altro dove gli attori si mischiavano ai possibili futuri spettatori. Ricorda Sergio Tofano: «Per la maggior parte dei viaggiatori era una festa nuova tutto quel confuso vociare, quell'andare e venire irrequieto lungo i corridoi da scompartimento a scompartimento, quel tramestio degli innumerevoli bagagli, tra valigie, sacche, portaombrelli, ceste e fagotti, quell'allegria un po' forzata di chi si sente oggetto di curiosità e di ammirazione». Le tournée rientravano nella prassi necessaria per fare teatro. Soprattutto gli impresari viaggiavano molto per stipulare contratti con i proprietari dei teatri e con i vari artisti che avrebbero formato il cartellone della stagione, o per partecipare alle gare di appalto per gestire più stagioni. Ma spesso accadeva, con l'affermarsi della figura del **Grande Attore**, che diventasse egli stesso, oltre che produttore e regista, anche organizzatore e amministratore della compagnia che portava il suo nome, firmando i contratti e adempiendo a tutti gli obblighi fiscali e di legge, in una dimensione non soltanto nazionale, ma anche europea e internazionale.

L'organizzazione teatrale è il presupposto fondamentale che tiene uniti, nello stesso ambito professionale, il teatro d'arte, colto, quello comico e commerciale. In Europa siamo dentro un momento di straordinario fervore teatrale che anche in Italia produce i suoi sorprendenti effetti sul piano culturale, sociale e politico, frenandone lo sfrenato soggettivismo e lo sterile spontaneismo, a vantaggio di un fare teatro meno "all'improvviso", più ordinato e consapevole. Lo spettacolo, agli inizi del nuovo secolo, è messo in crisi dall'affermarsi delle prime avanguardie storiche, dalla rivoluzione tecnologica nata dalle nuove scoperte scientifiche, che cambiano anche i "mestieri" e i rapporti all'interno delle compagnie e le relazioni con i gestori degli spazi teatrali che si arricchiscono

anche dei **festival all'aperto**. Si moltiplicano le realtà teatrali per un pubblico molto diversificato, non semplicemente colto o popolare, che chiede allo spettacolo dal vivo qualcosa di più empatico e sorprendente che lo aiuti a divertirsi e a crescere. Nascono nuovi generi teatrali (comico, drammatico, *music-hall*, cabaret), ciascuno con una peculiare caratteristica, che richiedono nuove professionalità sul piano produttivo e organizzativo, ma destinate in pochi anni a perire non avendo nessun sostegno economico dallo Stato, anzi un forte aumento erariale sui biglietti venduti.

#### Il ventennio fascista

Nei primi vent'anni del nuovo secolo crescono le compagnie professionali, insieme alla loro capacità di circolazione nelle singole regioni e sull'intero territorio italiano. E nel 1921, mentre al Teatro Valle di Roma il 9 maggio veniva clamorosamente fischiato il debutto dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, ancora prima dell'avvento del fascismo, vengono reintrodotte le sovvenzioni pubbliche ai teatri e istituita la tassa statale sugli spettacoli (il diritto d'autore) di cui diventa esattore la Società Italiana Autori (denominata dal 1927 Siae), viene compilato il foglio degli incassi di ogni spettacolo, firmato dal capocomico e vidimato dalle autorità di pubblica sicurezza. Così lo Stato centrale, togliendo ogni diritto di intervento degli enti locali, comincia la sua politica di controllo sullo spettacolo, ma anche di coordinamento dell'attività produttiva e distributiva del teatro, culminata nel 1931, in pieno regime fascista, con la legge che imponeva al mondo dello spettacolo teatrale, cinematografico, delle accademie e del ballo, il rilascio da parte della pubblica sicurezza di una licenza per poter lavorare. Intanto si erano sviluppate, soprattutto nei piccoli centri, le **compagnie filodrammatiche**, formate principalmente da nuclei famigliari e amicali che tengono viva una cultura teatrale diffusa, sostanzialmente dialettale e popolare, radicata nei rispettivi luoghi di appartenenza, con sorprendenti incursioni nel repertorio drammatico d'Oltralpe. Un fenomeno così importante che nel 1929 il fascismo, che ne aveva valorizzate e promosse le rappresentazio-

ni, le inquadrò in un'organizzazione unitaria, l'Ond (Opera Nazionale Dopolavoro), indirizzandone, attraverso anche una "censura preventiva", le scelte dei testi, i suoi stessi contenuti e le possibilità di circuitazione.

Nell'Italia fascista il teatro assume un'importanza sempre maggiore nella vita culturale e politica del Paese: al **Teatro Trianon** di Milano viene presentato il primo spettacolo della Compagnia del Nuovo Teatro Futurista con testi di Marinetti e Prampolini, e i *Balletti meccanici* di Depero, mentre a Roma Anton Giulio Bragaglia inaugura il **Teatro degli Indipendenti**, e lo stesso Pirandello si inventa "capocomico" e fonda il **Teatro d'Arte** con sede a Palazzo Odescalchi. A metà del decennio Venti-Trenta viene fondato l'**Istituto del Dramma Antico**, e alla fine di quegli anni nasce il **Carro di Tespi**, un teatro itinerante e decentrato verso le periferie, unendo in una medesima prospettiva lo spettacolo "alto" e quella "cultura di massa" che trova in Massimo Bontempelli il suo teorico ufficiale. Il pubblico affolla le sale teatrali e gli spazi all'aperto; Firenze, Napoli, Verona, Siena e Sicilia, è un diffondersi di iniziative teatrali d'avanguardia e popolari, in un panorama nazionale tuttavia molto diversificato che culmina col Convegno Volta sul teatro drammatico del 1934 e la fondazione nel '35 a Roma dell'**Accademia d'Arte Drammatica** da parte di Silvio D'Amico. Nel 1930 viene istituita la **Corporazione dello Spettacolo**, si promuovono i "sabati teatrali" per varie categorie di lavoratori e si crea l'Ispettorato generale per il teatro e la musica (decreto del 1 aprile 1935) con la nomina di Nicola de Pirro a direttore del nuovo Ministero per la Stampa e Propaganda e del Prefetto Ludovico Zurlo a capo dell'Ufficio Censura: tutti eventi destinati a cambiare l'organizzazione e la politica teatrale in Italia negli anni a venire. Una politica teatrale che comunque mantiene le sue ambiguità e contraddizioni di fondo anche dopo la caduta del fascismo e la nascita nel '47 del **Teatri Stabili** in alcuni capoluoghi di regione: a sottolineare ancora una volta il fatto che il teatro, in Italia, restava inestricabilmente legato alle sue città. ★

In apertura, il Caffè Gambrinus di Napoli, tra i più famosi *café-chantant* italiani.

# In principio fu Paolo Grassi: genesi e sviluppo del direttore organizzativo

**Il processo creativo e organizzativo che porta alla nascita di uno spettacolo: un'indagine su come si è modificata la figura del direttore nel secondo Novecento, dall'esperienza del Piccolo Teatro fino agli anni Novanta, passando per teatri pubblici e privati, nuovi impresari e cooperative.**

di **Andrea Bisicchia**

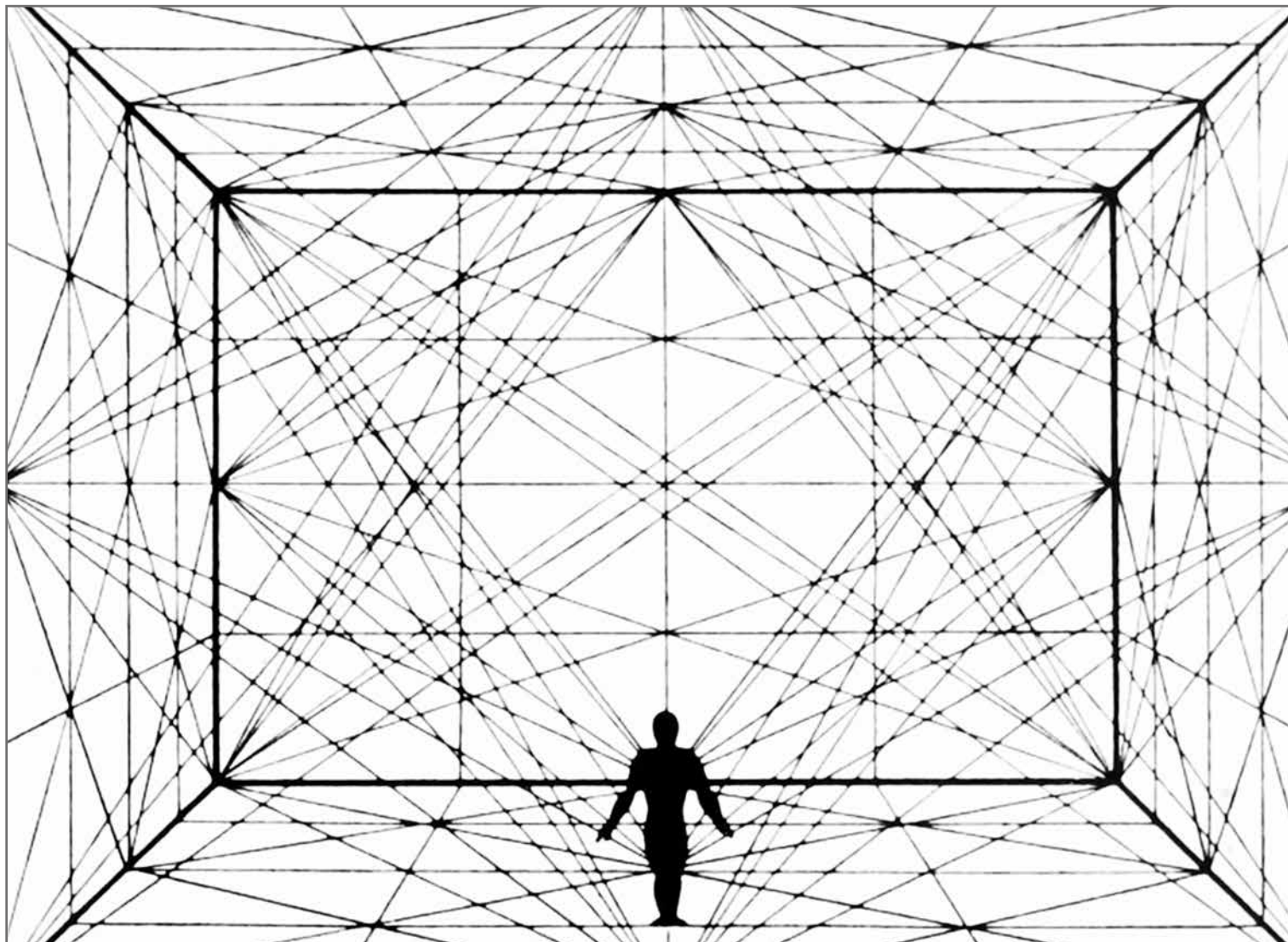
**N**on credo che la figura del direttore organizzativo possa essere disgiunta da quella del direttore artistico, visto che la sua funzione è ben diversa da quella del tradizionale impresario o amministratore, più legati a compagnie stabili o compagnie di giro. L'organizzatore è colui che segue la fase più lunga di uno spettacolo che corrisponde a quella del processo creativo o del progetto culturale a esso legato e che, generalmente, ri-

flette la situazione politica o sociale che si sta vivendo. La fase creativa è la più complessa, essendo una fase di studio e di ricerca, durante la quale il "prodotto" artistico va confrontato con i suoi realizzatori e, *in primis*, con l'organizzatore.

Alle origini, questa figura coincide con quella di **Paolo Grassi**, considerato il primo maestro di una serie di organizzatori come **Giorgio Guazzotti**, **Fulvio Fo**, **Gianni Valle**, **Carlo Fontana**, **Andrée Ruth Shammah**.

## **Gli organizzatori militanti**

Il compito di Paolo Grassi, non fu soltanto quello di affiancare Giorgio Strehler, ma anche quello di dare un assetto culturale alla città di Milano dopo il disastro bellico: il teatro comunale doveva essere punto di riferimento della città, proprio perché, nelle intenzioni dei fondatori, il teatro era un bene pubblico, quindi non soltanto luogo di spettacoli, ma anche di eventi culturali. L'organizzatore, insomma doveva essere un intellet-



tuale con un ruolo attivo che non si limita, però, a teorizzare, bensì a partecipare, diffondendo idee, progetti, rendendo partecipe il pubblico nel promuovere un cambiamento culturale e sociale. Grassi era anche un militante nelle file del Partito socialista, anzi egli considerava il socialismo un impegno morale che tradusse, con questa consapevolezza, in un impegno culturale, convinto che la cultura avesse la forza di trasformare le società. Grassi fu un vero rivoluzionario e, in questo senso, additò, ad altri, il modo di partecipare alla sua rivoluzione. Mi riferisco a **Ivo Chiesa** e a **Nuccio Messina**, ovvero ai primi organizzatori che, come Grassi, operarono all'interno delle altre due città che prepararono la nascita di altri due Teatri Stabili, ovvero Genova e Torino. Queste figure di organizzatori avevano origini comuni, dato che provenivano dalla critica militante: Grassi era il critico dell'*Avanti*, Chiesa, oltre che fondatore di *Sipario*, ne era anche il critico. Nuccio Messina, che affiancava **Nico Pepe**, per prima cosa fece comprare l'Archivio Ridenti, ponendo le basi del più importante centro studi all'interno di un teatro e dove, oggi, tutto è digitalizzato. Negli anni Cinquanta, per costoro, il punto di riferimento era la città, ovvero l'ideale civico-sociale che consisteva nel sollecitare la collettività a prendere coscienza, a confrontarsi con gli allestimenti, a riconoscersi cittadini di un teatro "necessario". L'impegno di questi organizzatori fu quello di muovere una macchina teatrale che si trasformasse in un palcoscenico cittadino, al quale tutti erano chiamati a partecipare. Per dare corpo a queste idee, Grassi organizzò, nel 1948, un convegno nazionale sul teatro, la politica, la cultura, in cui si parlò di organizzazione, di istituzioni dotate di competenze, di autonomia dell'arte, di stabilità, di regia, di crescita morale e civile, della funzione del critico, del rinnovamento delle discipline universitarie, tanto che Mario Apollonio, che partecipava al convegno, creò la prima cattedra di Storia del Teatro.

#### Accoppiate vincenti

Oltre all'accoppiata **Paolo Grassi-Giorgio Strehler**, cui seguirà quella di **Sergio Escobar-Luca Ronconi**, vanno menzionate le accoppiate **Ivo Chiesa-Luigi Squarzina**, cui succederà quella **Carlo Repetti-Marco Sciaccaluga**, quindi **Nuccio Messina-Gianfranco De Bosio** (Messina rimarrà in carica con Enriquez

e Trionfo), ai quali seguiranno **Giorgio Guazzotti-Mario Missiroli**. Guazzotti aveva lasciato il Gruppo della Rocca, di cui diventerà direttrice organizzativa **Mimma Gallina**, che vivrà, con lo stesso titolo, un'esperienza complicata con lo Stabile di Trieste. Ricordo ancora altre accoppiate, quella di **Mario Antonelli**, che faceva convivere l'esperienza di impresario con quella di organizzatore, insieme a **Fantasio Piccoli**, **Maurizio Scaparro**, **Alessandro Fersen**, **Marco Bernardi** a Bolzano; e, sempre per gli Stabili, quelle di **Mario Giusti-Turi Ferro** a Catania, di **Beppe Plescia-Pietro Carrioglio** a Palermo, di **Renato Borsoni-Massimo Castri** a Brescia, cui seguirà la coppia **Angelo Pastore-Cesare Lievi**. Accanto a queste figure di organizzatori, che occupano un trentennio del secondo Novecento, ne esiste un'altra che ricorda gli impresari del primo Novecento, quelli che cercavano di fare impresa attraverso il teatro. Mi riferisco a **Lallo Cappelli**, un editore che aveva iniziato la sua attività alla Soffitta di Bologna, che aveva affidato a Grassi e Guazzotti la direzione dei *Documenti di teatro* e che, dopo aver prodotto spettacoli con Visconti (con *L'Arielda* di Testori ci aveva rimesso sessanta milioni che si divide con Paolo Stoppa), con Gassmann, con la Compagnia dei Giovani, diventerà sovrintendente del Comunale di Bologna e dell'Arena di Verona. Sul "formato" Cappelli, vanno registrate figure come quella di **Remigio Paone** che, dopo un apprendistato con Ermete Zacconi e Merlini-Cialente, con cui debutta il giovanissimo Franco Parenti, apre, nel 1950, il Teatro Nuovo di Milano, dove passerà il fior fiore degli attori italiani, da Ruggeri a Zacconi, fino a Benassi, Eduardo De Filippo, De Sica, Tofano, Pagnani, Gassmann, Masiero e Wanda Osiris. Negli stessi anni cominciano ad affermarsi **Lucio Ardenzi**, organizzatore della Proclemer-Albertazzi; **Leo Wächter**, fondatore del Ciak di Milano, organizzatore in Italia del Circo di Mosca e dei Beatles; **David Zard** organizzatore, sempre in Italia, di molte *rockstar* internazionali; mentre, al Teatro Manzoni nasce la figura del *general manager*, incarnata da **Pino Correnti**.

#### La nascita delle cooperative

Quando si arriva agli anni Settanta-Ottanta, si comincia a pensare a forme nuove di organizzazione su basi cooperativistiche; basti pensare alla nascita del Pier Lombardo, di cui **Franco Parenti** e **Andrée Ruth Shammah** diventano direttori artistici e organizzati-

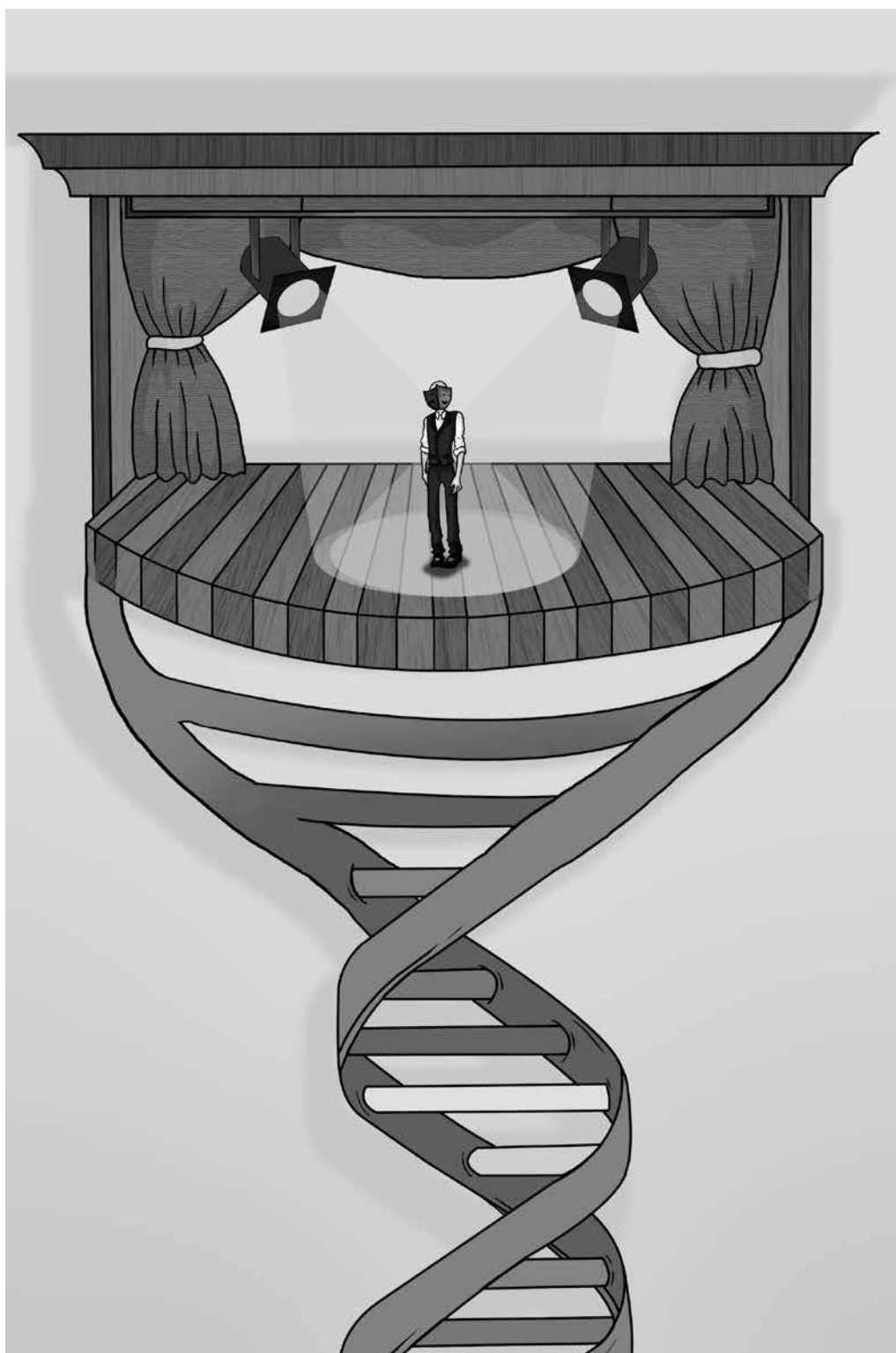
vi (verranno coinvolti, per breve tempo, Fulvio Fo e Angelo Pastore); alla nascita del Teatro dell'Elfo e del Porta Romana, che vede impegnati **Gianni Valle** e **Fiorenzo Grassi** accanto a **Ferdinando Bruni** ed **Elio De Capitani**; al Crt con **Franco Laera** e **Sisto Dalla Palma**, che ospiteranno artisti internazionali, da Grotowski a Barba, da Kantor a Wilson; alla coppia **Franca Rame-Dario Fo**; e, ancora, al Teatro Due di Parma, con **Bruno Borghi** e **Walter Le Moli**, in un momento storico in cui tutto veniva messo in discussione, dopo la crisi degli Stabili. In questo periodo si andava in cerca di una nuova idea di teatro, di nuovi linguaggi drammaturgici e di una scena reinventata. Questo gusto del rinnovamento prese, per un po' di tempo, il sopravvento su quelle che erano le necessità organizzative, tanto che, nel decennio 1970-80, la figura dell'organizzatore fu incorporata in quella del "gruppo" o della "cooperativa". Occorreva razionalizzare i rischi, inventare strategie più adeguate, trovare nuovi mercati. Insomma, l'organizzazione di gruppo doveva gestire il cambiamento con criteri di economicità non ancora approfonditi. Un ripensamento avvenne nel 1985 quando, con la "legge madre" n. 163: Lelio Lagorio propose l'idea di spettacolo come industria, avviando un osservatorio, alle dirette dipendenze del ministro, supportato da strumentazioni tecnologiche che permettessero di elaborare "bilanci tipo" per le varie attività di spettacolo. Qualche anno dopo, l'idea di Lagorio fu portata avanti dal ministro Carraro, con sovvenzioni a pioggia a piccoli gruppi teatrali e a organizzatori improvvisati. Sulle pagine del *Corriere della Sera* (10 gennaio 1988) Giorgio Strehler si scagliò contro i nuovi mercanti e contro l'aumento dissennato delle sovvenzioni. In quegli anni si faceva tanto teatro con organizzatori venali o impreparati. Fu così necessario rinnovare gli aspetti organizzativi e gestionali per permettere un diverso approccio al teatro: si invocava, inoltre, l'impiego di strumenti manageriali. Nel frattempo, cominciarono a essere pubblicati molti libri che riguardavano questi argomenti e, in poco tempo, si affermò una bibliografia specifica sul rapporto tra economia e teatro, tanto che nacquero dei veri trattati su "l'azienda teatro" che favoriranno la nascita di cattedre dedicate all'organizzazione teatrale, sia in sedi universitarie che in scuole civiche. Da questo momento, l'organizzazione teatrale diventa una disciplina. ★



# Non è un paese per giovani: gli operatori del presente e del futuro

Schiacciati dalle generazioni precedenti e vittime della gerontocrazia, i quarantenni e i trentenni non rinunciano alla resilienza, elaborando formule nuove di confronto e scambio che riformano l'esistente e gettano un ponte sul domani.

di Roberto Rizzente



In principio erano Paolo Grassi e Giorgio Strehler. Il duopolio direttore organizzativo/direttore artistico, speculare a quella che era allora la ripartizione del potere in Italia, dopo la guerra, è il motore che ha retto le sorti magnifiche e progressive del teatro italiano per un cinquantennio. Solo che, a partire dagli anni Settanta, quel modello è stato messo in discussione e il panorama generale, mobilitato dal florilegio di cooperative e cantine, ha rilanciato una visione più agile e collegiale del lavoro, dove tutti fanno tutto.

## La gerontocrazia incipiente

Quando la generazione degli "operatori del presente", i quarantenni di oggi per intenderci, si è affacciata sul mercato del lavoro, il teatro italiano era ancora agitato da questa spaccatura. Solo che gli Stabili, complici le alleanze politiche e la sopraggiunta crisi economica, avevano nel frattempo eretto le barricate: di qui, la necessità di riferirsi all'altro modello.

Contrariamente a quanto si possa pensare non è stata, quella degli anni Settanta, una generazione "fortunata" ma anzi, di "trincea" (Laura Sicignano, oggi alla direzione dello Stabile di Catania). «Quella dei quarantenni – spiega Paolo Cantù (direttore de I Teatri di Reggio Emilia) – è la prima generazione post-ideologica, che ha capito e scontato sulla propria pelle l'idea che il progresso non era infinito, che studiare e laurearsi non bastava più, che l'arte e l'immaginazione non bastavano più, che i soldi erano sempre meno. Che forse qualcuno ci aveva fregato». Il sistema mostrava precoci segni di invecchiamento: un male nazionale, secondo Emiliano Bronzino (direttore di AstiTeatro), «perché in molti dei Paesi europei la logica predominante è l'opposta. Si arriva giovani a ricoprire il ruolo di direttore artistico e dopo i cinquanta si inizia a fare i *freelance*, seguendo la logica che da giovani si sia più portati a riformare e a far crescere

un ente mentre più avanti sia più utile avere la libertà di sperimentare senza dover sottostare agli obblighi di una direzione».

Certo, per qualche operatore è stato più semplice inserirsi. **Luca Marengo** (direttore della Città del Teatro di Cascina) ed **Elena Lamberti**, ad esempio, hanno seguito un percorso tradizionale, alla Paolo Grassi di Milano e presso i Progetti Toscani Associati, che ha permesso loro di «avere un quadro chiaro del panorama culturale» (Lamberti) e quindi di trovare lavoro. Qualcuno, addirittura, figlio d'arte, come **Roberta Russo** (direttrice del Teatro Bellini di Napoli), ha avuto l'opportunità (e la «grande responsabilità») di seguire le orme paterne e di saltare sul treno dell'Eti, col corso per organizzatori teatrali alla Pergola di Firenze, che oggi non esiste più. Ma, per la maggioranza, il percorso è stato irto di difficoltà. Come al tempo delle compagnie indipendenti negli anni Settanta, i più si sono avvicinati all'organizzazione per caso o provenendo dal mondo artistico (Bronzino, Sicignano, **Amedeo Romeo**, direttore del Teatro della Tosse di Genova), frequentando corsi saltuariamente, e sempre prendendo schiaffi. E, in ogni caso, resistendo sul campo, «senza affiliarci a nessuno, solo facendoci ispirare dai luoghi, dalle belle esperienze fatte [...] inclusi gli incontri illuminanti e umani con altri colleghi [...], esperienze che non c'entravano nulla con la scena, come vedere un certo museo, entrare in un archivio speciale, andare a bere in un bar gestito con una certa idea, incontrare un editore che aveva progetti brillanti», come ricorda **Luca Ricci** (direttore di Kilowatt Festival).

#### Un presente di frontiera

Molte cose, da allora, sono cambiate. Il DM del 1 luglio 2014 è intervenuto a rinnovare il sistema: a parte alcune eccezioni (il Piccolo, ma il discorso è complesso), in molti Stabili l'avvicendamento ha premiato persino qualche quarantenne, come **Walter Zambaldi** a Bolzano, **Laura Sicignano** a Catania, **Nino Marino** in Umbria e **Simone Cisticchi** in Abruzzo. Altre realtà hanno ottenuto la quali-

fica di Tric (Teatri di Bari e la Fondazione Luzzati-Teatri della Tosse, diretti da **Vincenzo Cipriano** e da Amedeo Romeo) e certi progetti hanno acquistato una rilevanza nazionale, come le Fondazioni Sipario Toscana Onlus/La Città del Teatro e I Teatri di Reggio Emilia, guidate da Luca Marengo e Paolo Cantù, o il Kilowatt Festival di Luca Ricci: si potrebbe dunque affermare che questa generazione abbia, alla fine, avuto la sua opportunità. Ma l'esperienza insegna che le conquiste non sono durature e, dietro la facciata, si agitano i problemi di sempre. È vero, il senso della collegialità e la molteplicità delle esperienze hanno guidato l'ascesa di questi operatori. Ma non significa che non si debba faticare per «far passare un percorso professionale non esattamente lineare come un possibile valore aggiunto» (Marengo). Quella della cultura è «un'azienda a tutti gli effetti, ma un'azienda particolare, che produce cultura e non solo profitto, e quotidianamente bisogna trovare una quadra tra le molteplicità che la abitano» (Russo).

Non basta. Con la fine del *welfare*, i finanziamenti del Fus si sono ridotti al lumicino; il DM di Franceschini ha imposto un modo nuovo di pensare il sistema-cultura, trasformando i teatri in aziende e complicando le norme («sicurezza, finanziamenti, fisco, lavoro»). E se la capacità di orientamento è scontata in chi, anagraficamente, viene dopo, quella di adattamento è un *plus* da conquistare, per questa generazione (o l'abilità di delegare, data l'impossibilità di essere "tuttologi", come ricorda Cipriano). Senza, peraltro, che il processo sia stato accompagnato dal *restyling* delle Istituzioni, ancorate alle vecchie logiche clientelari e incapaci di parlare una "lingua comune" con gli operatori, continuando a vedere chi fa cultura come «un fastidio, a volte persino come un nemico» (Romeo). Al centro dell'impero dove tutto, pure, è più facile, «quasi tutto si muove su logiche di conoscenze, amicizie, favori, consorterie» (Ricci). E se in provincia si guadagna in trasparenza, si sconta la poca o nulla visibilità dei progetti.

#### Il dialogo intergenerazionale

Problemi nuovi richiedono, dunque, risposte nuove, che gli operatori del presente sono disposti a fornire. Se da un lato pensano ai nuovi «strumenti per reperire le risorse, i mezzi di comunicazione, le forme di fruizione degli spettacoli» (Romeo), dall'altro non mancano di elaborare una visione, nella convinzione che mai come oggi sia necessario «confrontarsi, studiare, avere una curiosità e un'apertura costanti che permettano, anche, una formazione continua» (Marengo).

«Noi quarantenni in Italia – spiega Bronzino – siamo una generazione schiacciata, abbiamo vissuto sempre in una situazione di crisi del teatro, e non abbiamo nemmeno memoria di come le cose funzionassero prima, per questo possiamo avere la forza di spostare lo sguardo per affrontare i problemi da un altro punto di vista». Non solo, ed eccoci al *quid*, esibendo i numeri, ma deviando «l'attenzione dagli aspetti estetici a quelli politico/sociali», immaginando «un sistema più dinamico, meno auto-referen-





ziale – in una parola, meno capocomicale», dove i teatri di produzione siano «case per registi e attori di diverse generazioni e provenienze» e i cartelloni costruiti «in modo complesso, con innesti che trascendono i linguaggi, delegando a esperti di altri ambiti alcune scelte, lasciandosi incuriosire e stupire» (Romeo).

Dialogo, dunque: «con gli artisti, con le istituzioni, con i rispettivi territori di riferimento» (Romeo). E con le nuove generazioni. Ecco la novità: i quarantenni non guardano ai trentenni come a un nemico, ma come a una risorsa; formati in un momento in cui i confini «sono meno rigidi che in passato» (Romeo), cui spetta il compito di «trovare il giusto equilibrio fra creatività, innovazione e sostenibilità progettuale», e di «regalare al nostro mestiere quella dignità professionale che troppo spesso ci è stata negata» (Cantù). Una generazione che, proprio per questo, deve «avere le occasioni di provare e sbagliare», proponendo risposte a problemi piccoli che devono «essere verificate a livello più alto» (Bronzino). Di qui, il proliferare di iniziative d'inclusione, come Dominio Pubblico di Luca Ricci e **Tiziano Panici**, riservato agli under 25, nella convinzione che dovere di ogni generazione sia quello di costruire «uno spazio per chi viene dopo», non solo per un atto di generosità, ma perché aiuta «a centrare meglio se stessi» (Ricci).

### Una marginalità di fatto

E i trentenni, gli "operatori del futuro", come rispondono alla chiamata? Non ottimisticamente, certo. «Il teatro è un'arte vampira –

spiega **Rodolfo Sacchettini** – ha bisogno di sangue giovane. Ma i giovani di fatto sono spariti, una generazione sta saltando. E dunque il teatro invecchia irrimediabilmente, si sterilizza, si intristisce. In tanti hanno iniziato creando situazioni autonome, marginali, periferiche, non essendoci altri spazi liberi. E chi è rimasto nei margini è sopravvissuto, ma in una dimensione spesso molto piccola, e poco sostenibile. Chi è "cresciuto" a un certo punto si è visto tagliare le gambe (dalla politica, dalle corporazioni, dalla crisi...). Insomma, i giovani vanno bene, ma devono rimanere ai margini, a volte considerati come "animatori" o poco più».

Gli esempi si sprecano: gli operatori che sono balzati alla ribalta vengono da realtà auto-costituite, che a più riprese tentano di combattere contro l'omologazione predetta da Sacchettini. **Francesca D'Ippolito** e **Tiziano Panici**, che pure sono figli d'arte, hanno seguito strade alternative; **Andrea Cerri** (Gli Scarti), **Mimmo Conte** (Gommalacca Teatro), **Tommaso Bianco** (Kronoteatro), **Maura Teofili** (Carrozzerie n.o.t.) hanno alle spalle una propria compagnia. **Vincenza Di Vita** e **Rodolfo Sacchettini** vengono dalla critica (un discorso speculare, quanto a problematiche generazionali): hanno avuto, sì, delle responsabilità (Sacchettini a Santarcangelo e a Pistoia), ma per periodi limitati. Dei trentenni, solo **Francesca Corona**, si è inserita in un contesto più istituzionale, al Teatro di Roma: tutto sta a vedere di quanta libertà di azione potrà godere, l'esperienza pregresa di **Linda di Pietro** allo Stabile dell'Umbria insegna.

Pure, le potenzialità sono notevoli. Godono di almeno due vantaggi, i trentenni: quello di potersi confrontare da subito con i nuovi modelli gestionali nel frattempo imposti, senza un adeguato accompagnamento, dal governo, «un po' come oggi i nativi digitali nascono già capaci di usare gli smartphone» (Panici); e, in quanto Generazione Erasmus, «di poter cogliere molto più facilmente che in passato le opportunità provenienti dal contesto europeo o comunque internazionale» (Cerri). In più, sono abituati a «non aspettarsi nulla» (D'Ippolito): «Noi figli degli anni Ottanta e Novanta – spiega **Tommaso Bianco** – siamo la prima generazione lucidamente consapevole che il proprio futuro sarà peggiore, più difficile e meno confortante rispetto a quello dei propri genitori. Abbiamo imparato, per contingenza, a non settorializzare il nostro lavoro, a fare economia su noi stessi e a essere al contempo imprenditori e artigiani. Non ci indigniamo al compromesso, ma al contempo non ne facciamo l'unico strumento; sappiamo che le storture di questa società, con le redini giuste, possono essere ri-semantizzate e poste al servizio di un presente più dignitoso. È per questo che credo che la nostra generazione possa dare una svolta più "pratica" al sistema culturale e teatrale nazionale; perché partiamo dall'idea che dobbiamo lavorare quotidianamente a capofitto a un progetto, sporcandoci mani e vestiti, mettendo da parte gli assiomi che fin qui hanno accompagnato le generazioni precedenti alla nostra. Il nostro è un nichilismo attivo che ci garantisce lucidità cinica sul futuro e capacità pratica nel presente».

### La svolta possibile

Come fare, allora, a uscire dalla marginalità? Le strategie replicano quelle messe in atto dalla generazione immediatamente precedente. La Rete, innanzitutto. Pensarsi fissi in un luogo, per i *digital nomad* (D'Ippolito), è difficile e, in ogni caso, non va disgiunto dal tutto: «Pensare globale e agire locale», continua Tommaso Bianco, «persa la bussola delle ideologie e dei comuni disegni, ci sentiamo parte di una comunità disgregata, di una diaspora di singoli con prospettive e progetti personali, ma inclusivi». Di qui il bisogno costante di confronto con i colleghi, anche per sfuggire alle ristrettezze del territorio d'appartenenza, come in Sicilia, ancora vessata dai cosiddetti «hobbisti del teatro» (Di Vita).

C'è, poi, il confronto con la società. «La situazione di continua precarietà, di scarsità di denari, di scarso riconoscimento sociale» ha costretto gli operatori «a sviluppare maggiori competenze soprattutto in ambito gestionale e organizzativo, a fronte tuttavia di una minore propensione all'approfondimento filosofico» (Cerri). La stessa mancanza di riferimenti non ha aiutato: «Spesso – dichiara Mimmo Conte – si riempie questo vuoto formativo facendo tante cose, senza registrare e consolidare una prassi lavorativa, confondendo la gavetta con le notti insonni; alla fine si perde molto tempo e si disperdono le forze». Ma non per questo, considerato il privilegio di lavorare «molto vicini alla bellezza o almeno alla ricerca della bellezza» (Teofili), si smette di pensare a una «visione strategica e sistemica sul futuro» (Cerri). «La gioventù non ha il dovere di essere ambiziosa?», si chiede Francesca D'Ippolito. Ecco, allora, il tentativo di scardinare l'esistente (quanti trentenni nel direttivo di C.Re.S.Co), senza accontentarsi del «ruolo che è stato immaginato per un trentenne in questa società che punta vagamente all'aneestetizzazione delle coscienze e alla decadenza» (Teofili), e anzi lottando per restituire eticità al lavoro, tutelare gli artisti e per una riforma del DM «che tenga conto delle diverse funzioni che i singoli soggetti finanziati devono svolgere per i cittadini», scoraggiando le rendite di posizione e le «società che producono o programmano spettacoli d'intrattenimento e di cassetta» (Cerri). E, ancora, incentivando i privati al finanziamento della cultura e promuovendo una diffusione della cultura teatrale che passi dalla scuola e persino dal servizio pubblico televisivo.

*Last but not least*, ecco l'apertura ai giovanissimi. Ferma è l'intenzione, da parte di questa generazione, di non ripetere l'errore dei predecessori, evitando di «ingrassarsi sulla propria posizione, una volta conquistata». Certo, i ventenni possono spaventare, «la maggioranza sembra instupidita, incantata dalle meraviglie dell'era digitale e spesso immotivatamente aggressiva. In realtà molti di questi giovani sono all'avanguardia nell'essere più consapevoli della fluidità del mondo e nell'abbattimento delle barriere di genere, sesso e discipline artistiche. Lì dove

trovano un ambiente culturale sicuro crescono e si emancipano senza sforzo e con grande autonomia» (Panici). Che è un po' quanto era stato predetto, a suo tempo, dall'epigrafe scolpita sulla facciata del Teatro Massimo di Palermo: «Vano delle scene il diletto ove non miri a preparar l'avvenire» (Panici). ★

In apertura, un'illustrazione di Lorenzo Sorrentino; a pagina 47, Paolo Cantù; nella pagina precedente, Roberta Russo, Walter Zambaldi e Francesca D'Ippolito.

### Per saperne di più

- A.C. Alberti, *Il teatro nel fascismo. Pirandello e Bragaglia*, Roma, Bulzoni, 1974.
- F. Angelini, *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Bari, Laterza, 1988.
- L. Argano, *La gestione dei progetti di spettacolo. Elementi di project management culturale*, Milano, FrancoAngeli, 2011.
- L. Argano, *Manuale di progettazione della cultura. Filosofia, design, project management in campo culturale e artistico*, Milano, FrancoAngeli, 2012.
- C. Balestra, A. Malağuti (a cura di), *Organizzare musica*, Milano, FrancoAngeli, 2007.
- A. Bentoglio, *L'attività teatrale e musicale in Italia. Aspetti istituzionali, organizzativi ed economici*, Roma, Carocci, 2004.
- A. Bisicchia, *Fenomenologia teatrale e fenomenologia economica*, Torino, Utet, 2007.
- R. Canziani, *Comunicare spettacolo*, Milano, FrancoAngeli, 2005.
- M. Castells, P. Conversano, *Comunicazione e potere*, Milano, Università Bocconi, 2014.
- C. Da Milano, A. Gariboldi, *Audience Development: mettere i pubblici al centro delle organizzazioni culturali*, Milano, FrancoAngeli, 2019.
- S. De Matteis, *Il teatro delle varietà*, Firenze, La Casa Usher, 2008.
- F. Ferrari (a cura di), *Giorgio Guazzotti. Teoria e realtà di un intellettuale-teatrante*, Milano, FrancoAngeli, 2006.
- A. Foglio, *Il marketing dello spettacolo*, Milano, FrancoAngeli, 2005.
- M. Gallina, *Teatro di impresa, teatro di Stato? Storia e cronaca della scena italiana contemporanea*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1990.
- M. Gallina, *Ri-Organizzare teatro. Produzione, distribuzione, gestione*, Milano, FrancoAngeli, 2016.
- M. Gallina, O. Ponte di Pino, *Oltre il decreto. Buone pratiche tra teatro e politica*, Milano, FrancoAngeli, 2016.
- B. Glixon, J. Glixon, *Inventing the Business of Opera. The Impresario and His World in Seventeenth Century Venice*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2006.
- P. Grassi, *Il lavoro teatrale. Scritti, documenti, immagini 1936-1980*, Milano, Silvana, 2009.
- G. Guazzotti, *Teoria e realtà del Piccolo Teatro di Milano*, Torino, Einaudi, 1965.
- A. Malağuti, *La scena della contemporaneità. Indagine sulle arti dello spettacolo in Italia e in Europa*, Milano, FrancoAngeli, 2009.
- S. Margiotta, *Il nuovo teatro in Italia 1968-1975*, Corazzano (Pi), Titivillus, 2010.
- A. Paiola, R. Grandinetti, *Città in festival. Nuove esperienze di marketing territoriale*, Milano, FrancoAngeli, 2009.
- G. Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Corazzano (Pi), Titivillus, 2009.
- E. Pozzi, *Paolo Grassi. Quarant'anni di palcoscenico*, Milano, Mursia, 1977.
- E. Pozzi, *I maghi dello spettacolo. Gli impresari italiani dal 1930 ad oggi*, Milano, Mursia, 1990.
- J. Rosselli, *L'impresario d'opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*, Torino, Edt, 2018.
- E. Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, Firenze, La Nuova Italia, 1989.
- F. Severino, *Economia e marketing per la cultura*, Milano, FrancoAngeli, 2013.
- A. Taormina, *La formazione al management culturale. Scenari, pratiche, nuove sfide*, Milano, FrancoAngeli, 2016.
- R. Tessari, *Teatro italiano del Novecento, fenomenologie e struttura 1906-1976*, Firenze, Le Lettere, 1996.
- S. Tofano, *Il teatro all'antica italiana*, Roma, Bulzoni, 1985.
- D. Visone, *Il nuovo teatro in Italia 1959-1967*, Corazzano (Pi), Titivillus, 2013.



# Il *project manager*: supereroe per lo spettacolo dal vivo

I cambiamenti intervenuti nel sistema teatrale rendono indispensabile la capacità di progettare, ma che cosa significa concretamente questo verbo? Quali competenze sono richieste a chi se ne occupa?

di Cristina Carlini, Cristina Cazzola, Giuliana Ciancio, Carlotta Garlanda e Giulio Stumpo\*

**L**a figura del *project manager* è spesso evocata come necessaria nelle produzioni contemporanee di spettacolo dal vivo. Immediatamente dopo questa evocazione entriamo però in una "selva oscura" e dobbiamo fare i conti con la realtà che colloca la maggior parte delle istituzioni culturali nell'ambito delle micro-imprese, e in questo tipo di imprese "tutti fanno tutto". Se parlassimo solo di micro-imprese sarebbe anche una situazione digeribile. Tuttavia, appena ci addentriamo nelle organizzazioni che proprio micro non sono, ci rendiamo conto, dalla lettura dei bilanci o dalle facce insoddisfatte di chi ci lavora, che le cose non vanno meglio anche nelle medie o grandi istituzioni.

## Qualche definizione

Facciamo un passo indietro e proviamo a capire cosa significa "progetto" e cosa significa "manager". Semplificando molto possiamo definire il progetto come un insieme di operazioni che sono codificate e pro-

grammate in un arco temporale definito. Al progetto afferiscono risorse umane, strumentali e finanziarie (*input*) e dal progetto dobbiamo ottenere un ben definito prodotto finito (*output*). Con altrettanta semplificazione definiamo il manager come una figura professionale apicale (un responsabile) che governa il processo al quale è preposto.

Queste definizioni ci pongono da subito una serie di domande: quanto deve essere grande un progetto per potersi permettere di remunerare un responsabile di progetto? Quante organizzazioni culturali possono permetterselo? Quante cose deve saper fare un *project manager* nello spettacolo dal vivo? Quali competenze specifiche deve avere per lavorare nello spettacolo? Quali sono le catene di comando che rendono efficiente la macchina organizzativa? Ci sarebbe poi anche un'altra domanda: quanto può essere numeroso il team di progetto che viene governato dal *project manager*? Tutte queste domande vogliono solo spostare l'attenzione su alcuni aspetti che a volte facciamo finta di non voler affrontare. Importare il linguaggio e le pratiche organizzative da altri settori economici non fa diventare il settore dello spettacolo più autorevole o meno disorganizzato.

## Molte competenze e pochi soldi

Le capacità di coloro che si occupano di spettacolo dal vivo, che un tempo chiamavamo "organizzatori teatrali", sono articolate: devono conoscere le normative di settore per quanto riguarda i permessi, le autorizzazioni, le *bureaucracies*, devono saper lavorare in gruppo, devono avere uno spirito organizzativo, conoscere gli aspetti finanziari di un progetto, e farli combaciare con i piani finanziari dell'organizzazione per la quale lavorano, devono conoscere le dinamiche produttive di uno spettacolo e collaborare con gli artisti per definire insieme le loro necessità. Nel mondo attuale devono anche conoscere possibilmente più di una lingua straniera, devono essere disponibili a viaggiare (molto), conoscere molto bene le tecnologie informatiche, i software di gestione, saper scrivere un progetto e adattarlo alle richieste della amministrazioni pubbliche e private che erogano contributi per la produzione (o per un progetto!), devono anche saper fare i rendiconti amministrativi per rispondere alle stesse amministrazioni che hanno erogato il contributo (che è sempre eventuale e non continuativo), e devono saper distribuire lo spettacolo che hanno prodotto, o quantomeno sovrintendere a chi si occupa della distribuzione.



Per non dimenticare che la figura del *project manager* deve avere una solida preparazione umanistica e avere competenze creative tipiche di una professione artistica oltre alle competenze tecniche che abbiamo appena elencato e oltre all'aggiornamento professionale tipico di una professione manageriale devono affiancare un continuo aggiornamento delle proprie conoscenze artistiche.

Insomma, una specie di Superwoman o Superman. Di solito ampiamente sottopagata rispetto alle proprie competenze.

### Criticità e punti di forza

Ridurre la produzione di spettacolo alla codifica di un progetto è certamente una metodologia appropriata e molti dovrebbero adottarla per essere più efficaci nell'azione che sono chiamati a svolgere. C'è però da chiedersi se e come tutte queste funzioni siano compatibili con le ridotte dimensioni economiche che solitamente hanno i progetti produttivi di spettacolo dal vivo. Si rischia così di frustrare le competenze dei collaboratori, innescare dinamiche competitive, fare tanto lavoro per gestire tanti progetti ma con modalità non sempre efficienti.

Le responsabilità di questa metamorfosi organizzativa sono da rintracciare anche nelle amministrazioni che erogano contributi. Le modalità di erogazione che ormai possiamo dire essere diventate "tradizionali" sono sempre più orientate alla emanazione di bandi periodici (annuali o pluriennali) e, dalla parte del concorrente, si assiste sempre più a dinamiche di "isomorfismo organizzativo". Le istituzioni culturali si organizzano non tanto per produrre progetti ma per rassomigliare sempre di più alle organizzazioni che li finanziano con l'obiettivo di ripetere l'esperienza di essere finanziati nuovamente. La magia dello spettacolo dal vivo ci insegna che tutte le sere puntualmente il sipario si apre e lo spettacolo, più o meno puntualmente, va in scena. Questo vuol dire che abbiamo (quasi sempre) degli ottimi *project manager* nel nostro Paese. Persone che hanno accumulato competenze e che, nella maggior parte dei casi, si formano continuamente; che sono abituate a risolvere problemi in un ambiente tumultuoso e che percepiscono paghe non sempre adeguate alle competenze messe a disposizione dell'organizzazione.

Il *project manager* nello spettacolo dal vivo rischia di essere una foglia di fico alle inefficienze organizzative delle imprese culturali, un responsabile senza portafoglio che deve risolvere tutte le beghe quotidiane combattendo in un ambiente ostile sia all'interno della pro-

pria organizzazione che all'esterno.

Nonostante tutto è utile immaginare che la figura del *project manager* rappresenti un investimento necessario per le organizzazioni culturali che devono e dovranno sempre di più confrontarsi con una revisione delle proprie strategie di presenza nei territori, rivedere la propria visione e missione e trasformarsi per diventare imprese sempre più ibride e sostenibili per poter "resistere" ai diversi cicli politico economici del futuro prossimo e remoto. In definitiva il *project manager* è la cartina di tornasole del cambiamento, la figura professionale che può avere le capacità e la visione per portare le organizzazioni culturali per le quali lavorano oltre i confini nazionali creando sinergie con altre organizzazioni e sfruttando le proprie competenze relazionali. ★

(\* Soci fondatori di Liv.in.g.-Live Internationalization Gateway, la piattaforma per l'internazionalizzazione delle imprese culturali e creative, livingnet.eu).

In apertura, illustrazione di Mattia Verardi.

### Gioie (poche) e dolori (tanti) del "bandista"

Fare teatro oggi vuol dire sempre più spesso avere a che fare con la ricerca e la scrittura di bandi. Le imprese medio-piccole, il più delle volte, concentrano in una sola figura l'organizzatore e il progettista, così si è reso necessario per molti di noi ampliare le proprie competenze, modificare il linguaggio e imparare a declinare l'immateriale proprio della creazione artistica attraverso categorie indicizzabili e valutabili secondo criteri sempre più oggettivi. Di per sé questo processo non è negativo, ma è necessaria una riflessione lucida su quanto questa tendenza stia contribuendo, per esempio, a restituire una fotografia reale della creazione contemporanea.

Rispetto alla mia formazione è stato fondamentale coniugare gli studi classici con il mondo dei numeri, per far sì che visioni artistiche e istanze poetiche trovassero un complice in *Excel*, e non un nemico: infatti contribuire alla realizzazione di progetti artistici rendendoli sostenibili economicamente è l'esercizio che più mi appassiona.

Nonostante le premesse, esistono difficoltà oggettive scaturite, a mio avviso, dalla distanza che intercorre tra i requisiti richiesti dai bandi e la realtà del palcoscenico, ancora troppo poco nota a chi detta le regole del gioco. Per esempio le verifiche e i controlli, sempre necessari, per essere efficaci richiederebbero norme chiare e semplici, invece spesso si assiste a un proliferare di burocrazia che rende ancora più complicata la lettura corretta di un progetto, che si tratti di processi produttivi, così come della gestione di un'impresa o di uno spazio teatrale. Si è, infine, assistito negli ultimi anni a un processo di omologazione che ha messo in discussione la preziosa differenza delle vocazioni, dei territori e dei pubblici (spesso ridotti a meri indicatori numerici e non parte del processo creativo). Si pensi al caso delle residenze, uno dei fenomeni più innovativi della scena contemporanea, che rispondeva alle esigenze specifiche di territori periferici e viveva di differenze fisiologiche e necessarie alla crescita delle comunità di riferimento; o si consideri il peso che oggi assume la valorizzazione turistica dell'offerta culturale che, se male interpretata, rischia di snaturarne l'essenza e l'identità. Da "bandista/bandita" mi auguro che nel prossimo futuro il palcoscenico e i lavoratori dello spettacolo tornino ad assumere nel sistema teatrale un ruolo centrale, tale da poter assicurare la necessaria qualità artistica e l'innovazione dei linguaggi della scena. **Francesca D'Ippolito**



Illustrazione di Irene Buzzi

# Mercanti oppure operatori culturali? Il ruolo del direttore nel teatro commerciale

**La sopravvivenza del teatro commerciale richiede inventiva e imprenditorialità. Bisogna saper costruire cartelloni diversificati e attraenti ed elaborare strategie significative per raggiungere il pubblico.**

di **Sandro Avanzo**

**S**i fa presto a dire teatro leggero come si fa presto a dire teatro privato. Il teatro "leggero" è di certo il più "pesante" da praticare, tanto più complesso nel dover coniugare e relazionarsi con recitazione, orchestrazione, canto, danza, un insieme assai più composito di un "semplice" spettacolo di prosa. Così come il teatro privato (sarebbe inopportuno chiamarlo solo "commerciale" in quanto ogni allestimento è di per sé un "prodotto" pensato per generare un rientro, sia esso economico o d'immagine, sia esso spettacolo di ricerca o commedia d'evasione) si pone in parallelo e non in antitesi con il teatro pubblico che, è bene ricordare, vanta un anno di nascita piuttosto recente, il 1947. Nel libero e variegato mercato contemporaneo non è facile neppure per il Ministero tenere il conto di un equilibrio in un quadro così

composito e frammentato in cui, sotto la dicitura "teatro dal vivo", convivono tanto la più sperimentale creazione contemporanea quanto il cabaret.

## **L'importanza dell'esperienza**

Sappiamo bene che, nella propria programmazione, ciascuna sala deve fare i conti col differenziale investimenti/ricavi, ma le sale a gestione privata sono quelle che oggettivamente rischiano in proprio, non protette dalla rete di sicurezza di finanziamenti pubblici (anche se va riconosciuto il fatto che sono ben pochi i teatri italiani che non ricevono un qualche contributo dai fondi della comunità). «Ci sono spettacoli che devono essere visti ma che non possono essere pagati con i soli incassi. È giusto che sia l'ente pubblico a proporli e che non si richieda ai privati di andare in rosso», dichiara **Massimo**

**Piparo**, direttore del Sistina. Forse è per questo che sono proprio i teatri privati quelli con i cartelloni più diversi, con una minore coerenza tematica, quelli che vanno alla ricerca dei pubblici più differenti, che accanto ai Motus propongono i comici di Zelig, la compagnia Mauri-Sturno o La Fura dels Baus. Saper far incontrare il proprio pubblico, mantenerlo e incrementarlo con eventi tanto eterogenei è un mestiere che si impara nel tempo e con tanta esperienza. «Io ho iniziato a cinque anni, aprendo il sipario di un teatro di marionette – ricorda **Gian Mesturino**, direttore di ben tre sale a Torino riunite in un'unica entità – poi mi sono fatto le ossa nel teatro universitario, allo Stabile di Torino, poi al Teatro Erba e via via fino all'attuale Teatro Stabile Privato di Pubblico Interesse». **Giuseppe Caccavale**, che è alla guida del Teatro Augusteo di Napoli, è l'erede di quarta ge-

nerazione di una famiglia di gestori di sale cinematografiche e teatrali partenopee; come il romano **Alessandro Longobardi**, che ha alle spalle una famiglia di esercenti di teatri e cinema, prima della laurea in economia e della successiva direzione della Sala Umberto, da cui è partito per arrivare all'attuale gestione del Brancaccio e di altre tre sale nella capitale. Del resto è noto che Massimo Piparo ha rilevato il Sistina, forse la più iconica sala privata in Italia, partendo dalla regia e dalla produzione, più l'esperienza milanese al Teatro Nazionale a fine anni Novanta. Anche **Lorenzo Vitali**, oggi alla direzione del Teatro Nuovo di Milano, ha iniziato nel settore della produzione.

### Strategie diverse, obiettivi simili

Ciascuno di loro opera in realtà differenti e in strutture diverse. Molto dipende dalla capienza, dalla posizione nella città. «Un conto è uno spazio come il Brancaccio da 1.700 posti, posizionato nel Tridente, un altro è operare nella periferia di Torpignattara: nel grande posso proporre spettacoli di grande richiamo, nel piccolo posso permettermi anche di sperimentare di più, di agire come polo di stimoli culturali» (Longobardi). «L'Augusteo è la sala più capiente di Napoli ed è l'unica che può ospitare i grandi allestimenti come i musical, da un lato un vantaggio, dall'altro un limite» (Caccavale). Questi sono i primi elementi di base per «mettere in atto una specializzazione di cartelloni, secondo *format* dinamici» (Mesturino). Alla base, come è ovvio, resta il contrasto sui finanziamenti pubblici: «Il Sistina riceve contributi solo sulle produzioni». «L'Augusteo non ha accesso al Fus, riceve contributi solo da una legge regionale». «Il Nuovo non gode di alcun tipo di finanziamento pubblico». La Torino Spettacoli di Mesturino attinge al Fus e gode anche di «una stabilità pluriennale e di un pluriennale rapporto con gli enti pubblici, sia a livello locale con la Regione Piemonte, la Direzione Regionale per i Beni Culturali e con i comuni nei quali è attivo». «Il Brancaccio riceve contributi locali e dall'Atcl, il circuito laziale, in modo particolare su specifici progetti». Differenti sono anche le strategie per produrre reddito. Mesturino ha creato una varietà di ben otto differenti abbonamenti. «L'abbonamento è uno strumento superato. Viviamo nell'era dello smartphone, in cui tutto è qui e ora», dice Piparo, per cui «il Sistina conta soprattutto sullo sbigliettamento ma ha approntato anche un tipo di abbonamento libero, in cui a inizio stagione lo spettatore può personalizzare a piacere il proprio percorso». Anche Vitali la pensa allo stesso modo e preferisce puntare sulla

promozione sui *social* confortato da esperienze come i tributi ai grandi nomi del pop «uno, annunciato una sola settimana prima, è andato *sold out* in tre giorni». Per Longobardi «gli abbonamenti vanno rivisti, ma restano strategici per la liquidità che mettono a disposizione in anticipo sulla stagione e permettono di superare i quattro-cinque mesi estivi, quando l'attività langue e il teatro non può mantenersi con gli incassi». Caccavale punta a «un rapporto ideale tra abbonamenti e sbigliettamento attestato a uno contro tre». Ogni teatro dunque si sente libero di agire anche con una propria strategia differente. «La missione del Sistina è di portare a Roma grandi titoli e grandi nomi. In ogni stagione inserisco almeno un musical indirizzato al pubblico adolescente. Considero un traguardo storico che il 67% degli spettatori di *School of Rock* sia stato under 16. Il fatto di aver inaugurato un'*academy* destinata ai *teen* serve anche a creare un pubblico per il futuro». «L'importante è diversificare le proposte rispetto sia all'offerta cittadina sia al panorama nazionale, è per questo che al Nuovo ci si inventa ogni volta spettacoli differenti, dall'ospitalità del Crazy Horse a titoli spiazzanti come *L'esorcista* o musical sconosciuti come *A Bronx Tale*. Io poi posso contare sulla doppia produzione tra Milano e Parigi perché gli stessi spettacoli li porto a vivere nelle due metropoli».

«Accanto al pubblico adulto è indispensabile attrarre a teatro i giovani. I quattro-cinque titoli nuovi proposti a medio-basso prezzo, accanto ai quattro-cinque titoli classici, sono espressamente indirizzati ai giovani. Le sale usate come stanze d'affitto non hanno una vita sostenibile». «Nella programmazione sono importanti anche gli spettacoli di repertorio da riproporre tutti gli anni come il nostro *Forbici Follia*, ma è altrettanto importante la valorizzazione di nuovi talenti di danza come di prosa, che La Torino Spettacoli va a scoprire e coltivare in scuole come la Dam del Teatro Nuovo al Valentino o il Liceo Germana Erba». Resta la difficoltà della definizione sotto cui inquadrare queste figure del teatro, se come commercianti dello spettacolo o come operatori culturali. Loro si descrivono in questi termini, sta alle nuove generazioni se credere alle loro parole e prenderli come modelli e stimoli. «Mi sono sempre mosso spinto dalla passione. Solo la passione può motivare le scelte di una vita piena di tante difficoltà. L'apertura di Torino Spettacoli nei confronti delle altre realtà teatrali, di spettacolo e culturali si traduce in collaborazioni senza preclusioni» (Mesturino). «Solo inventarsi di continuo nuove situazioni e veder realizzarsi i propri progetti spinge ad andare avanti. La vecchia iniziativa deve produrre la forza economica per partire con la nuova» (Longobardi). ★

### Come plasmare il pubblico di domani: il "sistema" del teatro ragazzi

La più grande conquista del teatro ragazzi italiano, nella sua ormai cinquantennale storia, è stata quella di aver creato una diffusa rete di distribuzione, fatta di teatri, di Comuni e di compagnie, e che, pur essendosi assottigliata negli ultimi anni, rimane una buona ossatura sempre presente per poter vendere gli spettacoli destinati alle nuove generazioni. È in questo ambito che si muove l'organizzatore teatrale di una compagnia.

Il teatro ragazzi, inoltre, ha creato un fitto sistema di vetrine e festival in cui operatori e artisti si ritrovano per visionare dal vivo gli spettacoli, per conoscersi e per organizzare nuove strategie. Da febbraio a ottobre, dal Piemonte sino alla Puglia, l'operatore compie un vero e proprio viaggio attraverso l'Italia, partecipando a eventi che ogni anno offrono importanti opportunità.

Fondamentale, ma per fortuna non unico, più che negli altri ambiti teatrali, è il sistema dello scambio di produzioni tra le compagnie: più organizzati rassegne, più hai possibilità di vendere i tuoi spettacoli. Un *modus operandi* che fa sì che il sistema del teatro ragazzi possa mantenersi in vita, nel bene e nel male. Questa pratica, infatti, non deve essere vista come un difetto assoluto del settore: sta al buon operatore non abbassare il livello di ciò che scambia, riducendolo solo a mero guadagno, ma cercare di scegliere della controparte le creazioni migliori. Per quanto riguarda le proprie produzioni, l'organizzatore del teatro ragazzi deve ricorrere a vari accorgimenti per renderle appetibili, realizzando apparati critici e schede didattiche che possano approfondire le proposte.

Il buon organizzatore cerca di fidelizzare il pubblico dei genitori e dei ragazzi della propria città, collaborando con le scuole e con gli insegnanti, giungendo per tempo a offrire le proposte in un mercato sempre più affollato. Deve cercare di aprire nuovi scenari, nuove occasioni attraverso la realizzazione di progetti *ad hoc* e, negli ultimi anni, partecipando ai bandi, per fortuna sempre più numerosi. Più il suo lavoro è condotto in modo culturalmente valido, finalizzato a sensibilizzare sui linguaggi e sulle tematiche i propri spettatori, più l'organizzatore riuscirà a creare un pubblico che sappia vivere consapevolmente nel mondo di oggi, costituendo delle vere e proprie comunità teatrali. **Mario Bianchi**



# Non un semplice venditore: la natura "ibrida" del distributore

**Non si limita a vendere spettacoli, ma contribuisce alla realizzazione dei progetti degli artisti.  
Il distributore "ideale" conosce bene il sistema teatrale, ma possiede anche una capacità di ascolto non comune.**

di Laura Bevione



«È un mestiere che, dopo quasi vent'anni, ancora mi stupisce e, a volte, faccio ancora fatica a decifrarne tutte le implicazioni, a sintetizzarlo, persino a trovargli il nome giusto»: **Lisa Gilardino**, collaboratrice di Motus e di Alessandro Sciarroni, è schietta nel dichiarare la natura "ibrida" della figura del distributore, che non può essere ridotta a quella di un semplice "venditore". Sono d'accordo con lei **Michele Mele** – "distributore" per stabilemobile, Anagor, Gruppo Nanou –, **Laura Marinelli** – lavora per Marta Cuscunà, OHT I Office for a Human Theatre e Daniele Ninarello – e **Ilaria Mancía**, che distribuisce in Italia Agrupación Señor Serrano. Quattro operatori te-

atrali che affiancano alla distribuzione "pura" un'attività più complessa e, d'altronde, come afferma Mele: «Il distributore in quanto tale è un mestiere che uno deve fare da giovane: ti dà la possibilità di viaggiare e di conoscere, arrivare in un posto che non conosci ma, entrando nel teatro, puoi entrare nella vita culturale di quella città e avere tutti gli strumenti per capire dove sei. Se volete lavorare in teatro, la distribuzione è un ottimo modo per cominciare a comprendere come funzionano determinate cose: devi necessariamente capire il livello produttivo, ma non sei completamente dentro alla produzione; devi capire perfettamente la direzione artistica, ma non sei tu a fare la direzione artistica; devi capire perfettamente cosa significa promuovere

un evento, ma non sei tu che fai la promozione. Sei in rapporto con tutti gli elementi del sistema e, se sei bravo, dentro questo sistema puoi crearti il tuo spazio».

## Se il caso rivela un talento

Ma come si diventa distributori? Michele Mele è l'unico ad avere avuto un percorso "istituzionale": dopo la laurea in antropologia ha frequentato il Master in Management per lo Spettacolo dal Vivo all'Università Bocconi, durante il quale, al momento di scegliere la sede in cui svolgere lo stage, optò per il Teatro Nuovo di Napoli, realtà che già ben conosceva grazie alla sua passione per la musica e per la scena. Lì «ho avuto la fortuna e il privilegio di cominciare con due

artisti che, nei primi anni, mi hanno formato moltissimo, Antonio Latella e Arturo Cirillo, con due poetiche e due campi di promozione radicalmente diversi. Ho capito così fin da subito che ogni artista aveva bisogno di un lavoro di promozione diverso e che, a maggior ragione, c'era bisogno di un metodo: nella diversità degli esiti tu devi possedere un tuo metodo di lavoro».

Lisa Gilardino e Ilaria Mancía, invece, hanno cominciato quasi per caso. La prima, specializzata in arte contemporanea, fu contattata dai concittadini Francesco Pititto e Maria Federica Maestri, che: «Mi chiesero di lavorare a Parma con Lenz per la promozione e la diffusione dei loro lavori. Io ho iniziato da autodidatta, comprandomi un libro con gli indirizzi dei teatri in Italia e in Europa cominciando ad andare a vedere tante cose». Mancía, invece, racconta: «Ho iniziato a occuparmi di distribuzione un po' mio malgrado, direi per caso, in seguito alla richiesta di artisti che ammiravo e che hanno riconosciuto in me questa capacità. Nel caso di Agrupación Señor Serrano, per esempio, è avvenuto che mi trovassi a New York e, parlando con loro dopo aver visto il loro spettacolo, che avevo molto apprezzato, chiedessi perché non li avessi mai visti in Italia e loro, istintivamente, quasi per gioco, mi chiesero di aiutarli e di essere io la loro distributrice per il nostro Paese...». Marinelli, a differenza dei "colleghi", è approdata alla distribuzione «dopo una lunga e preziosa esperienza lavorativa presso Centrale Fies, durante la quale ho sempre seguito gli aspetti legati alla produzione e all'amministrazione». Pur arrivando da esperienze differenti, sono unitariamente convinti che per approcciarsi a questa professione sia necessario combinare, sintetizza Ilaria, «una cultura umanistica solida a una conoscenza pratica, sul campo, del lavoro, e condirla di tanta energia e senso dell'avventura». Ciò non significa negare l'importanza di una formazione, poiché esistono conoscenze tecniche specifiche che si possono apprendere nei corsi, quanto sottolineare l'inefficacia di sistemi tradizionali di insegnamento. Lo spiega con chiarezza Gilardino: «Una formazione è possibile e io credo molto nella formula del *mentoring*, cioè ses-

sioni didattiche con anche una sorta di *follow up*, di condivisione, seguendo dei progetti, perché è un mestiere in cui l'esperienza e la casistica sono fondamentali, al di là delle nozioni più teoriche. Quando mi capita di insegnare, poi, cerco sempre di creare una situazione in cui ci sia, oltre al lavoro con il gruppo nella sua interezza, anche una sessione *one to one*».

### I ferri del mestiere

Di che cosa ha bisogno un bravo distributore? Certamente di un indirizzario aggiornato, di un calendario/*planning* preciso e proiettato in avanti nel tempo, e, soprattutto, di una conoscenza approfondita della realtà teatrale in cui s'intende operare. Lo evidenzia bene Michele Mele: «Per me il lavoro più importante è quello di entrare nella testa del direttore artistico, capire nel percorso, non di una sola, ma di tre-quattro stagioni, quali sono le direzioni che ha preso, quali le aperture che ha. Tutto ciò ti permette di promuovere gli artisti con cui lavori in un'ottica di "bisogno", creando nel programmatore una necessità che il tuo "prodotto" va a coprire». Un distributore deve, di conseguenza, possedere qualità umane specifiche. Secondo Lisa Gilardino: «Ci vogliono tenacia e curiosità; bisogna viaggiare e vedere. È un mestiere che richiede molto lavoro sul campo e che dà risultati a lungo termine: tempi morbidi, anche sei mesi, un anno...». La pazienza, allora, appare indispensabile e, a essa, Laura Marinelli aggiunge la diplomazia, riconoscendo come «non esistono modalità standard che possano valere per tutti o vincenti a prescindere. Credo che i risultati migliori possano arrivare nel momento in cui si trova il giusto equilibrio tra aspettative, esigenze, competenze e attitudini che ognuno può mettere in campo». E, allora, fondamentale risulta il lavoro di squadra: saper collaborare con l'artista ovviamente, ma pure con il produttore. Un'attitudine a collaborare con gli altri che si combina con un'accentuata capacità di ascolto. Significativa, a questo proposito, l'esperienza di Marinelli: «Mi vedo più come una portavoce, cerco di aprire dialoghi nei giusti contesti: questo approccio, più in ascolto che

“in attacco”, ha funzionato perché ho iniziato a lavorare con Marta Cuscutà quando gli spettacoli avevano già avuto una loro vita e il fatto di non partire con una compagnia completamente sconosciuta ci ha permesso di mantenere un approccio più morbido e meno invasivo».

### Al servizio dell'artista

«Per me la scelta di occuparmi della distribuzione di un artista nasce sempre da una passione, dall'amore nei confronti del lavoro di quell'artista o di quella compagnia. Non potrei mai proporre un lavoro in cui non credo, di cui non sono in qualche modo "innamorata"». Le parole di Ilaria Mancía rispecchiano una condivisa concezione "problematica" della figura del distributore. Continua Ilaria: «Il mio lavoro, spesso, non si limita alla distribuzione – e nel mio caso non potrebbe essere diversamente, non mi sento un vero "venditore", né un manager – bensì consiste nell'elaborare insieme all'artista un progetto più ampio: seguire la genesi di uno spettacolo, dall'idea embrionale alle prove, così da comprenderne le sfaccettature per capire a chi si può proporre il lavoro, cercando magari di individuare nuove strade e spazi altri rispetto al campo teatrale. La distribuzione non si limita alla ricerca generica di piazze in cui vendere gli spettacoli, ma consiste nell'individuare quelle realtà più adatte ad accoglierli e in cui creare un rapporto di scambio e complicità, che possa arricchire entrambe le parti». Conferma Lisa Gilardino: «Con gli artisti con cui lavoro si parte dalla primissima condivisione dell'intuizione artistica: a partire da un nuovo progetto inizia un dialogo per cercare di renderlo possibile». Ma, alla base, c'è «un rapporto di fiducia molto profonda con l'artista e si tratta anche di tradurre/mediare/trasportare questa relazione di fiducia con l'interlocutore esterno». Sforzandosi sempre di mettere da parte il proprio pensiero e di non cercare, conclude Mele, «di piegare la poetica dell'artista alla propria. Bisogna porsi sempre al servizio dell'artista: per me la cosa più importante è quella di promuovere l'artista, anche in progetti che non sono di vendita». ★

# C'era una volta l'ufficio stampa. E oggi non c'è più. Forse

Come cavalcare i media con lo spettacolo. Dalle clamorose trovate dei **press-agent** anni Cinquanta alla "sartoria" comunicativa da mettere in pratica ancora oggi, in tempi di dominio incontrastato della Rete.

di Roberto Canziani



**C'**era una volta Lucherini. E c'erano le "lucherinate", che altro non erano se non gran belle trovate per mettere un po' di pepe sui giornali. Colpi di genio che oggi prenderebbero il nome di "strategie di comunicazione mediatica". L'ufficio stampa "all'italiana" nasce proprio con **Enrico Lucherini**, il *press-agent* che nel nostro Paese ha inventato un mestiere, facendo anche la fortuna di parecchie star.

Anni Cinquanta, il giovane Lucherini si diploma all'Accademia a Roma: non gli sarebbe dispiaciuto fare l'attore. Lo dissuade però Sofia Loren: «Tu devi promuovere i film, mica interpretarli». Alle dive non si può dire di no. Così, su due piedi, lui si trasforma in addetto stampa e mette a frutto ogni malizia comunicativa.

## Il *press-agent* e le lucherinate

Ci sono "lucherinate" che restano ancora nella storia dello spettacolo italiano. La parrucca di Sandra Milo che prende fuoco e Roberto Rossellini che gliela

strappa, salvandole la vita. Il *flirt* tra Florinda Bolkan e Richard Burton, con Liz Taylor che sviene. I finti pompieri che salvano Mariangela Melato da un finto incendio. «Non ho mai capito se i direttori dei giornali lo sapevano che erano tutte balle, oppure se le bevevano davvero», commenterà, anni dopo, l'attrice. Ma gli "articoloni" uscivano.

La lucherinata più bella, per noi, è quella che ha come protagonista Luca Ronconi. Paparazzato dal principe dei fotoreporter romani, Tazio Secchiaroli, il giovane Ronconi offre, come San Martino, un lembo della propria giacca affinché la danzatrice turca Aiché Nanà, assoldata da Lucherini e Fellini, non si prenda un raffreddore con lo spogliarello improvvisato durante una festa in un locale del centro della capitale. Scandalo e polizia. *L'orgia dell'aristocrazia romana* titolano "a lenzuolo" i giornali. Ma il gioco è fatto. Siamo nel 1958: si apre la "dolce vita" italiana. Anche per gli uffici stampa.

## I fondatori americani

Certo, lo stile era decisamente provinciale. Molto lontano da quello che i maestri delle pubbliche relazioni avevano insegnato e messo in pratica negli Stati Uniti mezzo secolo prima. **Edward Bernays**, uno tra i più influenti uomini d'America, nipote di Freud, inventore della persuasione occulta e della propaganda (quella di Goebbels), era stato, negli anni Dieci, il *press-agent* americano dei Ballets Russes e di Enrico Caruso. E il suo metodo l'aveva poi applicato alla politica e all'industria. Era perfino riuscito a convincere le donne a fumare. Un altro fondatore della professione, **Ivy Lee**, nel 1906 aveva inventato e dettato le regole del comunicato stampa: concisione, chiarezza, condivisione. L'ufficio stampa all'italiana, che dal cinema sarebbe presto passato anche allo spettacolo dal vivo, applicava tecniche un po' più domestiche, per quanto efficaci, e continuerà ad applicarle per molto tempo: quelle del gossip o l'elemosina del pezzo. Resta proverbiale il ritornello di un'influente addetta stampa italiana che a ogni festa, pubblica o privata, abbordava chiunque fosse in grado di tenere una penna in mano, cronista di nera o scrittore di successo, avanzando la sua richiesta: «Amoreee, me lo fai un pezzettino?».

## Prevalgono le donne

Non c'era infatti bisogno di aver studiato *public relations* o *marketing*. Né di praticantato presso i giornali. Era un mestiere tipicamente femminile, quello dell'ufficio stampa all'italiana nel settore dello spettacolo. Disinvoltura nella conversazione, folta rubrica di con-

tatti, sapiente uso del telefono, intensa vita sociale e una rete allargata di conoscenze facilitavano enormemente chi si dedicava a questo settore, sempre più importante via via che dalla carta stampata la comunicazione si allargava a radio e televisione.

Il professionismo, quello vero, abitava intanto le istituzioni maggiori e i festival più importanti. E si distingueva lo stile "aziendale" di **Dolores Radaelli** al Piccolo di Milano, di **Mario Natale** e **Gianna Volpi** al Festival di Spoleto, di **Adriano Donaggio** alla Biennale di Venezia, solo per fare i nomi più rilevanti. Ognuno con un proprio metodo, il proprio indirizzario tenuto stretto, e rapporti personalizzati con le figure chiave (i critici, i capiservizio di cultura e spettacoli, in certi casi perfino i direttori delle testate). Mentre c'era chi inaugurava già i primi fenomeni di esternalizzazione e si formavano e crescevano le agenzie specializzate di comunicazione per lo spettacolo. *Service*, si diceva allora. Nel frattempo il profilo professionale si consolidava facendo dell'addetto stampa, prima che dell'artista, l'interlocutore privilegiato del giornalista. Il suo facilitatore, il suo tramite, la sua fonte.

### E poi, il digitale

Tutto cambierà, come se quel mondo fosse investito da un tromba d'aria, con l'avvento del digitale. Prima il computer, la videoscrittura e la necessità, per gente abituata alla macchina da scrivere, di affrontare un primo gradino tecnologico. Poi la posta elettronica, che manda in cantina i comodi fax e le vecchie fotocopiatrici imponendo incomprensibili regole di *netiquette* (il galateo della Rete, c'è ancora oggi qualcuno che lo ignora). Infine la supremazia della Rete, che ribalta l'organigramma "militaresco" e la gerarchia a piramide della carta stampata. Il mondo della comunicazione si orizzontalizza. La laurea e i tirocini in scienze della comunicazione diventano indispensabili.

Con il passaggio della comunicazione al web, un mondo di regole e di abitudini da ufficio stampa si sgretola e perde le proprie sicurezze. Perché a cambiare, prima di tutto, è il giornalismo culturale. Non solo nuove testate, nuove firme, nuove scritture: anche una sostanziale perdita di autorevolezza della critica (o, secondo alcuni, una sua trasformazione) e una diversa agenda di notiziabilità. Più interviste e meno recensioni, più anticipazioni e meno analisi a posteriori, tante immagini, a cascata, ora che alla macchina fotografica si alternano potenti smartphone dedicati.

Infine, il colpo decisivo all'ufficio stampa: la pervasività degli strumenti *social* che spostano l'attenzione sulla figura del *social media manager* e impongono una tra-

sformazione linguistica. Va in pensione l'ufficio stampa e sul biglietto da visita si trova scritto *Media and Communication Department*. La cartellina tipo Bristol finisce nella spazzatura, sostituita dai *press-kit* digitali.

### Cambia tutto, ma la professione resta

In una metamorfosi così rapida, com'è stata quella del 2.0, non si perdono, però, i sacrosanti principi che stanno alla base di un'efficace comunicazione d'azienda: il saper tagliare la notizia sulle caratteristiche di ciascun media e, perché no, di ciascuna testata o giornalista (la sartoria, il *tailoring*), la costruzione di un'"immagine aziendale integrata" in cui scrittura (i comunicati, che restano uno strumento imprescindibile) e immagine (soprattutto i filmati, nel loro ruolo di veicoli emozionali) consolidano lo *storytelling* aziendale. E, soprattutto, non cambiano comportamenti etici quali la trasparenza, la credibilità, l'affidabilità nel rapporto professionale. A cambiare invece è una deontologia che nel passato separava in maniera netta il ruolo del giornalista e quello del comunicatore. Faccenda che oggi, con la diversa articolazione del lavoro intellettuale, sempre più versatile, flessibile, liquido, precario, volatile (si lascia a chi legge la scelta del termine preferito) integra in una nebulosa spesso ambigua tutti i professionisti della comunicazione. Una forma di consociativismo di settore in cui riesce a volte difficile distinguere tra informazione e promozione, giornalismo e pubblicità.

Sono le stesse arti dello spettacolo dal vivo, del resto, a mettere in crisi alcune delle più solide certezze sulle quali, per secoli, quelle arti si sono fondate: la distinzione tra la professionalità attiva del performer e la percezione passiva dello spettatore. I contemporanei modelli partecipativi di teatro, danza, musica, la dissoluzione – in certi casi – del diaframma tra palco e platea stanno a dimostrare che i modelli relazionali cambiano e, di conseguenza, cambiano le pratiche nelle professioni.

Così non stupisce il non sentire più, all'inizio dello spettacolo, la solita registrazione più o meno simpatica che invita a spegnere i telefonini. Anzi, ecco farsi avanti sul palco qualcuno che in maniera altrettanto accattivante dice: «Fotografate, filmate, fate pure... e mi raccomando postate subito sui vostri canali *social*: ci aspettiamo una marea di *like*, di *retweet*, di condivisioni». La morte dell'ufficio stampa sembra lì, a un passo. Ma di altro non si tratta che di una finta morte annunciata. Un'altra lucherinata, insomma. ★

In apertura, illustrazione di Rachele Valli.

# Studio, ascolto e tanta passione: l'operatore della danza contemporanea

Un'intervista parallela ad Anna Cremonini ed Emanuele Masi, direttori di due importanti festival – Torinodanza e Bolzano Danza – e a Gigi Cristoforetti, direttore di Aterballetto, l'unico centro di produzione per la danza pubblico.

di Laura Bevione

**Qual è la vostra formazione?**

**Anna Cremonini** Vengo da un'esperienza prevalentemente teatrale. Ho iniziato al Teatro Due di Parma poi mi sono trasferita a Roma. Tra le esperienze più significative posso annoverare le collaborazioni con l'Eta, la Compagnia della Fortezza, la Biennale Teatro con Giorgio Barberio Corsetti, il Mercadante, il Teatro di Roma per il Festival dell'Unione dei Teatri d'Europa. Poi sono arrivata all'Auditorium lavorando alla Fondazione Musica e ho iniziato a occuparmi di danza e musica: avevo la responsabilità organizzativa dei festival Equilibrio e Villa Adriana, dedicati alla danza contemporanea, e seguivo la programmazione e la produzione di musica contemporanea. Lì è nato il mio interesse per la danza, che si è presto trasformato in passione. Sono poi stata nominata presidente della Commissione Danza presso il Mibac, affrontando la transizione verso i meccanismi

indicati dai nuovi decreti. Infine la direzione di Torinodanza Festival: un sogno che si è avverato.

**Gigi Cristoforetti** Sono laureato in storia contemporanea e mi sono occupato di spettacolo dal vivo su un piano pluridisciplinare: ho collaborato con due Teatri Stabili, con un Teatro Nazionale, con l'Auditorium Parco della Musica di Roma, con il teatro d'opera di Torino. In sintesi, mi sono occupato di teatro, di danza e di circo contemporaneo. Ma l'esperienza decisiva è stata con lo Stabile di Torino per Torinodanza. In quell'occasione ho potuto portare un po' tutte le mie competenze e svilupparle in un dialogo forte con la città e con le istituzioni. Ora, all'Aterballetto, aggiungo l'esperienza della produzione. A Reggio Emilia il mio contributo specifico è lo sviluppo di esperienze artistiche, collaborazioni e visioni strategiche il più aperte possibile.

**Emanuele Masi** Ho una formazione accademica in ambito musicale: dopo gli studi in conservatorio e all'Accademia pianistica internazionale di Imola, ho indirizzato la mia attività professionale verso l'organizzazione teatrale, in particolare nell'ambito dell'opera lirica. Ho poi iniziato a incontrare la danza sempre più spesso sul mio percorso: un avvicinamento per cerchi concentrici che mi ha portato al Festival Bolzano Danza, di cui ho assunto la direzione artistica nel 2013. Da musicista, il mio è un percorso atipico per un programmatore di danza, ma alcune competenze mi sono molto utili: la composizione coreografica non è poi così distante da quella musicale e la sensibilità per la "forma" è un tratto che mi aiuta nello strutturare la programmazione.

**Quali sono le competenze e le qualità richieste a un programmatore che lavora nel campo della danza contemporanea?**





**A.C.** Dal mio *curriculum* si evince che non sono una studiosa né una storica della danza, mi considero una spettatrice professionista e come tale cerco di proporre una programmazione che privilegi opere di forte spettacolarità, ma che abbiano un'impronta d'autore riconoscibile. Guardo alla danza come a un'espressione suprema di arte contemporanea che, nel suo percorso evolutivo, racconta qualcosa di noi e del mondo che viviamo.

**G.C.** Da un lato la consapevolezza del fatto che la danza – rispetto ad altri linguaggi – è una nicchia, almeno in Italia; e dall'altra, la capacità di metterne a disposizione le caratteristiche specifiche in una relazione paritaria con gli altri ambiti disciplinari. La danza è, infatti, anche un *passé-partout*, capace di attirare nuovi tipi di pubblico, con una componente di internazionalizzazione altissima. Dialoga naturalmente con la musica e in un contesto teatrale aggiunge una raffinatezza visiva e un fascino specifico alla narrazione. È per sua natura "arte contemporanea", anche se il conservatorismo di molti addetti ai lavori della danza non sfrutta questa caratteristica. In sostanza, punto a disegnare un'identità polimorfa ma coerente: un punto di arrivo capace di moltiplicare le voci con le quali parliamo a pubblici differenti.

**E.M.** La danza contemporanea è una materia viva e in continua evoluzione: a differenza di altri ambiti dello spettacolo dal vivo, come la musica classica o l'opera nei quali ci si concentra principalmente sugli interpreti, nella danza mutano costantemente modelli, autori di riferimento, tendenze. Per questo credo che una delle attitudini più importanti sia l'ascolto, ossia la capacità di cogliere – come un'antenna – i segnali che arrivano dalla scena internazionale, ma anche le aspettative del proprio pubblico. Ma proprio perché la danza contemporanea è un genere *in fieri* per definizione, la qualità più importante è il senso di responsabilità, con una presa di coscienza delle ricadute delle proprie scelte. La nostra programmazione può avallare artisti di poco valore

o marginalizzare altri che invece meritano. Dobbiamo perciò essere in grado di capire le tendenze, non le mode, operare liberi da giochi di potere; dobbiamo quindi, soprattutto, studiare, studiare tanto, studiare sempre.

#### **Quali attività comporta concretamente il vostro ruolo?**

**A.C.** Vedere spettacoli, quanti più è possibile. Incontrare gli artisti per comprendere la spinta profonda che li muove. Comprendere stili e tendenze e proporli nel modo giusto al nostro pubblico.

**G.C.** Per come la vedo io, decisamente sono più di quelle che riesco a svolgere... Intanto, ci stiamo ripensando sia come modello produttivo che artistico, e questo comporta un dialogo costante, ma anche una messa in discussione delle abitudini. Con Sveva Berti, la coordinatrice artistica, l'obiettivo è identificare delle linee, prima che dei coreografi. Bisogna dedicare tempo al pensiero, per inventare continuamente possibili sbocchi ed evoluzioni di linee artistiche che non possono mai cristallizzarsi. E ancor più tempo alle relazioni, sia interne, nel nostro magnifico gruppo, sia esterne. E come un puzzle che ogni pochi mesi si riorganizza.

**E.M.** Prima ho parlato di "forma": diciamo che immaginare la struttura della programmazione è il punto di partenza. Struttura e obiettivi hanno oggi – grazie anche alle norme ministeriali – un'impostazione triennale: ciò significa che siamo chiamati a disegnare uno sviluppo pluriennale, con assi portanti e autori di riferimento per un progetto non solo artistico, ma propriamente culturale. Immaginato questo scenario "lungo", si passa a lavorare di relazioni, individuando artisti e spettacoli che vi possano rientrare con coerenza, creando una vera e propria "drammaturgia" per ogni edizione. È altrettanto fondamentale individuare partner internazionali e, soprattutto, territoriali perché il programma non sia solo "bello", ma anche concreto e radicato nel suo contesto.

#### **Quale aspetto del vostro lavoro preferite e quale detestate?**

**A.C.** Il momento magico per me è l'arrivo delle compagnie a teatro. È come se si aprisse un momento privilegiato della mia vita. Cerco di stare con gli artisti quanto più tempo possibile, quasi per rubarne i segreti, per condividere quel pezzo di esperienza che si consuma nel nostro teatro. Non è solo una questione di accoglienza, ma di ricerca di empatia. Nella speranza che la mia stessa emozione si trasferisca integra o magari amplificata al pubblico. Non nascondo che il momento più gratificante avviene quando l'applauso è lungo e felice, anche se sono consapevole che il gradimento è rivolto ai danzatori sul palco. Noi operatori siamo solo un tramite tra l'arte e chi decide di viverla. Ed è il mestiere più bello del mondo.

**G.C.** Detestare? Perché dovrei detestare anche singoli aspetti di un lavoro così bello, davvero da privilegiati? Sì, ogni tanto ascolto colleghi – di solito nelle istituzioni più forti – che si lamentano, sono stanchi, raccontano di perdere le motivazioni... Io capisco la frustrazione solo quando un ente pubblico, o qualcuno da cui dipendiamo, ci mette in difficoltà nonostante il nostro sforzo. Ma in Emilia Romagna siamo davvero fortunati. Posso invece dire che mi dà una soddisfazione enorme il *problem solving*. È qualcosa che scaturisce sempre dal cosiddetto "guardare altrimenti" la realtà, per trovare la soluzione. Raramente procedo in maniera lineare, o per sintesi immediata. Mi piace, viceversa, prendere in considerazione tutto e il contrario di tutto.

**E.M.** Provo un senso di stupore quasi infantile quando sento che gli artisti si sentono a casa e il pubblico si entusiasma. Detesto invece dover rinunciare a uno spettacolo per questioni di calendarizzazione: ma alla fine in genere trovo un rimpiazzo che spesso per coerenza diventa ancora più ficcante nella drammaturgia di quell'edizione. Come si dice, chi cerca trova. ★

In apertura, Gigi Cristoforetti (foto: Viola Berlanda), Anna Cremonini (foto: Fabio Iaquone) ed Emanuele Masi (foto: Tiberio Servillo).

# Al di là della musica: il lavoro di sinergia nell'opera lirica

Dall'impresario maneggione ottocentesco alla figura istituzionale odierna: non soltanto un manager, ma un professionista capace di relazionarsi con ogni settore dell'amministrazione e della gestione di un teatro d'opera.

di Mara Lacchè



Dallo stile "recitar cantando" tardo cinquecentesco del melodramma delle origini al concetto di "opera d'arte totale" (*Gesamtkunstwerk*) coniato da Wagner, fino ai nostri giorni, lo spettacolo operistico ha sempre rappresentato un ideale luogo di incontro delle discipline artistiche che lo compongono, ma anche il frutto di uno sforzo realizzativo, cui concorrono professionalità ed esperienze di varia natura. È sufficiente osservare l'organigramma di un teatro odierno, o più semplicemente una locandina o un programma di sala, per constatare il numero elevato di persone – dalle maestranze tecniche, al personale organizzativo e amministrativo, fino agli sponsor – che affiancano il cast artistico, lavorando sinergicamente alla messinscena di un'opera.

Al vertice dell'organizzazione, in particolare nelle attuali fondazioni lirico-sinfoniche, troviamo la figura istituzionale del **sovrintendente**, di nomina ministeriale, normalmente affiancato da **due direttori, amministrativo e artistico**, che di fatto hanno assunto le funzioni che, fino al XIX secolo, facevano capo ai celebri impresari teatrali. Dall'*Andromeda*, messa in scena «con grande magnificenza ed esquisitezza» nel 1637, al Teatro San Cassia-

no di Venezia, a spese della compagnia di cantanti diretta dal compositore Francesco Manelli e dal librettista Benedetto Ferrari, fino alla grande epoca dei Barbaja o Lanari ottocenteschi, passando per l'arguta satira del *Teatro alla moda* di Benedetto Marcello e delle opere buffe che nel Settecento mettevano alla berlina maneggioni di ogni sorta, la figura dell'impresario d'opera, quale antenato del "manager artistico", è indissolubilmente legata al processo di istituzionalizzazione commerciale del melodramma, non più evento celebrativo, e quindi irripetibile come alle sue origini, ma replicabile e di cui si garantiva la sopravvivenza e la diffusione. Nel corso del Novecento, dopo la creazione degli enti lirici, considerati di natura pubblica fin dalla costituzione dell'Ente Autonomo Teatro alla Scala (1921), e la loro più recente trasformazione in fondazioni sinfonico-liriche a partecipazione privata, si è tentato di adeguare la struttura del teatro lirico a una visione più moderna e snella dal punto di vista normativo e organizzativo.

In quest'ottica, di carattere prettamente manageriale, il **direttore di produzione** è diventato l'anello di congiunzione fra la sfera artistica e quella gestionale-amministrativa: nel preparare i calendari, pianificare le pro-

duzioni (prove e spettacoli), verificandone la fattibilità, nel garantire il rispetto di tempistiche e preventivi, nonché delle eventuali attività fuori sede, tale figura agisce praticamente in simbiosi con il **segretario artistico** e il **direttore dell'allestimento scenico**, ovvero il "braccio destro" e "il sinistro" del direttore artistico. In aggiunta alle competenze in ambito manageriale, il direttore di produzione deve possedere le capacità relazionali che gli consentano di appianare le inevitabili controversie che possono nascere in seno a un nutrito gruppo di lavoro, e di coordinarsi con i tanti reparti, dalla contabilità, agli **addetti alla comunicazione e al marketing**.

In un periodo di generale crisi culturale, quest'ultimo settore, destinato alla promozione degli spettacoli e in generale delle attività culturali dei teatri d'opera, ha acquisito sempre più importanza e responsabilità. Accanto alle tradizionali funzioni dell'ufficio stampa, dalla redazione dei comunicati, all'organizzazione delle conferenze stampa e all'accreditamento di giornalisti e critici musicali, nell'era dei *social media*, gli addetti stampa devono affrontare la consolidata presenza di nuovi canali digitali, con la conoscenza delle tante risorse del web e dei linguaggi più attuali. D'altronde, la sfida attuale per la comunicazione, soprattutto in ambito operistico, è quella di tenersi stretto il tradizionale e affezionato pubblico di melomani e, al contempo, strizzare l'occhio a fasce di spettatori più giovani, promuovendo programmazioni *ad hoc* e politiche di riduzione dei prezzi dei biglietti, nonché puntando su progetti didattici e di ricerca, in collaborazione con scuole, università, conservatori e associazioni culturali locali. Gli operatori teatrali si trovano quindi ad affrontare la responsabilità etica di promuovere la scoperta e la diffusione della cultura operistica, dal grande repertorio alla creazione contemporanea, ma anche di intervenire al raggiungimento degli obiettivi delle istituzioni teatrali, ovvero la crescita sociale e culturale della collettività. ★

La copertina di *Teatro alla moda* di Benedetto Marcello (1720).

# Quanti mestieri in uno solo: incombenze e soddisfazioni del direttore di festival

**I direttori del Festival delle Colline Torinesi riflettono sul proprio ruolo. Il disegno di un progetto coerente, la cura degli artisti, uno staff che è comunità e un pubblico da (ri)conquistare sempre.**

di Sergio Ariotti e Isabella Lagattolla

**I**l direttore di un festival di creazione contemporanea è come un raddomante. Vuole e deve individuare le produzioni che esaltano la ricerca linguistica. È insomma alla caccia di artisti, grandi, affermati, giovani, emergenti. Si pone come un mediatore tra essi e il pubblico. Tra essi e il mercato teatrale. Ne consegue che il direttore deve vedere molti spettacoli e viaggiare per vederli in Italia e in giro per il mondo.

Un verbo chiave del suo lavoro è **"accompagnare"**. Accompagnare gli artisti (specie i più giovani) significa conoscere, discutere, proteggere i loro sforzi. Da subito, sin dall'inizio del lavoro. Una missione che in Europa si impara in fretta, che è nel dna dei direttori più bravi. La storia di un festival è scritta dagli artisti che hanno fatto parte o fanno parte dei cartelloni. La storia del Festival delle Colline Torinesi è il filo rosso degli spettacoli di Delbono, Societas, Motus, Lagarde, Novarina, Mouawad, e così via.

Un'altra parola chiave è **"progetto"**. Un festival deve avere un progetto, declinarne le linee. La prima persona che ci parlò di progetto fu Marisa Fabbri. «Dovete avere un progetto – ci disse – e non abbandonarlo mai, per nessuna ragione». Così abbiamo tentato di fare, senza concedere troppo spazio al "commerciale", al corrivo, alla banalità. Alle insistenze di chicchessia. Una politica culturale libera e rigorosa è il massimo della soddisfazione per un direttore.

Il primo segmento di storia del festival lo abbiamo dedicato all'insoddisfazione per la lingua teatrale, recentemente alle figure femminili, poi alle declinazioni del viaggio. Non si deve essere sedotti dai temi, non ossessionati, ma neppure indifferenti a essi, a un sentire comune degli artisti. Essi sono i migliori testimoni della contemporaneità e dei suoi problemi. E poi bisogna che i festival facciano parte di **reti**. È la più rilevante novità degli ultimi anni. La dialettica con altri operatori teatrali è importante anche quando essi non hanno i nostri gusti, fondamentale quando li hanno. Dei loro occhi ci si può utilmente fidare.

Il direttore di un festival deve costruire un **ensemble di collaboratori** fidati ed entusiasti, di professionisti di valore. Dei mestieranti

è meglio diffidare. Creare il gruppo è difficile ma è indispensabile. Oggi il Festival delle Colline Torinesi è una delle attività organizzate dalla Fondazione Teatro Piemonte Europa. Ebbene il suo direttore amministrativo è stato un collaboratore del festival, un suo organizzatore di produzione altrettanto.

Il **rapporto con i tecnici** è spesso decisivo, non va trascurato. Tecnici collaborativi possono risolvere molti problemi, tecnici poco coinvolti possono complicare tutto. Altri collaboratori da non sottovalutare sono i componenti di comitati scientifici, i **"professori"**, gli **"esperti"** che consigliano, valutano, aiutano nelle attività collaterali. Le quali sono la cartina di tornasole dei progetti e della loro qualità. Utilmente affiancano gli spettacoli. Dimostrano come essi siano la parte emersa di un iceberg. Gli spettacoli sono espressione di una cultura, di un rapporto con la contemporaneità, col proprio tempo, di una ricerca storica, estetica, di una modalità di rappresentazione. Questa cultura, questa ricerca possono e devono ispirare altri eventi. Il direttore è fondamentale per ricordarsene.

Spesso si sente enfatizzare il **rapporto col territorio**. È una preoccupazione che il direttore deve tenere a mente. Nessuna istituzio-

ne vive in una torre d'avorio. Si progredisce tutti insieme. Il grande teatro nazionale, come il piccolo gruppo.

Un terzo del proprio tempo un direttore lo impiega a **fare conti**, a **scrivere bandi**, a **redigere rendiconti e testi**. È necessario. Non è divertente, ma necessario. Deve farlo al meglio. Un altro terzo viene impiegato a calibrare il rapporto con gli **sponsor**. A incontrare assessori e responsabili di fondazioni bancarie. Ultimo ma non ultimo, il **pubblico**. Senza il pubblico non esiste alcun evento teatrale. Il pubblico va incuriosito, sedotto, informato, formato. Con il pubblico si dialoga. Ma è bene non dimenticare che di là da ogni strategia di comunicazione conta che gli spettacoli siano belli, gli artisti talentuosi. Non si vende la mediocrità che una volta sola. È utile altresì "rinnovare" il pubblico, fidelizzare ma anche cercare contatti con i più giovani, il pubblico di domani. Pensare spettacoli solo per loro è sbagliato, occorre che siano anche per loro. Gli spettatori degli spettacoli teatrali sono masse in trasformazione, non inerti. Diffidare dalle rendite di posizione. ★

Isabella Lagattolla e Sergio Ariotti, fondatori e direttori del Festival delle Colline Torinesi.



# Gente che non teme gli imprevisti: la vita avventurosa del *tour manager*

**Non si occupa soltanto di prenotare alberghi e assicurarsi che la scenografia sia montata correttamente, ma dal *tour manager* dipende la serenità e l'efficienza dell'intera compagnia.**

di **Alessandra Vinanti**



**Q**uella del *tour manager* è un'attività professionale complessa che richiede competenze specifiche in ambito organizzativo, amministrativo e tecnico del settore teatrale. Si tratta di saper gestire – nel rispetto del Ccnls (Contratto Collettivo Nazionale dei Lavoratori dello Spettacolo) – una piccola comunità di artisti e tecnici che deve convivere per lunghi periodi condividendo un'esperienza spesso faticosa e piena di imprevisti; di organizzare viaggi, di gestire trasporti, facchinaggi e *service* tecnici; di assicurare una presenza tempestiva al direttore di scena per garantire un allestimento "perfetto" in ogni piazza; di organizzare i pernottamenti e i pasti o di gestire le indennità di trasferta; di trovare ristoranti aperti dopo ogni recita; di curare tutti gli aspetti della comunicazione e della promozione e di monitorare le vendite dei biglietti. Tutto questo con un'attenta gestione delle risorse economiche e finanziarie, conoscendo a fondo le caratteristiche artistiche e tecniche dello spettacolo e le qualità, così come le fragilità, di ogni persona che rende possibile questo momento effimero di condivisione con il pubblico.

La compagnia in tournée l'ho sempre immaginata come l'equipaggio di una nave che si sposta da un porto all'altro, issando e ammainando le vele, e che, dopo il montaggio

e le recite, torna alla trattoria preferita *in loco* prima di ripartire per un altro porto. A volte il mare è calmo. A volte in tempesta. E l'amministratore di compagnia, insieme al responsabile artistico e al direttore di scena, fa sì che la nave giunga in porto a ogni costo e che al "chi è di scena" il sipario si possa aprire come se fosse la prima volta, ma sempre in modo diverso, con la collaborazione di tutti. La tournée è una grande palestra per tenere allenati il corpo e la mente nella gestione di rapporti interpersonali, relazioni con fornitori e gestione di servizi di ogni genere. Ogni piazza della tournée è al tempo stesso un'avventura e una grande occasione di crescita professionale e personale che permette di collaborare con colleghi di tutto il paese attivi in ogni ambito del settore. È anche un'opportunità unica per conoscere metodi lavorativi diversi e per arricchirsi prendendone ispirazione. Organizzare e gestire una tournée è un'attività che richiede molte ore di lavoro e che necessita di un approccio sempre proattivo (e non reattivo). All'occorrenza, per "contenere l'insieme", capita di indossare il costume dell'infermiere, del confidente o della mamma, affettuosa e comprensiva da un lato e con senso di responsabilità e autorevolezza dall'altro, mantenendo comunque le dovute "distanze di sicurezza".

«Questa tournée scivola dolcemente sui cuscinetti a sfera della mia organizzazione». Così diceva Paolo Grassi a proposito della tournée organizzata per il Piccolo Teatro di Milano nel 1956. Questo è l'obiettivo. Organizzare ogni dettaglio con precisione e lungimiranza per essere disponibili ad affrontare gli imprevisti di ogni natura che sempre si incontrano lungo il viaggio.

Come molte altre professioni, fino agli anni Settanta, è stata svolta prevalentemente da figure maschili fino a quando giovani donne come Mimma Gallina e Rosanna Purchia hanno iniziato a prendersi cura dell'organizzazione e della gestione delle compagnie teatrali in Italia e nel mondo. Forse non è un caso che questo ruolo, che implica una cura e un'attenzione a 360 gradi di ogni aspetto amministrativo, logistico, artistico e tecnico, ma anche una particolare capacità di tessere relazioni – con sensibilità e competenza – all'interno di un gruppo di lavoro in continuo movimento, sia diventata oggi una professione prevalentemente femminile.

Una prestazione da funambolo che può essere svolta preferibilmente da persone precise, curiose e dinamiche, da chi fa e disfa valigie con gioia, di chi crede che ogni problema sia un'opportunità e non una scocciatura. In sintesi, con l'aiuto della cultura anglosassone potremmo dire che «the Tour Manager is a Team Builder & a Problem Solver in motion!».

Una formazione specifica si apprende tramite il corso biennale di "Organizzatore dello spettacolo" presso la Scuola Civica Paolo Grassi di Milano, atto a formare quadri organizzativi per lo spettacolo dal vivo: l'insegnamento relativo alla produzione e alla circuitazione degli spettacoli teatrali è tenuto dalla sottoscritta insieme a due storiche insegnanti del corso – Mimma Gallina e Patrizia Cuoco – che, come tutti i colleghi, sono professionisti del settore prestati all'insegnamento. È quasi impossibile poter fare uno stage (durante il secondo anno di corso) come *tour manager*. In questo mestiere la pratica si acquisisce preferibilmente dopo alcune esperienze produttive in seguito alle quali è possibile iniziare un periodo di apprendistato. ★

# Corsi, master, stage: come si forma l'operatore teatrale

Una guida sintetica per orientarsi fra le innumerevoli proposte per chi vuole lavorare nel campo dello spettacolo dal vivo, mettendo a fuoco i criteri in base ai quali scegliere il corso ideale.

di Luca Monti

La formazione per le professioni a sostegno della scena, per produrre e distribuire spettacoli teatrali, è disseminata in un'innumerabile quantità di corsi, in varie forme di specializzazione, con una maggiore concentrazione nel Nord e Centro Italia. A tutti gli interessati e appassionati consigliamo, quindi, di fare un giro sui siti di enti territoriali che si occupano della promozione della cultura, Regioni, comuni e associazioni culturali no profit, dove troveranno facilmente seminari, laboratori, moduli di avvio al lavoro. Per giovani in cerca di occupazione, o lavoratori che vogliono specializzarsi, deve fare la distinzione la riconosciuta credibilità degli enti erogatori, il fatto che si possano acquisire diplomi e certificati o crediti formativi: spesso si chiamano master anche corsi non universitari, ma la stessa definizione "master" è appropriata e consona solo ad atenei e accademie e non a qualsiasi proposta.

Il *project manager*, l'organizzatore, l'amministratore: si tratta di una nuova professione e se ne sente il bisogno. Per quanto riguarda la distribuzione diciamo subito che un corso dedicato, invece, non esiste.

Proponiamo alcuni percorsi che consideriamo nella fascia alta di quelle iniziative per organizzatori teatrali: con quale criterio stabiliamo che sono i migliori? Intanto perché hanno un'esperienza consolidata, almeno tre di essi sono nati molti anni fa e sono affermati nel settore; poi, per il focus specifico che pone la parola "progettazione" o "teatrale" come oggetto primario del corso; infine, per il corpo docente – la *faculty* – che annovera prioritariamente docenti e professionisti riconosciuti, con un *background* e una provenienza dal mondo del teatro.

Iniziamo dalla **Civica Scuola di Teatro Paolo Grassi** con il **Corso per organizzatore dello spettacolo dal vivo, teatro, musica, danza**, coordinato da Anna Guri. La sede è **Milano**, la frequenza obbligatoria, la durata due anni, è previsto un esame di ammissione, il costo è in base al reddito, il titolo riconosciuto da Unione Europea e Regione Lombardia. Si tratta del corso più longevo, assolutamente consono e interamente dedicato a questa figura. Propone docenti altamente qualificati che lavo-

rano nel settore: citiamo Mimma Gallina che, con numerose pubblicazioni che sono diretta emanazione dei corsi, è una delle maggiori esperte di organizzazione del settore.

Ancora a **Milano**, ma all'**Università Cattolica**, esiste il **Mec-Master in ideazione e progettazione di eventi culturali** (arte cinema musica spettacolo). Nato nel 2001 per volontà di Paolo Dalla Sega, si avvale della docenza di Lucio Argano, che vanta una lunga esperienza di organizzatore teatrale – citiamo Roma Europa Festival e la Festa del Cinema di Roma – studioso e anche lui autore dei volumi su cui studiano tutti gli allievi di queste materie. Vent'anni di attività, colloquio di ammissione, un anno di frequenza obbligatoria, minimo tre mesi di stage, costo 7.500 euro, titolo universitario con 60 crediti, borsa di studio finanziata dal sito trovafestival.it. Citiamo, poi, a **Bologna**, il **Master in imprenditoria dello spettacolo** diretto da Antonio Taormina: la frequenza è obbligatoria, titolo universitario con 60 crediti formativi, durata un anno, stage garantito, prova scritta di ammissione.

Abbiamo anche da segnalare, a **Roma**, una novità: da due anni è attivo il **Master in economia e organizzazione dello spettacolo dal vivo**, diretto da Stefano Locatelli, con titolo universitario, durata un anno, frequen-

za obbligatoria, costo 3.800, prova di ammissione.

Ritorniamo, poi, a **Milano** con le ultime due proposte. All'**Università Bocconi** esiste il **Mama-Master in Arts Management and Administration**, coordinato da Andrea Rurale, durata un anno. Attenzione: tutto svolto in lingua inglese, *full time*, con la richiesta di almeno due anni di una esperienza professionale precedente, di certificazione Toefl, realizzato in collaborazione con Fondazione Altagamma. L'**Accademia del Teatro alla Scala** propone, invece, il **Master in Performing Arts Management**, realizzato in collaborazione con il Politecnico di Milano. Qui sono ammessi anche non laureati ma con almeno tre anni di esperienza sul campo, le lezioni sono in inglese per almeno l'80% e vi è un limite di età (under 35).

Diffidiamo molto di chi ci assicura un lavoro: non è in questo settore che si trova un contratto a tempo indeterminato, tantomeno delle forme di collaborazione significative e particolarmente pesanti dal punto di vista lavorativo. Sono molte le collaborazioni, moltissime le figure professionali in autonomia con partita Iva. Essenziale per fare l'organizzatore è capire, amare conoscere gli artisti e la materia di questo teatro contemporaneo. ★





# Zapping tra Vecchio e Nuovo Continente: precarietà e ibridismo dell'operatore

Dall'Europa alle Americhe: una panoramica per tratteggiare la fisionomia dell'operatore teatrale fuori dall'Italia e per scoprire che, pur nelle diversità, le criticità si assomigliano molto.

di Aurélie Martin, Nicola Bremer, Maggie Rose, Irina Wolf, Valeria Patota, Laura Caparrotti, Pierpaolo Olcese



## Francia

Il Cpnf-Sv (Commissione Paritaria Nazionale Occupazione Formazione dello Spettacolo dal Vivo) ha pubblicato una guida dei mestieri dello spettacolo dal vivo nel giugno 2018. Il settore conta circa duecento tipologie professionali. Nella parte amministrazione, i mestieri sono divisi in tre gruppi: 1) direzione; 2) produzione-diffusione; 3) comunicazione-pubbliche relazioni-marketing-biglietteria-segreteria. A partire dal nuovo millennio questi mestieri si sono moltiplicati e professionalizzati, per diversi fattori: artistici (rinnovo continuo delle estetiche, sviluppo dell'offerta per i ragazzi); sociali (sviluppo delle nuove tecnologie); legati alle politiche culturali; legislativi ed economici. Tutti richiedono competenze specifiche e, infatti, la loro evoluzione è stata accompagnata dall'aumento dell'offerta formativa, tanto che oggi si contano più di 63 organismi (università, scuole superiori, enti privati di formazione) su tutto il territorio nazionale, accessibili durante l'intero corso della carriera. Purtroppo, questa progressiva professionalizzazione ha un'altra faccia della medaglia, ossia una nuova tendenza nella pubblica amministrazione ad assumere persone troppo qualificate rispetto all'incarico, richiedendo per esempio a un addetto alla biglietteria il possesso di un master. Questo mostra sia la difficoltà a entrare nel settore senza diplomi universitari, sia il rischio di sopprimere l'eterogeneità delle provenienze e la compresenza di punti di vista differenti che ne hanno fatto in passato la ricchezza.

Paradossalmente, la pluri-attività (intesa come la compresenza di ruoli) sembra essere un'altra caratteristica del settore. In parte ciò si spiega col fatto che i progetti artistici generano spesso un'occupazione discontinua, ma sono anche numerosissimi gli esempi di lavoratori che hanno più di un incarico, veri e propri *multitasking*, soprattutto in strutture medio-piccole, per via delle difficoltà economiche del settore.

In questi mestieri, in cui si lavora per "passione", è complesso conciliare vita professionale e privata e persiste ancora una forte

diseguaglianza nella presenza delle donne nei posti di direzione: infatti, il 65% dei mestieri amministrativi sono svolti da donne, a eccezione però dei posti di direzione e di programmazione artistica. Femminile quindi, ma anche giovanile, poiché gli under 36 rappresentano il 56% dei lavoratori del settore amministrativo mentre gli over 46 solo il 23%. Questo si spiega perché l'evoluzione della carriera non è determinata soltanto dall'esperienza ma anche dal *network* professionale, spesso costruito fuori dagli orari di ufficio. Lavorare di sera e nei weekend non sempre è compatibile con la vita familiare. Negli ultimi mesi sembra, però, che il Ministero abbia maturato una maggiore consapevolezza del problema, iniziando a imporre delle quote nelle nomine e nella programmazione artistica affinché ci siano più donne. *Aurélie Martin*

### Germania

Da tre anni faccio il regista in diversi Teatri Stabili della Germania e ogni direttore artistico che ho conosciuto ha una storia completamente diversa. Joachim Klement, per esempio, ha lavorato come *dramaturg* prima a Graz, poi al Schauspielhaus di Amburgo, al Nationaltheater di Mannheim e a Brema, per poi diventare prima direttore artistico del teatro di Braunschweig e poi del Staatsschauspiel Dresden. Florian Fiedler, invece, è diventato un regista molto famoso in Germania già prima di compiere trent'anni. Riuscì a sfruttare questa fama per diventare prima direttore artistico del teatro ragazzi di Hannover e, successivamente, direttore artistico del Teatro Stabile di Oberhausen. Questi due percorsi sono paragonabili alla maggior parte di quelli dei direttori artistici dei teatri tedeschi: quasi tutti i Teatri Stabili della Germania, infatti, sono diretti da registi o da *dramaturg*. A questo punto è interessante ricordare che non esiste in Germania un corso di laurea per studiare il mestiere del direttore artistico. Solo a Zurigo c'è un master, denominato "Executive Master of Art Administration". L'esperienza, nel teatro tedesco, sembra contare più di un titolo di studio, anche

quando essa non coincide con quella di un regista o di un *dramaturg*, come nel caso di Jürgen Reitzler a Dresda. Nel 2016 Wilfried Schulz lasciò il suo incarico di direttore artistico del Staatsschauspiel di Dresda, proponendo come suo successore Joachim Klement, che però era vincolato fino al 2017 alla direzione del teatro di Braunschweig. La Commissione decise allora di nominare come direttore artistico per la stagione 2016-17 Jürgen Reitzler. Questi da sette anni era a capo dell'ufficio programmazione del teatro di Dresda e non aveva nessuna esperienza come direttore artistico. Anche alla Volksbühne c'è stato un caso simile: dopo le dimissioni di Chris Dercon, è diventato direttore artistico per la stagione 2018-19 l'ex direttore amministrativo Klaus Dörr, e, all'inizio del 2019, il suo contratto è stato prolungato fino al 2021. A Costanza, invece, il direttore artistico Christoph Nix, poco gradito dalla politica locale ma molto amato dal pubblico, lascerà nel 2020 il suo posto a Karin Becker, ancora direttrice dell'ufficio programmazione del Teatro Thalia di Amburgo. Sarà la sua prima esperienza come direttrice artistica. Ma da chi sono composte queste commissioni? Di solito da esponenti della cultura cittadina, come l'assessore alla cultura, il direttore dell'opera o di un museo, e dai cosiddetti "esperti teatrali", come direttori artistici di altri teatri tedeschi o di festival. Il pubblico non ha nessuna possibilità di intervenire: a Costanza, per esempio, sono state raccolte numerosissime firme perché fosse rinnovato il contratto a Christoph Nix, ma la Commissione non si è lasciata convincere. *Nicola Bremer*

### Gran Bretagna

In inglese la definizione "operatore teatrale" si traduce con *theatre practitioner* e coinvolge un'ampia gamma di professioni, compresi direttore artistico, *literary manager*, *dramaturg*, traduttore, editore di copioni e ufficio stampa. Figure che spesso non vengono citate nei programmi di sala benché si occupino di preparare il terreno per trasferire un dramma dalla pagina al palcoscenico. Secondo un vecchio detto i migliori artisti, in par-

ticolare in ambito teatrale, si sono laureati in letteratura inglese a Oxford o a Cambridge. Ed è certamente vero: una laurea Oxbridge in letteratura può ancora servire come *passpartout* in molti settori lavorativi. Oggi, però, sono molto numerose le università che offrono percorsi di studio eccellenti, che consentono di trovare lavoro in ambito teatrale, grazie anche ai laboratori e alle messinscene amatoriali cui gli studenti possono partecipare. Esempi sono il Royal Holloway College, l'università di Lancaster e quella di Glasgow. Vi sono, poi, vari master, focalizzati su mestieri specifici, quali critica teatrale e drammaturgia, per esempio alla Royal Central School of Speech and Drama a Londra. È ovvio che, a seconda delle dimensioni del teatro, la succitata gamma di professioni racchiuse dalla definizione "operatore teatrale", può essere svolta da singole persone, come avviene in grandi istituzioni come il National Theatre di Londra, o da un paio di addetti nelle piccole compagnie teatrali. Philip Howard, che è stato dal 1996 al 2007 sia direttore che direttore artistico del Traverse, teatro di medie dimensioni di Edimburgo, lamentava costantemente che la responsabilità di entrambi i ruoli non gli consentiva di curare la regia di tutti gli spettacoli che avrebbe voluto. Il suo ruolo di direttore lo occupava troppo. Katherine Mendelsohn, che ha lavorato come *literary manager* al Traverse dal 1999 al 2012, contribuiva alla scelta di nuovi testi, curava la drammaturgia di altri e seguiva drammaturghi emergenti. Non solo, ha ideato un innovativo progetto di traduzioni teatrali in collaborazione con due autori celebri quali David Harrower e Jon Fosse, chiedendo loro di lavorare ciascuno su un testo dell'altro, partendo da una traduzione realizzata da terzi. Oggi Katherine Mendelsohn ha cambiato mestiere e lavora a Londra per gli United Agents come traduttrice e *dramaturg* di testi di autori francofoni, testimoniando come nell'industria teatrale britannica sia facile passare da una professione all'altra. In conclusione, possiamo affermare che le università britanniche giocano un ruolo più importante nel formare i futuri operatori teatrali



di quanto avviene in Italia, per esempio con i percorsi del Dams. In Gran Bretagna, infatti, le università che tengono corsi di teatro e drammaturgia, preparano sia alla carriera accademica che a quella da operatori, valutando gli studenti tanto su moduli teorici che pratici. *Maggie Rose*  
(traduzione dall'inglese di Laura Bevione)

### Romania

Sono passati quasi trent'anni dalla caduta del comunismo in Romania eppure molte delle istituzioni teatrali sono rimaste le stesse. Dopo il 1989, i molti ministri succedutisi non sono stati in grado di attuare una riforma legislativa. La scena è ancora dominata da più di quaranta teatri a conduzione governativa. Un ruolo importante all'interno di queste istituzioni è rivestito dall'"ufficio letterario". Chi vi lavora – una o due persone, fino a un massimo di quattro, a seconda delle dimensioni del teatro – svolge numerose attività. In qualità di "consulente artistico", offre assistenza nei settori del *marketing* e della comunicazione; organizza dibattiti, tavole rotonde e mostre; intrattiene i rapporti con la stampa e si occupa delle pubbliche relazioni; realizza materiali pubblicitari come manifesti e programmi di sala; ma può anche capitare che traduca drammi o lavori come *dramaturg* o assistente alla regia. Di solito ha una forma-

zione da filosofo o da teatrologo. In questo secondo caso, ha conseguito una laurea in teatrologia, *management* culturale e giornalismo, corso di studi avviato nelle università di Bucarest, Iași, Sibiu, Cluj e Târgu Mureș. Le ultime due presentano una particolarità, poiché offrono corsi anche in ungherese, favorendo così il teatro di questa minoranza linguistica. L'università statale di teatro e cinematografia di Bucarest vanta un'esperienza di settantacinque anni. Le attività previste dal programma di studi in teatrologia sono orientate in due direzioni: da una parte, l'analisi del fenomeno teatrale attraverso lo studio della storia del teatro e dell'estetica così come per mezzo dell'analisi del testo drammatico; dall'altra, un intervento diretto nella realtà artistica, con azioni quali la gestione di progetti e istituzioni o consulenze specializzate.

Questi corsi sono frequentati da una media di sei-otto studenti (mai più di dieci, dei quali la maggior parte paga le tasse mentre gli altri ricevono un sostegno statale). Durante i tre anni del corso di laurea, molti di loro si ri-orientano, scegliendo, per esempio, di dedicarsi alla regia. In teoria, chi si laurea può lavorare in teatri romeni come all'estero. Molti diventano critici teatrali, poi direttori artistici impegnati a programmare festival. In realtà, gli studenti di teatrologia hanno le stesse opportunità lavorative di qualunque altro giovane laureato in discipline artistiche in Romania. Pochi di loro riescono a lavorare nell'ufficio letterario di un teatro statale. Alcuni si dedicano al giornalismo televisivo e radiofonico, altri sono autori di blog, poiché la stampa cartacea è sempre meno diffusa. E, nondimeno, la maggior parte non riesce a mantenersi con questo lavoro e, dunque, ripiega sull'insegnamento. Altri lavorano nel teatro indipendente, fondato su progetti. Molti, poi, sono costretti dal mercato del lavoro romeno a ripiegare su altre professioni. *Irina Wolf*

(traduzione dall'inglese di Laura Bevione)

### Spagna

Una figura polivalente come quella del nostro organizzatore teatrale in Spagna non esiste. Non c'è, infatti, una formazione specifica per chi voglia dedicarsi esclusivamente alla gestione teatrale: esiste un corso di produzione teatrale, al Centro de Tecnología

del Espectáculo di Madrid, e negli ultimi anni si è avuta una proliferazione di master in gestione culturale, ma pochi di questi sono incentrati sullo spettacolo dal vivo. Ci sono, poi, corsi proposti dai festival, in particolare dal Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, ma sono, più che altro, corsi di aggiornamento per professionisti già attivi. Come racconta Carlos Aladro – già direttore di alcuni fra i più importanti festival spagnoli e da quest'anno anche del Teatro de la Abadía – nel settore dell'organizzazione teatrale ci sono sì opportunità professionali, ma il teatro impegna uno spazio culturale per forza di cose limitato, in cui l'esperienza conta più della frequenza di un master: «Nel teatro tutto è artigianale. C'è un qualcosa di domestico che si impara facendo». Lo conferma Miguel Valentín, giovane attore e drammaturgo che, «per una questione di sopravvivenza», ha dovuto imparare l'arte dell'organizzazione teatrale. Laureato in comunicazione audiovisuale, ha iniziato a lavorare quasi per caso all'attività di programmazione per l'Aula de las Artes, un servizio dell'Universidad Carlos III di Madrid che si occupa di offrire attività complementari nell'ambito delle arti performative. Successivamente, per accrescere le proprie competenze, Miguel si è iscritto a un master ma se ne è pentito: sostiene, infatti, che quest'esperienza non è servita a farlo migliorare come professionista e che tutto ciò che sa l'ha imparato sul campo.

Le funzioni da svolgere nell'ambito dell'organizzazione sono, in fondo, sempre le stesse: c'è il direttore di produzione che, come spiega Fernando Delgado, direttore di produzione del Centro Dramático Nacional, si occupa di gestire e distribuire le risorse economiche di uno spazio, pubblico o privato, e fa da referente per tutti gli altri settori artistici. C'è il programmatore; chi si occupa della distribuzione; chi della promozione; chi della comunicazione e della gestione dei *social media*; e, ultimamente, l'addetto all'*audience development*. A eccezione delle grandi realtà, tutte queste funzioni vengono sempre più spesso svolte da un'unica figura e non è raro che, come nel caso di molte compagnie indipendenti, si tratti di un regista, un tecnico o comunque qualcuno la cui vocazione non è quella dell'organizzazione teatrale, e che a questo ruolo si è dovuto adattare per necessità.

La natura intima del teatro è certo rimasta la stessa ma i modi e i mezzi di comunicazione nella e con la società sono cambiati, e il ruolo degli organizzatori teatrali e degli uffici stampa si è modificato di conseguenza. Al centro delle novità ci sono i *social network*. Non si parla più di abbonati ma di *followers*, sono gli artisti e il pubblico a far girare l'informazione, e il direttore di comunicazione diventa un *community manager*, che guida e gestisce la comunità. *Valeria Patota*

### Stati Uniti

Nella New York anni Sessanta-Settanta, quella diventata famosa in tutto il mondo per il vento rivoluzionario che ha portato in tutte le arti, valeva l'idea artigianale del teatro e dell'arte. Trent'anni dopo tutto è cambiato: oggi bisogna essere innanzitutto buoni imprenditori, sapere usare i *social*, avere prima una solida campagna *marketing* che attiri donazioni e critica – sempre meno attenta ai piccoli teatri – e poi forse un buon prodotto. Come spiega Melody Brooks, direttrice artistica della New Prospective Theater Company: «Vi sono pochissime sovvenzioni disponibili, quindi, a meno che non si abbia accesso a donatori privati, il tempo viene speso a raccogliere fondi anziché a creare. Inoltre, in questo momento, nelle grandi istituzioni non *for profit* (compagnie off-Broadway e regionali e grandi centri di arti performative) si tende ad avere persone che hanno studiato la gestione del teatro in posizioni dirigenziali. Questo porta ad avere giovani che poco capiscono il processo artistico. Cosa che limita l'assunzione di rischi creativi, perché si guarda solo agli incassi o a non turbare il pubblico: invece di sfidarlo ad abbracciare voci diverse, stili e forme teatrali, giocano sul sicuro e cercano di mantenere lo *status quo*». Oggi, dunque, occorre prima essere manager e poi forse artisti e questo aspetto condiziona molto il mondo del teatro Off e Off Off Broadway (Broadway non viene citata perché è da sempre un prodotto commerciale che punta solo ed esclusivamente agli incassi). A parte, dunque, le università, che da tempo offrono corsi di laurea in *theater management*, negli ultimi anni si sono moltiplicati corsi analoghi offerti da molti teatri e istituzioni e rivolti alla scena indipendente. Ci sono corsi privati giornalieri, come quelli offerti da A.R.T NY (Alliance of Resident Theaters) e ci sono alcuni teatri importanti nel mondo dell'Off e Off

Off Broadway che offrono corsi più strutturati di durata annuale o biennale. Uno su tutti è il New York Theater Workshop, un teatro con spazi Off Broadway e Off Off Broadway, produttore di spettacoli di successo spesso arrivati a Broadway. Racconta Linda Chapman, codirettrice artistica del teatro: «Un paio di anni fa la città di New York ci ha chiesto di offrire un corso per amministratori di teatro simile al corso che offrivamo a scrittori e registi emergenti creato soprattutto per dare voce alle cosiddette minoranze. L'Administrative Fellowship, finanziato dalla città e dallo stato di New York, individua una decina di candidati che abbiano fra le loro caratteristiche quella di provenire da un gruppo poco rappresentato nell'ambito teatrale di New York. Chi viene scelto lavora attivamente, pagato con regolare stipendio, per un anno, nei vari dipartimenti del teatro (fra cui Artistic Workshop, Casting, Community Engagement, Development, Education, Executive, Finance & Operations, Literary, Marketing, Producing and Production). La Fellowship prevede seminari, incontri organizzati da chi è stato selezionato e un *report* finale in cui si riassume ciò che si è imparato in quell'anno». *Laura Caparrotti*

### Argentina

La città di Buenos Aires è unica per lo sviluppo dell'attività teatrale in America Latina. Una tradizione antica e molto ben articolata, si parla di più di quattrocento strutture: statali (teatri e centri culturali), commerciali

(concentrati nella Calle Corrientes), e l'enorme bacino di teatri indipendenti. In quanto a numero di spettatori all'anno, solo New York e Londra ne hanno di più. Nonostante si tratti di una realtà anche economicamente molto importante, poche università hanno corsi di formazione per produttori o operatori culturali, la Uade e l'università del quartiere Palermo, che ogni anno organizzano corsi serali annuali per una ventina di alunni e che coprono tutti gli aspetti della produzione teatrale, dalle prove, ai *tour*, al *marketing*. Gli sbocchi per gli allievi sono quasi esclusivamente nel teatro commerciale, nel musical e nei concerti pop e rock. La maggior parte degli operatori/produttori teatrali, in realtà, si forma nel circuito indipendente, lavorando spesso in varie piccole produzioni e/o gestendo gli spazi stessi. I soldi nel circuito off sono sicuramente pochi, per questo gli operatori hanno in portafoglio più spettacoli che cercano di portare in tournée, dove aumenta in modo considerevole il *cachet*. Molti produttori di teatro gestiscono anche gli spazi stessi, che, grazie alle legge per i teatri indipendenti, sopravvivono senza sussidi ma possono aprire attività collaterali come bar, ristoranti, librerie, eccetera, esenti da tasse. Quasi tutti i produttori del circuito statale si sono formati nel teatro indipendente. *Pierpaolo Olcese*

In apertura, un'illustrazione di Francesca Dramis e, nella pagina precedente, un'illustrazione di Eleonora Dall'Oco.



# Dalla parte degli "altri" le novità per i nuovi spettatori

Teatro fra le Generazioni, Cosa sono le nuvole?, Giocateatro, Segnali e Maggio all'Infanzia: dai cinque appuntamenti di primavera, una panoramica sulle migliori produzioni dedicate al pubblico under 18.

di Mario Bianchi



**C**on i primi tepori post-invernali, che per la verità quest'anno si sono fatti molto attendere, ecco che arrivano i festival di teatro ragazzi. Uno dopo l'altro, si sono svolti tra marzo e maggio ben cinque appuntamenti: Teatro fra le Generazioni, a Castelfiorentino, Cosa sono le nuvole?, a Porcari (Lu), Giocateatro, a Torino, Segnali, a Milano e Maggio all'Infanzia, a Monopoli (Ba). Faremo qui una disamina non dei vari festival, ma degli spettacoli che ci sono sembrati più interessanti. E ad attirare la nostra attenzione sono stati soprattutto i monologhi, le perle più apprezzate delle diverse programmazioni, fatto che ci porta a una considerazione generale: la drammaturgia sembra essere il perno di maggiore criticità, il più difficile da gestire nelle creazioni del teatro per l'infanzia italiano, e forse non solo di quello.

Il nostro viaggio incomincia da una riconferma, quella di **Guido Castiglia** (Nonsoloteatro). Nello spettacolo **DISconnesso** sono evidenziati tutti i pericoli di un uso pervasivo del web, compagno quotidiano di giovanissimi e adolescenti che spesso non posseggono ancora gli strumenti per poterne fare un uso critico. Castiglia coglie il problema con la consueta capacità di raccontare storie esemplari, immettendole nell'esperienza stessa dei ragazzi. Protagonista è Davide che vive la sua vita solamente attraverso i cosiddetti *social*, ma al quale un giorno, nel vuoto notturno della sua città, accade di rimanere amaramente con il cellulare scarico. Lo spettacolo racconta l'avventura interiore del nostro protagonista che, disconnesso dalla realtà virtuale, finalmente riconquista le "tecnologie" più semplici del nostro mon-

do reale, magari pieno di imperfezioni ma capace, nonostante tutto, di riservare meravigliose bellezze come l'amore e l'amicizia.

## Vite esemplari, persone speciali

Un'altra vita esemplare è quella raccontata da Giuseppe Di Bello e Anfiteatro che, grazie alle parole proposte con intensità da Marco Continanza, offrono un vero e proprio tributo a Nelson Mandela nello spettacolo **Nelson**. La storia dell'eroe sudafricano è narrata sino alla sua liberazione dal carcere perpetuo, ove era stato rinchiuso durante il regime dell'*apartheid*, al quale si era opposto difendendo i diritti dei neri in un Paese governato dai bianchi. Liberato e divenuto presidente del Sudafrica, fu il principale artefice del processo di riconciliazione. E alla fine dello spettacolo, terminata



l'ora dei pensieri e delle emozioni per aver ascoltato l'epopea di un uomo eccezionale, di un'icona della libertà, solo allora, capiamo che *Nelson* ha parlato anche di noi, del nostro mondo, ancora una volta tormentato dal razzismo.

Per i bambini più piccoli, molto bello ci è sembrato **Mattia e il nonno**, proposto dai pugliesi di Factory Compagnia Transadriatica, in collaborazione con Fondazione Sipiario Toscana. Qui il tema della morte, così apparentemente ostico, soprattutto se proposto ai ragazzi, viene regalato con poesia e delicatezza, in uno spettacolo che ha tre punti di forza nel racconto bellissimo di Roberto Piumini, nella sapiente e immediata riscrittura che ne ha fatto Tonio De Nitto e nell'interpretazione felice e leggera di Ippolito Chiarello nel narrare il viaggio di Mattia con il nonno morto da poco. Lo spettacolo ci trasporta fedelmente in tutti i mondi che nonno e nipote attraversano insieme, rendendoceli vivi e pulsanti, ricordandoci nel contempo che la vita vince sempre sulla morte, basta che noi, con il nostro operare, possiamo lasciare il nostro ricordo agli altri. Sempre per i più piccoli ecco **Casca il mondo casca la terra** (Oltreilponte Teatro), dove Beppe Rizzo, coautore della drammaturgia insieme a Gianfranco Di Chiara, racconta la storia di due villaggi e di due bambini, Malatesta e Malaspina, che sapranno, con l'astuzia e il sapere, riconciliare un mondo diviso dalla guerra. Come in una ballata, Beppe Rizzo, accompagnandosi con la sua chitarra, coinvolge gli spettatori in un viaggio canoro all'interno di una storia esemplare, scanzonata e divertente. Come pure scanzonato e divertente è Tommaso Taddei, in **Buono come il lupo**, la nuova creazione di Giallo Mare Minimal Teatro che vede la collaborazione di Renzo Boldrini con Giovanni Guerrieri dei Sacchi di Sabbia. Impersonando un lupo davvero speciale, Taddei dimostra in modo coinvolgente a tutti i ragazzi, ma anche a noi, che la realtà ha diverse facce e che anche nel lupo possiamo trovare tracce di "umanità" davvero significative.

Molto coinvolgente per i più piccoli si è dimostrato anche il nuovo spettacolo di Silvano Antonelli, **Di qua e di là. Storia di un piccolo muro**, della Compagnia Teatrale Stilema, protagonista una convincente Roberta Mariani che, al di qua di un muro costruito da tanti mattoncini, osserva gli spettatori,

i bambini, avendone paura. Alimentando le paure aumenta la dimensione del muro, che cresce sempre di più, fino a diventare insostenibile. La protagonista capisce allora che quei mattoni, composti in altro modo, possono costruire ponti, anziché muri, grazie alla fiducia degli uni per gli altri e magari da uno di quei mattoni potrà perfino spuntare un fiore.

#### Nessuno e diverso

Per i ragazzi più grandi è pensato invece **Terry** di Davide Giordano, prodotto dal Teatro delle Briciole, che mette in scena il tema del bullismo in modo del tutto diverso e dirompente, dal punto di vista del carnefice, anziché delle vittime. In scena compare un personaggio che diventa piano piano assai sgradevole e che, per dimostrarcelo ancor meglio, invita uno dei ragazzi del pubblico a salire sul palcoscenico. In diretta scopriremo così tutte le caratteristiche con cui il bullismo si manifesta. Lo spettacolo non ce lo racconta, le esibisce, facendocene scoprire i meccanismi nel medesimo tempo banali e oscuri. E se, all'inizio, la platea ride e partecipa al rito del massacro del compagno salito sul palco, alla fine si raggela, dividendosi. La performance è sempre diversa, perché diverso è il pubblico e la sua reazione, perché diversa è la "vittima". E se alla fine quest'ultima riceve i complimenti dell'attore, per aver resistito al gioco crudele di cui è stata oggetto, lo spettacolo invita a pensare a quanto spesso tali pratiche abbiano luogo nella realtà di ogni giorno.

Sono stati una piacevole e del tutto nuova scoperta, due spettacoli interpretati da due attrici: Ilaria Carlucci e Annarita Colucci. Ilaria Carlucci, autrice e interprete di **Corri, Dafne** tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio, prodotto da Factory Compagnia Transadriatica e Tessuto Corporeo, mette in scena la storia della ninfa Dafne e della sua disperata fuga dal Dio Apollo. Un racconto condotto con un uso abile e sapiente di corpo e voce. Il mito così narrato fa altresì ragionare i ragazzi sulla spinosa questione del rispetto dovuto all'essere umano e alle donne in particolar modo.

Annarita Colucci, di Illoco Teatro, narra, in **Lumen**, la vicenda umana della due volte Premio Nobel Marie Curie, dalla natia Polonia al matrimonio con Pierre, alla scoperta del Radio. Il racconto di una genialità pro-

fondamente imbevuta della miracolosa caparbità di una donna che, pur cercando di rispondere a tutte le numerose domande di ogni giorno sull'origine delle cose, guardando in alto, si sente sempre invadere dall'incanto misterioso del cielo stellato. Lo spettacolo, inoltre, risulta essere un omaggio alla scienza e alla ragione, proponendo nel contempo le imprese dei grandi scienziati, da Giordano Bruno a Galileo, da Newton a Einstein.

Ma tra gli spettacoli più rappresentativi visti durante i festival non possiamo dimenticare anche una non-narrazione: **Amici per la pelle**, ben scritto da Emanuele Aldrovandi e Jessica Montanari, diretto in modo vivo e stimolante da Renata Coluccini e prodotto da Teatro del Buratto e Atir. *Amici per la pelle* è un racconto che narra di una relazione tra due esseri viventi assai diversi, Zeno un giovane ragazzo vestitosi da asino per reclamizzare salami, e Molly, un'asina vera che scambia Zeno per un suo simile. Nel narrare il viaggio che compiono insieme, lo spettacolo risulta un apologo convincente che, senza retorica, dimostra come, attraverso il rispetto dell'altro e delle sue differenze, si può conoscere meglio se stessi e gli altri. ★

In apertura, *Lumen*; in questa pagina, *Amici per la pelle*.



## Colline Torinesi, i giovani e l'Europa, anatomie di un processo creativo

*Rip It Up and Start Again*  
(foto: Gianluca Di Iorio)



**RIP IT UP AND START AGAIN**, drammaturgia e regia di Enrico Casagrande e Daniela Nicolò. Costumi di Doria Gómez Rosay. Luci di Simona Gallo e Daniela Nicolò. Con Coline Bardin, Davide Brancato, Estelle Bridet, Arianna Camilli, Azelyne Cartigny, Guillaume Ceppi, Anastasia Fraysse, Aurélien Gschwind, Mathilde Invernion, Agathe Lecomte, Antonin Noël, Martin Reinartz, Elsa Thebault, Gwenaëlle Vaudin, Adèle Viéville. Prod. La Manufacture - Haute école des arts de la scène, Lausanne e Motus, Rimini. **FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI, TORINO.**

### IN TOURNÉE

Esistono spettacoli-concerto, da Carmelo Bene a Leo De Berardinis, passando per le Albe e Pippo Delbono, dove le parole si fanno litania, fonema, attraverso il corpo "risonante" dell'attore. Quella tracciata dai Motus è una via altra, una drammatizzazione, esteticamente impeccabile, dei "migliori anni della nostra vita": brani noti e meno noti della cultura postpunk degli anni Ottanta, di Ian Curtis, Nick Cave, Lydia Lunch, Mark E. Smith, Ari Up, Siouxsie Sioux, vengono presi e riprodotti sulla scena, nobilitando appena lo schema con le luci patinate, le video-interviste e le confessioni a fior di labbra, a partire dall'omonimo saggio di Simon Reynolds. Si tratta, dunque, di un karaoke prestato alla scena? Il frutto perverso di una post-moderna, e molto *trendy*, mania citazionista, anche un po' onanistica, considerando il substrato punk dei Motus? Della volontà di innovare a tutti i costi il "genere", esibendo una forzata originalità? Nulla di tutto

questo. Le canzoni del postpunk incarnano, per i Motus, l'ultimo, autentico, tentativo di lotta e resilienza, prima dell'obnubilamento delle coscienze, indotto dal benessere e dal nichilismo degli Anni Zero. E, significativamente, vengono affidate agli allievi de La Manufacture di Losanna, nati negli anni Novanta, giovani come giovani erano allora i cantori del postpunk, e per questo chiamati a un confronto generazionale, sul filo della storia. È una ri-semantizzazione con verifica del messaggio eversivo contenuto nella musica quella che, in sostanza, i Motus propongono: ogni allievo sceglie la biografia di un artista del postpunk e la relativa canzone, libero di reinvestirvi tratti della propria storia e/o personalità, sì che la performance che ne esce è espressione di un duplice pensiero. L'irruzione della realtà "gonfia", allora, la forma-concerto, inserti di vita vissuta re-inventano il dettato, attualizzandolo, come a proposito della confessione Davide Brancato - «qualcuno vuole baciarmi?». Peccato allora per l'eccessiva durata, il *loop* psichedelico entro cui viene introiettato il pubblico: lo spettacolo ha un'urgenza, una ragione d'essere, un'originalità che, sintetizzati a dovere, possono senz'altro fare scuola. *Roberto Rizzente*

**SCAVI**, di e con Daria Deflorian, Antonio Tagliarini, Francesco Alberici. Prod. A.D. e Festival di Santarcangelo di Romagna. **FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI, TORINO.**

### IN TOURNÉE

«Mi fanno male i capelli»: una delle battute più celebri pronunciate da Giuliana/Monica Vitti in *Deserto rosso* e il cui conio si deve, in verità, ad Amelia Rosselli. Il fastidio di doversi pettinare e il fascino della parrucca, ma anche il lasciarsi andare di Lea Massari e il suicidio della Rosselli. Il separarsi di Monica Vitti e Michelangelo Antonioni appena finite le riprese del film, ma pure i fallimenti sentimentali di Francesco e Antonio... *Scavi* non è soltanto una sorta di sguardo gettato sul laboratorio creativo di Tagliarini-Deflorian, ma un lavoro coerente e pregnante, che sperimenta una nuova formula di interazione con il pubblico. In una sala non teatrale - a Torino, in uno degli spazi della Fondazione Merz - sono disposte in maniera coerentemente disordinata varie sedie: lo spettacolo è destinato a una trentina di spettatori. I tre attori-autori si muovono fra il pubblico, si siedono, stanno appoggiati alle pareti, si rivolgono direttamente a uno spettatore ovvero a nessuno in particolare, mescolando senza soluzione di continuità fatti e persone legati ai film di Antonioni - non solo *Deserto rosso* - a eventi e pensieri del tutto personali, in un discorso in cui autobiografia, cronaca cinematografica e letteratura si fondono armoniosamente, regalando alla drammaturgia indiscutibile universalità. Si parla di solitudine e di pasticche, della paura di invecchiare e di tinture per capelli e, intanto, ridendo, ovvero commuovendosi, il pubblico rintraccia quasi inconsapevolmente in se stesso quelle medesime ansie, quelle medesime paure ma pure quelle piccole felicità di cui i tre interpreti, con quella recitazione che tanto più si mostra "informale" e quasi causale tanto più è frutto di accurata stilizzazione, lo fanno partecipe. E la poesia raggiunge il culmine con la memoria del finale che Antonioni prima ideò e poi cassò, ossia una nevicata che tutto seppellisce: l'abbacinante candore della neve è evocato dall'opaca luce del tramonto, allorché Antonio e Francesco aprono le porte che danno sull'esterno della sala e rimangono a osservare quella straniante e pallida luminosità. *Laura Bevione*

**EDIPO**, di Sofocle. Regia di Michele Sinisi. Scene di Federico Biancalani. Con Michele Sinisi e Federico Biancalani. Prod. Elsinor, Milano - Festival delle Colline Torinesi/Tpe, Torino. **FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI, TORINO.**

### IN TOURNÉE

Michele Sinisi, dopo averci regalato una sua personalissima visione di personaggi assai diversi

tra loro, come gli shakespeareiani Amleto e Riccardo III, questa volta si avventura in una lettura di uno dei protagonisti per eccellenza della tragedia, l'Edipo sofocleo, a cui il destino ha regalato in dote di uccidere il padre e di sposare la madre, trafiggendosi poi gli occhi per non vedere l'orrore di quello che inconsapevolmente aveva compiuto. Così ci appare Sinisi, all'inizio della sua performance, perché di questo si tratta, di una performance degna del teatro che vedevamo e che facevamo negli anni Settanta del secolo scorso (ciò detto come asserzione non come difetto). Significativamente il luogo scelto al Festival delle Colline Torinesi è l'aula di Anatomia del Palazzo degli Studi Anatomici di Torino. E infatti, come nel famoso quadro di Rembrandt, assistiamo alla vera e propria dissezione del personaggio, attraverso il suo corpo, che solo alla fine si concede alla parola. Prima gradualmente l'attore lo libererà di tutto quello che indossa, la maschera tragica, i panni che lo ricoprivano, aiutato da una specie di guardiano, Federico Biancalani (Tiresia), mostrandosi nudo come è venuto al mondo, riconducendosi così all'animale della famosa risposta esatta, data al quesito della Sfinge che spesso riecheggia in scena: l'uomo. Nel medesimo tempo, andando a ritroso nella memoria, attraverso azioni mirate, il performer ci mostra le fasi del suo viaggio nel tragico, che lo sguardo ha ormai rifiutato per sempre. Lo spettatore, disposto a semicerchio, nel corso della performance, è attratto da diversi segni visivi e sonori, dalla voce di Simone Faloppa che si addentra nei gangli più nascosti della tragedia, dalle frasi luminose che appaiono su un *display* concernenti il processo di anatomia in atto del personaggio, dalle continue distorsioni operate sul corpo di Sinisi. Lo spazio della scena, come detto, rifugge dai dettami della pièce squisitamente teatrale dei due lavori precedenti dell'artista pugliese, per configurarsi come un rito performativo contemporaneo. *Mario Bianchi*

**COMMEDIA CON SCHIANTO. STRUTTURA DI UN FALLIMENTO TRAGICO, testo e regia di Liv Ferracchiati. Dramaturg Greta Cappelletti. Scene e ideazione maschere di Lucia Menegazzo. Costumi di Laura Dondi. Luci di Emiliano Austeri. Con Caroline Baglioni, Michele Balducci, Elisa Gabrielli, Silvio Impegnoso, Ludovico Röhl, Alice Torriani. Prod. Teatro Stabile dell'Umbria, Perugia - The Baby Walk, Cernusco sul Naviglio (Mi). FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI, TORINO - ROMAEUROPA FESTIVAL.**

#### IN TOURNÉE

Una crisi d'ispirazione trasformata in opera, da mettere in scena e condividere con il pubblico, in una sorta di seduta di autoanalisi di gruppo. È quello che sceglie di fare Liv Ferracchiati, creando una commedia "classica": ne segue più o meno fedelmente la struttura e, nella parte finale, immagina pure di far parlare Aristofane, naturalmente in greco. Uno spettacolo "metateatrale" dunque, protagonista un drammaturgo che non sa come proseguire la sua commedia, ferma alla pagina 17, e che cerca ispirazione mangiando pere. Il protagonista ha deciso di parlare di quello che gli accade - l'incontro, a un *meeting* di drammaturgia contemporanea europea, con una scrittrice di cui forse si innamora, anche se pensa ancora all'ex. La compagnia mette in scena le poche pagine buttate giù dall'autore che, intanto, rievoca l'incontro con la donna che, anche lei sul palco, offre la propria versione dei fatti. In mezzo a prove e dibattiti - i dubbi degli attori, le acrobazie dell'attrice per cui non c'è un ruolo - c'è posto per una telefonata con un giovane critico e l'evocazione di un altro, capace di stroncare ovvero lanciare una carriera. E poi il Fus, un noto festival estivo, la conferenza stampa, gli autori di moda... All'inizio dello spettacolo sono proiettate riflessioni sulla generazione dei teatranti under 35, cui appartiene pure Ferracchiati, un po' confusi,

inclinati ad assecondare mode e stili (il motivo pop, il balletto disorganizzato) e inevitabilmente autoreferenziali. Un limite, quest'ultimo, su cui l'autore fa certo ironia nel suo spettacolo che, nondimeno, risulta proprio assai autoreferenziale e destinato a un pubblico di "addetti ai lavori", gli unici capaci di comprendere riferimenti a personaggi di questo piccolo mondo del teatro italiano che, agli spettatori "comuni", probabilmente appare insignificante e meschino, senza una sostanziale ragione di esistere e, dunque, giustamente destinato all'estinzione. *Laura Bevione*

**LA VECCHIA, scritto e diretto da Rita Frongia. Con Marco Manchisi e Stefano Vercelli. Prod. Drama Teatro, Modena. FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI, TORINO.**

Secondo capitolo della trilogia in cui fa da minimo comune denominatore la presenza di un tavolino, *La vecchia*, scritto e diretto da Rita Frongia, vede in scena due uomini, due solitudini d'altri tempi, eccentriche figure quasi pari a quelle disegnate sulle carte che interrogano sulla scena, uno spazio a malapena rischiarato dall'unica fonte di luce costituita da una lampadina. Sono un poeta (Marco Manchisi) e una sorta di anziano ma arzillo mago e cartomante (Stefano Vercelli) che legge le

carte - "la vecchia" è una di quelle - all'altro. Il poeta cerca le risposte alle domande che attraversano la sua sensibilità: domande esistenziali che, nella scrittura centrifuga di Rita Frongia, si incontrano con un'ironia surreale e a tratti macabra. I due filosofeggiano, tra cibo e parole, tra una poesia e gesti di confidenza, ammazzano il tempo per perdersi nel puro atto dell'incontro che il teatro stesso ci offre, per evadere da quel pensiero universale, ossessivo, e fortemente condiviso da entrambi, della morte. Perciò la drammaturgia non si avvolge attorno a nessun perno drammatico, se non quello della presenza, incatenante e sovversiva, degli attori, che si consuma in quadri scanditi con grande rigore dal buio e dalla luce che si accende e si spegne al centro della scena, a dare un ritmo e un tempo volutamente oscuri ed enigmatici. Nessun orpello compositivo, nessuna musica o suono la cui fonte non provenga da ciò che già viene mostrato allo sguardo. Una regia asciutta ma efficace, che si sostiene con audacia su ciò che rientra nel reale stesso, per far emergere in superficie la sostanza di ogni incontro ripetuto. Le parole sembrano cucite addosso ai due interpreti, e in particolare spicca Stefano Vercelli, che le indossa sul palco con una naturalezza caravaggesca, una sincerità a regola d'arte. *Renata Savo*



*Commedia con schianto*  
(foto: Andrea Macchia)



## REGIA DI MALOSTI

L'umanità di Primo Levi  
cent'anni per non dimenticare

**SE QUESTO È UN UOMO**, dall'opera di Primo Levi. Drammaturgia di Domenico Scarpa e Valter Malosti. Regia di Valter Malosti. Scene di Margherita Palli. Costumi di Gianluca Sbicca. Luci di Cesare Accetta. Suono di Gup Alcaro. Musiche di Carlo Boccadoro. Con Valter Malosti, Antonio Bertusi, Camilla Sandri.

**IL SISTEMA PERIODICO**, dall'opera di Primo Levi. Drammaturgia di Domenico Scarpa e Valter Malosti. Luci di Mauro Panizza. Suono di Gup Alcaro. Con Luigi Lo Cascio. Prod. Fondazione Tpe, TORINO - Teatro Stabile di TORINO - Teatro di ROMA.

In occasione delle celebrazioni per il centenario della nascita di Primo Levi, Valter Malosti ha ideato un articolato progetto, intitolato *Me, mi conoscete* - espressione rubata allo stesso autore torinese - e incentrato sulla messinscena di *Se questo è un uomo*. Malosti è lo stesso Levi, completo elegante e cappotto, una valigia accanto a sé, replicata dalle sagome che, in orizzontale, compongono il cupo palcoscenico, chiuso a un lato da una sorta di muro lievemente inclinato. Sul fondo pochi elementi a suggerire un interno domestico e destinati a sparire allorché l'ordinaria *routine* di Primo è dissolta dalla deportazione nel lager. A completare la messinscena - scabra e drammaticamente evocativa - alcuni video/correlativi oggettivi di stati d'animo e condizioni esistenziali liminari e tre madrigali che non sono che poesie di Levi mirabilmente musicate da Carlo Boccadoro.

Ma ciò che davvero conta in questo spettacolo denso e schiettamente necessario è la prosa lucida e precisa di Levi, ben assecondata da Scarpa e Malosti. Riducendo al minimo i movimenti e rifuggendo il *pathos* con secca espressività e quasi costante immobilità, ricercando l'empatia attraverso una scientifica e rigorosa lucidità, Malosti avvince lo spettatore, costringendolo a seguire il ragionare serrato e "logico" di Levi anche in quella notte della ragione che fu Auschwitz. E suscitando in alcuni frangenti, quale la rievocazione del dantesco Canto di Ulisse, una commozione che agghiaccia. Uno spettacolo esemplare dal punto di vista visivo e musicale, drammaturgico e interpretativo e, soprattutto, necessario nel suo ricordare quanto sia facile essere espulsi dal "catalogo" degli uomini.

Un monito a non essere "inermi" ribadito nel *reading*/concerto, nel quale un misurato e pur appassionato Luigi Lo Cascio ha dato voce ad alcuni dei racconti contenuti ne *Il sistema periodico*, in cui il chimico Primo Levi sceglie i familiari elementi chimici - l'idrogeno, l'impuro zinco, il carbonio - per raccontare tanto la sua giovinezza quanto la sua esperienza nel lager. E, pure, il surreale - se non fosse terribilmente reale - scambio di lettere con la SA a capo del laboratorio chimico della Buma che lo invita a rivedersi in Riviera. **Laura Bevione**



**NEL PAESE DELL'INVERNO**, liberamente tratto da *Dialoghi con Leucò* di Cesare Pavese. Regia, adattamento, scene di Silvia Costa. Costumi di Laura Dondoli. Luci di Marco Giusti. Con Silvia Costa, Laura Dondoli, My Prim. Prod. MC93-Maison de la Culture di Seine-Saint-Denis, Bobigny (Fr) e altri 6 partner internazionali. **FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI, TORINO.**

Prima di togliersi la vita, Cesare Pavese annotò, sulla prima pagina dei suoi *Dialoghi con Leucò*, quella richiesta «non fate troppi pettegolezzi», che Silvia Costa ha scelto quale suggello del proprio spettacolo, riportandola sulla parte alta del proscenio. L'artista ha scelto di adattare per la scena sei dei ventisette dialoghi per i quali l'autore piemontese si ispirò alla Grecia antica del mito e dell'origine del pensiero filosofico e attraverso i quali meditò su vita e morte, sul rapporto fra uomo e natura, sull'ineluttabilità del fato. Costa, in verità, subordina l'elemento verbale a quello visivo e, diremmo, coreografico, ricorrendo alla parola pavese quale propulsore di immagini significative. Prevalgono il bianco e il nero - malgrado le tinte brillanti che colorano il torace di due delle performer dopo che queste si sono tolte il rigido busto di creta con cui compaiono in scena - e scenografie che suggeriscono palazzi antichi così come oggetti di scena evocativi - la lupa che allatta Romolo e Remo, pelli di animali selvatici che diventano zaini da viandante, anelli e urne, capelli posticci e catene dorate, una casetta bianca fatta a pezzi. Lo spettacolo segue un ritmo ieraticamente misurato, coerente con il suo severo estetismo e con una recitazione piana e monocorde cui si affiancano movimenti coreografici minimi e ritualizzati, a tratti ispirati a danze orientali. Un lavoro frutto di applicazione e dedizione tutt'altro che superficiali e anzi accuratamente meditato, eppure inevitabilmente algido. La recitazione in fondo inesplicita e la levigata orizzontalità della messinscena, infatti, non consentono di riconoscere né di apprezzare la particolare cifra poetica di Pavese, generata dalla sua consapevolezza della natura arcana, ineluttabilmente crudele del mito e, dunque, del destino umano. **Laura Bevione**

**ILLEGAL HELPERS**, di Maxi Obexer. Traduzione di Sonia Antinori. Progetto di Paola Rota, Simonetta Solder e Teho Teardo. Prod. Festival delle Colline Torinesi/Tpe-Teatro Piemonte Europa, Torino. **FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI, TORINO.**

La questione, aperta e dolorosa, dei migranti, del loro trattamento una volta arrivati in Europa e dei loro (non) diritti è materia affrontata da molta drammaturgia sotto diverse prospettive. Quella scelta da Paola Rota, Simonetta Solder e Teho Teardo, da un testo di Maxi Obexer, tedesca ma italiana di nascita, mette a fuoco il confine tra indifferenza e azione, tra il voltare la testa dall'altra parte (nella miglior delle ipotesi) e l'assumersi la responsabilità di fare qualcosa, tra il rispettare le leggi scritte o quelle non scritte che hanno a che fare con una domanda etica: cosa faremmo noi al posto loro? Il testo raccoglie una serie di testimonianze di coloro che hanno scelto di agire, rischiando in prima persona. Sono gli *illegal helpers*, gli "aiutanti illegali", persone comuni (impiegati, insegnanti, magistrati...), che hanno deciso di aiutare migranti e richiedenti asilo a passare i confini, a nascondersi, a evitare il rimpatrio forzato, andando contro la Convenzione di Dublino e quelle leggi che puniscono la disponibilità all'aiuto. Nella semi-oscurità, armati di cuffie, gli spettatori entrano nell'intimità dei racconti di queste persone, delle loro piccole e grandi azioni di resistenza, alcune andate a buon fine, altre no. Sono storie molto coinvolgenti, che ci fanno venir voglia di diventare tutti *illegal helpers*, mettendo in cortocircuito le nostre esistenze serene, sicure e con diritti garantiti con le vite appese a un filo dei migranti, le "indifferenze" del passato (leggi Olocausto) con quelle del presente. "Indifferenze" che, tra cinquant'anni, saranno giudicate come crimini contro l'umanità. Come giustificare la nostra ignavia davanti a figli e nipoti? Tutto sacrosanto, da raccontare a chi non sa (molti) e da ricordare a chi già sa (troppo pochi), da portare nelle scuole. Anche se, una volta tolte le cuffie, rimane addosso la sensazione di essere sempre tra chi la pensa allo stesso modo e appartiene allo stesso *milieu* sociale, culturale ed economico. Come arrivare a quella maggioranza, silenziosa o urlante, che rende purtroppo necessaria la presenza degli *illegal helpers*? **Claudia Cannella**

**IL DITO**, di Doruntina Basha. Traduzione di Elisa Copetti. Adattamento e regia di Leonardo Lidi. Con Elena Aimone, Noemi Apuzzo, Giulia Salvarani, Giuliana Vigogna. Prod. La Corte Ospitale, Rubiera (Re). FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI, TORINO.

In principio fu *Spettri* di Ibsen, con cui vinse la Biennale College per registi under 30 nel 2017, in futuro ci saranno *Zoo di vetro* di Tennessee Williams e *La casa di Bernarda Alba* di Garcia Lorca. Nel mezzo *Il dito* della kosovara Doruntina Basha ci sono alcuni comuni denominatori nelle scelte del giovane regista Leonardo Lidi: le relazioni familiari, il lutto, l'assenza e gli spettri del passato con cui si deve fare i conti. Nel caso de *Il dito*, la vicenda riguarda due donne, una madre e una moglie da anni in attesa del ritorno a casa del figlio e marito, soldato in guerra. La prima mal sopporta la nuora e, attraverso il rito della preparazione della cena, rinnova la (vana) speranza di rivedere il giovane. La seconda è inquieta perché, convinta invece di essere ormai vedova, vorrebbe rifarsi una vita. Due generazioni a confronto accomunate dal dolore, ma divise sul se e come accettare la morte per andare avanti. Con il dito del titolo, ferito in un incidente domestico in cucina, a fare da detonatore ai loro conflitti. Sembrerebbe un testo di struttura realistica, ma il lavoro registico di Lidi nulla concede in questo senso, come anche nel precedente *Spettri*, di cui riprende alcuni stilemi. Come la parete, in questo caso bianca, unico elemento scenografico, davanti alla quale sono sedute le quattro attrici, che si scambiano i ruoli, andando avanti e indietro nel tempo con una recitazione tutta frontale e a basso tasso di interazione. Una di loro (Giulia Salvarani) esegue anche sequenze di kung-fu, stilizzazione visiva della lotta con i fantasmi del passato, spiega Lidi in un'intervista, ma a dire il vero non di così immediata comprensione in scena. La scelta di astrarre dal contesto storico la vicenda, distillandone dinamiche relazionali e sentimenti contraddittori "universali", è interessante, ma alla lunga tende a trasformarsi in un esercizio di stile un po' algido e intellettualistico. Quel che però è certo è la conferma

della felice mano registica di Lidi nella direzione degli attori, in questo caso attrici, tutte bravissime e in perfetta sintonia con una partitura interpretativa di non facile esecuzione. *Claudia Cannella*

**LYBIA. BACK HOME**, ideazione, drammaturgia e regia di Paola Di Mitri. Prod. La Ballata dei Lenna, Alessandria - Acti Teatri Indipendenti, Torino - Tieffeteatro, Milano - Elsinor Centro Produzione Teatrale, Milano. **SOMETHING ABOUT YOU**, di Francesca Garolla. Regia di Alba Maria Porto. Con Mauro Bernardi, Roberta Lanave, Matilde Vigna. Prod. Festival delle Colline Torinesi/Tpe Teatro Piemonte Europa, Torino - Asterlize teatro, Torino. **TITO. Rovine d'Europa**, di Michelangelo Zeno. Regia di Girolamo Lucania. Con Jacopo Crovella, Christian Di Filippo, Luca Mammoli, Arianna Primavera, Dalila Reas, Rocco Rizzo. Prod. Festival delle Colline Torinesi/Tpe Teatro Piemonte Europa, Torino - Teatro i, Milano. **FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI, TORINO.**

Il nonno di Miriam Fieno fu inviato in Libia durante la Seconda Guerra Mondiale: lì s'innamorò di una ragazza e con lei visse in quel Paese fino all'avvento del regime di Gheddafi, che obbligò gli italiani ad andarsene. Il nonno di Miriam scrisse una vera e propria autobiografia, accuratamente dattiloscritta e ritrovata per caso dalla nipote, che da lì - e, soprattutto, dall'urgenza di rintracciare le proprie radici - è partita in un viaggio alla ricerca di se stessa. Fra video e fotografie, telefonate con il padre e messaggi scambiati in chat con un cugino libico, Miriam ricostruisce sul palco di *Lybia Back Home* (primo di tre spettacoli vincitori del Bando Ora! della Compagnia di San Paolo, destinato a giovani compagnie) il proprio affannato itinerario, con quella disarmata sincerità che sottrae lo spettacolo al rischio di una sterile autoreferenzialità. Pericoloso scansato anche grazie alla particolare svolta che a un tratto prende il lavoro: Miriam è in contatto con un giornalista libico, Khalifa, che le invia video e racconti sulla guerra civile in corso nel Paese: il vuoto interiore non è colmato ma ul-



**REGIA DI BINASCO**

## Che fine ha fatto la tragedia, in questo *Amleto* addomesticato e borghese?

**AMLETO**, di William Shakespeare. Traduzione di Cesare Garboli. Regia di Valerio Binasco. Scene e luci di Nicolas Bovey. Costumi di Michela Pagano. Con Fausto Gabra, Vittorio Camarota, Fabrizio Contri, Christian di Filippo, Michele Di Mauro, Mariangela Granelli, Giulia Mazzarino, Nicola Pannelli, Mario Pirrello, Gabriele Portoghese, Franco Ravera, Michele Schiano di Cola e altri 4 attori. Prod. Teatro Stabile di Torino, TORINO.

Capita ormai assai di rado di assistere a una messinscena pressoché integrale dell'*Amleto*, di solito tagliuzzato così da non superare le due ore di spettacolo. Una scelta sicuramente coraggiosa, che s'immagina giustificata da una necessità di dire e di approfondire la tragedia da tradurre sul palcoscenico in una regia inventiva e sicura e in un'interpretazione solida e coesa. Non è però coraggioso lo spettacolo creato da Valerio Binasco che, in tre e ore e mezzo, allestisce un *Amleto* sostanzialmente addomesticato e svuotato della sua forza tragica.

Ci sono, certo, alcune belle invenzioni, come l'ampia scena vuota, animata da singoli elementi scenici che acquistano così simbolico rilievo: il trono isolato su cui siede Gertrude, il piccolo sipario al posto dell'arazzo dietro cui si nasconde Polonio, il vero e proprio palco su cui si esibiscono gli attori. Ci sono prove attoriali magistrali: la fragilità camuffata da arroganza del Claudio di Michele Di Mauro, lo scudo di algida e tremolante eleganza della Gertrude di Mariangela Granelli, la stralunata ortodossia del Polonio di Nicola Pannelli e l'adolescenziale innocenza dell'Ofelia di Giulia Mazzarino.

Elementi di indubbia qualità che non fanno che evidenziare, per contrasto, le debolezze di una messinscena che sottrae tragicità alla tragedia: lo spettro è un manichino senza alcun nerbo, l'omicidio di Polonio avviene quasi per caso, il duello finale è risolto con rapida noncuranza. La sensazione è che la vicenda sia stata ridotta a borghese dramma familiare, senza *pathos* bensì meschina grettezza. Ma togliere la tragedia ad *Amleto* significa, inevitabilmente, drenarne l'universale pregnanza e la forza e, certo, non aiuta la debole interpretazione del protagonista eponimo, fornita da Gabriele Portoghese (ben più in parte ci è parso l'Orazio di Christian di Filippo, che riesce a evitare l'effetto "tinca" del suo personaggio). Uno spettacolo non sostenuto da una solida necessità di dire e percorso da incertezze non trascurabili. **Laura Bevione**

Gabriele Portoghese e Mariangela Granelli in *Amleto* (foto: Laila Pozzo)



teriormente scavato e, allora, non resta che la disperata consapevolezza della complessità del reale. E della possibilità di superare la disperazione tratta **Something about you**, ispirato ai diari di alcune donne conservati presso l'Archivio Diaristico Nazionale di Pieve Santo Stefano. In scena ci sono una donna, da anni malata di depressione, e i suoi due figli, che, da una parte, rievocano episodi della propria difficile infanzia; dall'altra, tentano di spingere la madre a uscire dalla propria apatia. Una testimonianza vibrante e commossa di una malattia che annienta sia chi ne soffre, sia chi gli è accanto e dalla quale, nondimeno, è possibile uscire. Uno spettacolo misurato e delicato e che, grazie a queste qualità, sa tracciare i giusti contorni di una patologia tanto diffusa quanto misconosciuta. Di una malattia morale, quella dell'Europa incapace di creare una società realmente giusta dopo la caduta dei regimi comunisti nel 1989, tratta invece **Tito. Rovine d'Europa**, spettacolo che parte da Shakespeare, attraversa la rilettura-commentario che della tragedia fece Heiner Müller e medita sul presente di quell'area del continente, nella quale gli autori hanno viaggiato. Un lavoro composito e stratificato, dalle tinte livide e oscure, specchio di una realtà nella quale i trentenni di oggi stentano a rintracciare residui di speranza e rinnovamento, un po' come nell'impero al tramonto strenuamente difeso dal generale Tito. *Laura Bevione*



Lybia. *Back Home*  
(foto: Andrea Macchia)

## Petronia, società immobile secondo i Maniaci d'Amore

**PETRONIA**, testo e regia di Francesco d'Amore, Luciana Maniaci. Scene di Stefano Zullo. Luci di Fabio Bonfanti. Con Francesco D'Amore, Luciana Maniaci, David Meden. Prod. Teatro Stabile di TORINO - Maniaci d'Amore, TORINO

Un paio di anni fa i torinesi d'adozione Maniaci d'Amore vinsero il Premio Teatri del Sacro con il loro surreale *Il desiderio segreto dei fossili*. Di quello stesso spettacolo ora ripropongono una nuova versione, intitolata *Petronia*, come il luogo immaginario, dove non si nasce né si muore, ma si trascorre il tempo aspettando, in cui è ambientata la loro favola contemporanea. I due autori/attori hanno smontato e rimontato il lavoro precedente, asciugandolo e rendendone il ritmo più serrato. La vicenda delle sorelle Pania e Amita - l'una da sempre incinta del marito spaccapietre, l'altra costantemente in procinto di suicidarsi perché infelicitemente zitella - s'intreccia con quella dei protagonisti della loro *soap opera* preferita, Ferdinando e Miranda, come le due donne rinchiusi in una non-realtà che li cristallizza in un'identità apparentemente immutabile. Con rapidi cambi di costume - anche a vista - Maniaci e D'Amore sono ora Pania e Amita, ora Miranda e la sua serva e, da un certo punto, vengono affiancati dall'allampanato Davide Meden, nel ruolo del protagonista della *soap* che, con il suo improvvido arrivo a Petronia, ne cambierà per sempre la natura, e dunque il destino. Dialoghi e situazioni surreali eppure concretissimi nello svelare pigrizie, cattive abitudini o prassi, e stereotipi granitici come pietre: le donne destinate a figliare e a rimanere a casa, l'amore fondato su frasi fatte anziché su sentimenti sinceri. Con un sorriso che non è indice di superficialità, bensì espressione di fiducia nell'efficacia della comicità nel descrivere i mali dell'esistenza, i Maniaci d'Amore mettono in scena una favola - c'è anche il lieto fine - che svela la sostanziale immobilità di una società che, al contrario, pare andare sempre di fretta. *Laura Bevione*



REGIA DI LAELLA

## Un Bonaventura in carrozzella nell'isola dei sogni e della fantasia

**L'ISOLA DEI PAPPAGALLI CON BONAVENTURA PRIGIONIERO DEGLI ANTROPOFAGI**, di Sergio Tofano e Nino Rota. Adattamento di Linda Dalisi. Regia di Antonio Latella. Scene di Giuseppe Stellato. Costumi di Graziella Pepe. Luci di Simone De Angelis. Musiche di Franco Visioli. Con Michele Andrei, Caterina Carpio, Leonardo Lidi, Francesco Manetti, Barbara Mattavelli, Marta Pizzigallo, Alessio Maria Romano, Isacco Venturini e 4 musicisti. Prod. Teatro Stabile di TORINO.

L'originale spettacolo per bambini firmato da Sto durava una quarantina di minuti. Lo stesso materiale nelle mani di Antonio Latella si dilata a quasi tre ore. Per Tofano nel 1938 era solo l'ennesima declinazione scenica in ottonari di *Ricomincia la sventura del signor Bonaventura*. Per Latella oggi diventa un momento di felice pensiero autobiografico personale (fu lo spettacolo del suo debutto su un palco a diciotto anni) e domanda alla collettività sul potenziale tradito/non-tradito della fantasia e sulla realizzazione/non-realizzazione dei sogni infantili.

Il suo Bonaventura è oggi un vecchietto dalle tinte sbiadite immobilizzato su una sedia a rotelle e gestito da altri per gli spostamenti. Accanto a lui ci sono ancora il Bassotto, il Bellissimo Cecè, la bambina smarrita Giugiuk creduta nera, il Re e la Regina degli antropofagi, il Capitano della nave Teresina, ma non sono più le amabili macchiette favoleggiate e disegnate da Sto. Nella versione 2.0 di Latella diventano aspetti metaforici di varie caratteristiche di un individuo contemporaneo che deve rendere conto a diversi livelli delle aspettative che la società richiede.

Nel primo dei tre ideali atti in cui si può suddividere il lavoro non succede quasi nulla, si presentano i personaggi e li si pone di fronte ai problemi dell'esistenza. Il secondo atto è ambientato sull'isola ed è qui che sia i personaggi che gli attori giocano tanto per recuperare uno spirito infantile che li renda maturi per la scena attuale. Nel terzo atto, al ritorno, siamo nell'oggi e Bonaventura & C. ritrovano i colori e la possibilità di muoversi come nelle tavole del fumetto, ma l'*happy end* non prevede il Milione come ricompensa.

Latella firma uno dei lavori più autenticamente personali e forse per questo più indigesti al grande pubblico ma gli va comunque riconosciuta profonda onestà e massima coerenza nel percorso creativo. Del resto ha avuto a disposizione un cast di attori tutti meravigliosi tra cui non possiamo non citare almeno Alessio Maria Romano che ha curato anche le coreografie (da antologia il suo tango con Francesco Manetti!) e Isacco Venturini che prima o poi dovrebbe sperimentarsi nel musical, per non dire del serio Leonardo Lidi, indimenticabile nella sua aderentissima tutina turchese. **Sandro Avanzo**

## Hansel e Gretel in Sicilia con Emma Dante

**HANS E GRET**, testo, regia e costumi di Emma Dante. Scene di Carmine Maringola. Luci di Cristian Zucaro. Con Manuela Boncaldo, Salvatore Cannova, Clara De Rose, Nunzia Lo Presti, Lorenzo Randazzo. Prod. Fondazione Teatro Ragazzi e Giovani Onlus, Torino. ASTI TEATRO 41, ASTI.

Dalle foreste dell'Europa centrale gli sfortunati Hansel e Gretel sono approdati in Sicilia e vivono in una catapecchia dalla cui finestrella si vede un carrubo, apparentemente defunto. Emma Dante, da qualche anno impegnata nella rilettura e messinscena della favole della tradizione, segue a grandi linee la trama originale: l'estrema povertà spinge la matrigna, gretta e insensibile, eppure mossa più dall'istinto di sopravvivenza che da innata malignità, a suggerire al marito di abbandonare i figli nel bosco; i due li sentono e si riempiono le tasche di sassolini per ritrovare la strada di casa. A differenza della fiaba dei Grimm, però, Hans e Gret vengono subito allettati dalla strega e dalla sua casa piena di delizie. I due fratelli, scaltri e affiatati, uccidono la strega chiudendola nel forno e tornano con scorte di cibo a casa, dove scoprono che la matrigna è morta di fame e possono, così, ricominciare a vivere serenamente con il padre, mentre anche il carrubo sembra tornato produttivo. Emma Dante non edulcora le parti macabre e crudeli della fiaba, sottolineandone il senso di giustizia primigenia - i cattivi meritano la morte, mentre i buoni possono cantare e festeggiare la loro ritrovata "libertà" - e, allo stesso tempo, ammantando il tutto di gioiosa spensieratezza - inventando, per esempio, una *Ode al carrubo* da cantare tutti insieme alla fine dello spettacolo - e non rinunciando all'autocitazione. Lo spettacolo - creato in scena con entusiasmo e dedizione dai cinque giovani interpreti - è un divertimento dal ritmo irresistibile per i più piccoli e un affascinante gioco per i grandi, impegnati a individuare e raccogliere i tanti "sassolini" lasciati cadere con disinvoltura dalla regista, ognora fedele alla propria drammaturgia. *Laura Bevione*

## Vigilia di lotta contro la solitudine

**IL NATALE DI HARRY**, di Steven Berkoff. Traduzione di Giuseppe Manfredi e Carlotta Clerici. Regia e scene di Elisabetta Carosio. Costumi di Daniela De Blasio. Luci di Matteo Selis. Con Enrico Campanati. Prod. Fondazione Luzzati-Teatro della Tosse, GENOVA.

La solitudine infusa da Berkoff nel suo Harry contiene evidenti aspetti provocatori, tratti da una situazione reale, esasperata da una visione critica della società. Il quarantenne londinese dalla personalità incompiuta, interpretato da Enrico Campanati, nella regia di Elisabetta Carosio (d'ambientazione decisamente realistica) appare frutto di paure e di nevrosi irrisolte, in attesa di un ennesimo Natale solitario e insensato, fra rimpianti del passato e bisogni del presente. Uno stato espresso con un soliloquio, non racconto, ma dialogo d'un lo sdoppiato, uno sforzo per comprendere e cambiare, in cerca di persone ormai scomparse o irraggiungibili. I giorni mancanti alla festa sono vissuti in cinque "quadri" in cui s'alternano le speranze, i dubbi e le indecisioni, fino al quasi prevedibile epilogo con suicidio da sonnifero. Oltre le vaghe figure amichevoli, solo due donne contano per l'uomo, la madre e la fidanzata perduta. Harry vorrebbe convocarle nell'Eden immaginario in cui vive prigioniero e impotente. Le "voci" esterne che gli giungono sono le stesse da lui pronunciate e che dal microfono gli riecheggiano, fuse con le musiche e i rumori, componenti un contrappunto tormentoso ai sentimenti. Dalla problematica esistenziale, un po' invecchiata, affiora appena sullo sfondo la cultura "cristiana" (più che la fede), a ricordare i momenti morali e comportamentali, presto assopiti nel protagonista. Il verismo scenografico che accosta frigorifero, televisore, telefono, radio-giradischi, caminetto, scaffale-libreria e divano, accentua lo squallore della situazione, mentre il crescendo del testo non trova variazioni di ritmo espressive coerenti con la drammaticità dichiarata del personaggio. La recitazione di Campanati, umile e appassionata, ha la credibilità semplice ma autentica di chi, nell'ansia di conoscersi, continua a ignorare - finché non la sperimenta - la propria verità più profonda: una debolezza da capire e da compatire. *Gianni Poli*

## Balasso, Pantalone d'oggi dissoluto e fallito

**LA BANCAROTTA**, di Vitaliano Trevisan dall'omonima commedia di Carlo Goldoni. Regia di Serena Sinigaglia. Scene e costumi di Maria Paola Di Francesco. Luci e suono di Roberta Faiolo. Con Giuseppe Aceto, Natalino Balasso, Marta Dalla Via, Fulvio Falzarano, Denis Fasolo, Celeste Gugliandolo, Carla Manzoni, Raffaele Musella, Massimo Verdastrò. Prod. Teatro Stabile di BOLZANO.

### IN TOURNÉE

*La bancarotta* di Vitaliano Trevisan è un'intrigante rielaborazione dell'omonima commedia giovanile di Carlo Goldoni, con la sola parte del protagonista interamente scritta per delineare il suo "carattere". Nello specifico si tratta del mercante Pantalone, «uno di quelli che rovinano se medesimi e tradiscono (...) con piena malizia e fraudolenta condotta». E gli stessi attributi morali e comportamentali sono mantenuti nella rielaborazione di Trevisan, ambientata al presente, attraverso una serie di interventi drammaturgici molto incisivi: semplifica il testo e lo filtra nel linguaggio odierno; cancella alcuni personaggi secondari e li sostituisce con altri funzionali al progetto come la losca figura di Don Marzio che ricorda l'omonimo e torbido personaggio della *Bottega del caffè*, due sarti e Rosetta, madre della cantatrice Clarice innamorata dell'ex tossico e amletico Leandro che si danneggia l'anima per cercare di riassetare i disastri del padre Pantalone al quale Trevisan riserva un finale drammatico, ascrivibile alla cronaca nera d'oggi

piuttosto che alla morale conciliante cara a Goldoni. La regia di Serena Sinigaglia impagina uno spettacolo di raffinata e geometrica precisione. Orchestra l'azione degli attori sul palcoscenico occupato dalla facciata fatiscente di una casa d'epoca adagiata sul pavimento con le due finestre e la porta praticabili, simbolo dello sfascio economico e del degrado morale. Così il cocainomane Pantalone di Natalino Balasso manifesta il suo "carattere" dissoluto e fallito, espresso da un repertorio verbale e gestuale lucidamente tratteggiato nelle sue sfumature umane che sprigionano una comicità amara e ricca di spunti drammatici. È un animale ferito da chi lo circonda, a partire dal Conte di Fulvio Falzarano con i suoi tratti sprezzanti e le battute taglienti intorno alle quali si definisce il "tipo" dell'inaffidabile politico parassita e narcisista. A dilapidare il patrimonio di Pantalone concorre la nuova moglie, una donna dell'Est affidata a Marta Dalla Via, mentre i giovani vivono sogni e frustrazioni in questo mondo comico e di grottesca follia. *Massimo Bertoldi*

## Teatro La Ribalta un viaggio nei desideri

**INTO THE LIGHT**. Regia di Scott Graham e Krista Vuori. Luci di Andy Purves. Con Heliot Baeza, Matteo Celiento, Raúl Márquez, Justin Melluish, Marega Palser, Andrew Tadd, Morgan Thomas, Laura Tilley, Rocco Ventura. Prod. Teatro La Ribalta, BOLZANO - Hijinx, CARDIFF.

Con *Into the Light* la compagnia Teatro La Ribalta diretta da Antonio Viganò aggiunge al proprio ricco repertorio



un altro gioiello artistico e, soprattutto, si rafforza a livello internazionale per effetto di questo progetto condiviso con The Sherman Theatre di Cardiff e Danza Mobile di Siviglia. La regia segue i dettami del *physical theatre*, basato su una mirabile fusione di teatro, danza e variegate soluzioni performative che accordano al corpo dell'attore la centralità del codice espressivo unitamente a un'altra componente altrettanto connotativa: l'uso della luce, come allude lo stesso titolo dello spettacolo. Si tratta principalmente di strutture rettangolari mobili a grandezza d'uomo che ora incorniciano i personaggi, ora diventano quinte scenografiche. Illuminano un palcoscenico-mondo vuoto e disadorno, metafora della condizione esistenziale di questi "attori diversi" che, in una sorta di incontro-scontro con la luce, raccontano se stessi, parafrasando il desiderio di essere "visti" e riconosciuti dal mondo. Emergono dall'oscurità interrotta da luci deboli e fioche, si propongono come corpi visibili che si cercano, si respingono e si attirano, proponendo la rappresentazione allusiva di comuni scene quotidiane. I movimenti degli attori sono plastici e simbolici, essenziali nella loro geometrica precisione soprattutto nello sviluppo delle azioni corali. L'interazione anima una sottile rete di sguardi di intesa, complicità e smarrimento. Si muove una sequenza di quadri scenici di delicata poesia umana filtrata nel linguaggio dell'arte e sempre sostenuti dalla colonna sonora, altra componente fondamentale di *Into the Light* che, con i ritmi pulsanti del rock elettronico e le atmosfere pacate della musica *ambient*, impreziosisce un racconto visivo capace di trasmettere forti emozioni, all'interno del quale trova spazio anche il linguaggio verbale in forma di brevi monologhi in cui gli attori esprimono frammenti di sogni e di desideri. *Massimo Bertoldi*

## Pirati, isole e tesori: Stevenson secondo i Colla

**L'ISOLA DEL TESORO**, dall'omonimo romanzo di Robert Louis Stevenson. Riduzione e adattamento su appunti di Eugenio Monti Colla. Regia di Franco

Citterio e Giovanni Schiavolin. Scene e luci di Franco Citterio. Costumi di Cecilia Di Marco e Maria Grazia Citterio. Musiche di Danilo Lorenzini. Con la Compagnia Marionettistica Carlo Colla & Figli. Prod. Associazione Grupporiani, MILANO.

### IN TOURNÉE

Su richiesta del New Victory Theater di New York, dove sarà in scena il prossimo autunno, la Compagnia Marionettistica Carlo Colla & Figli si è buttata, con *L'isola del tesoro*, in una nuova avventura. Con Eugenio Monti Colla, scomparso nel novembre 2017, ancora nune tutelare grazie ai preziosi appunti lasciati per la riduzione del romanzo di Robert Louis Stevenson. Questa volta siamo nel mondo dei pirati, con la ricerca di un tesoro, un'isola misteriosa, tranelli e intrighi, cambiamenti repentini di fronte e di alleanze fino al lieto fine, dove il giovane Jim e i suoi compagni la spuntano sull'avidità dell'ambiguo pirata John Silver e dei suoi avanzi di galera. La drammaturgia si dipana in modo circolare, con Jim, voce narrante di tutta la vicenda, che apre e chiude la storia intento a scrivere le sue memorie, un vero e proprio romanzo di formazione dalla giovinezza all'età adulta. Struttura impeccabile, che risolve e riassume con efficacia diversi snodi narrativi, ma che a tratti rende l'azione un po' statica, benché le marionette dei Colla confermino le loro potenzialità interpretative di grandi storie ricavate dalla letteratura, teatrale e non. Non manca, infatti, quella magica grazia e quell'alto artigianato *d'antan*, che continuano a incantare il pubblico di ogni età. Penso alle guardie a cavallo che irrompono in scena, alla poetica prospettiva della prua della goletta in navigazione sotto un cielo stellato verso l'isola del tesoro, dove Jim si troverà al centro di un divertente balletto di scimmie e pappagalli, con le gustose musiche di Danilo Lorenzini che si rifanno al gusto delle orchestre *fin de siècle*. Uno spettacolo di passaggio, che segna il prima e il dopo Eugenio Monti Colla, ma anche la qualità dei suoi eredi, forse ora in cerca d'identità, ma con tutte le carte in regola per trovarla. *Claudia Cannella*



### AL PICCOLO TEATRO

## Milo Rau, cronaca di un omicidio omofobo sul confine impervio tra realtà e finzione

**THE REPETITION. HISTOIRE(S) DU THÉÂTRE (I)**, ideato e diretto da Milo Rau. Testo a cura di Milo Rau e della compagnia. Drammaturgia e ricerche di Eva-Maria Bertschy. Scene e costumi di Anton Lukas. Luci di Jurgen Kolb. Video di Maxime Jennes e Dimitri Petrovic. Con Sara de Bosschere, Sébastien Foucault, Johan Leysen, Tom Adjibi, Suzy Cocco, Fabian Leenders. Prod. International Institute of Political Murder (IIPM), GHENT (Be) - Création Studio Théâtre National Wallonie-BRUXELLES altri 10 partner internazionali.

Come quando da bambini si rompeva il termometro. Le particelle di mercurio che scappavano da tutte le parti. E tu a raccoglierle, cancerogene e bellissime. Ricomponendo l'unità liquida. Milo Rau porta sul palco frammenti di cui inizialmente non capisci il senso: baci, pizze, schiaffi, Aphex Twin e Purcell, la disoccupazione, i cadaveri, *Amleto*. Poi, piano piano, le tessere vanno a posto. Mettendo in scena l'omicidio di Ihsane Jarfi a Liegi. Violenza omofoba. Che in *The Repetition* (sottotitolo godardiano: *Histoire(s) du théâtre*) diviene spunto per una struggente e lucidissima riflessione sul teatro, la finzione, i limiti della rappresentazione e quelli dello spettatore/attore sociale. Limiti con cui il regista svizzero gioca fin dal primo minuto, un piede dentro e uno fuori, fra finti provini, sguardi in camera, provocazioni. Alle spalle Bourdieu, Hannah Arendt, Foucault. In una tensione etica che trova centro nelle vite parallele di uno degli assassini e del suo interprete. Il ragazzo che non scende dalla Polo. Ma noi che guardiamo (e giudichiamo), correremmo a salvare l'attore impiccato? Questo l'interrogativo che rimbalza verso la platea. Mentre il teatro pare tornare a dare senso e speranza ai rovesci dell'esistenza. Scena scarna, sovrastata da un maxischermo. La camera insegue, come nello stracitato cinema dei Dardenne. Solo un po' meno ansimante. Arriva la violenza, la ripresa cronachistica. Prima di assistere a una danza in muletto sulle note di «... permettimi di congelarmi ancora e morire!». Episodio quasi folle nella sua bizzarria. Eppure travolge. È la morte nuda di Ihsane, pasoliniana suo malgrado: troppi ragazzotti, troppa auto, troppa stupidità. In questo momento Milo Rau è di un'altra categoria: per intelligenza, mezzi, ampiezza teorica, cast. Si muove in piena consapevolezza. *The Repetition* è un manifesto meraviglioso, appendice scenica del suo decalogo. Quanto durerà il dogma? Poco importa. Ossessionato dalla realtà, l'alimenta nei fatti e nelle parole. Nel frattempo dialoga coi morti. Morti che non parlano. Ma certo ascoltano. E fanno attraversare la strada a un coniglio per mandarti un segnale: basta soffrire, è ora di tornare alla vita. Dovunque essa sia. **Diego Vincenti**



## Le conseguenze... del sesso un musical esilarante

**APPICCIACATI - un musical diverso**, di Ferran González, Alicia Serrat, Joan Miquel Pérez. Traduzione di Bruno Fornasari, Daniele Vagnozzi, Marta Belloni. Regia di Bruno Fornasari. Scene e costumi di Erika Carretta. Luci di Fabrizio Visconti. Musiche di Ferran González e Alicia Serrat. Coreografie di Angelo Di Filgia. Direzione musicale di Antonio Torella (al pianoforte). Con Marta Belloni, Cristian Ruiz, Stefania Pepe. Prod. Teatro Filodrammatici, MILANO.

Esiste una stessa leggenda metropolitana in ogni città: due gay che, presi da passione irrefrenabile, rimangono attaccati nell'atto sessuale. Nella versione teatrale spagnola l'autore Ferran Gonzalez, ha spostato l'azione tra un uomo e una donna e lo ha messo in forma di musical creando scene imbarazzanti dove i due amanti sono costretti in posizioni e contorsioni da *Kamasutra* seppur cantando. Lo spettacolo, irriverente e divertentissimo, pruriginoso e anticonformista, senza filtri né censure, è andato in scena oltre che in Spagna in molti Paesi latino-americani, tradotto in portoghese e tedesco e per la prima volta in Italia grazie alla premiata ditta Amadio-Fornasari. Tutto è esplicito (il bigottismo italico anche nei più progressisti crea sempre risate) e non lascia, volutamente, spazio ai fraintendimenti: i due, l'affascinante Marta Belloni e l'accattivante Cristian Ruiz in una vera e propria performance fisica (da crampi) e canora, sono coperti nelle zone intime da un unico telo che protegge questa vergognosa unione, e litigano e si riappacificano e recriminano e si raccontano e si confessano, sempre cantando, sul lettino aspettando che arrivi il dottore. Fenomenale collante tra le scene è l'infermiera, Stefania Pepe, che si trasforma anche nelle madri, diversissime, dei due: una aristocratica l'altra popolana. Dal sesso sfrenato passano all'imbarazzo fino all'odio per essere finiti in questa situazione. L'avversione, soprattutto quella di lei nei confronti del ragazzo che è logorroico, solo e traumatizzato, si fa comprensione e poi condivisione. L'*happy end* è, giustamente e romanticamente, servito. *Tommaso Chimenti*

## Il grido di Ginsberg in morte della madre

**KADDISH**, testi di Allen Ginsberg. Traduzione di Luca Fontana. Regia e video di Francesco Frongia. Musiche di Giovana/Giaccone. Con Ferdinando Bruni. Prod. Teatro dell'Elfo, MILANO.

«Signore, Signore, Signore, cra, cra, cra»: un'invocazione e il suono dei corvi. Sono le ultime parole di *Kaddish*, poema di Allen Ginsberg dedicato alla morte della madre Naomi. *Kaddish*, una preghiera ebraica, recitata durante il servizio funebre. Ginsberg usa il titolo per ripercorrere la vita tormentata della madre, affetta da una rara malattia nervosa che la devastava per lunghi periodi, concedendole solo poche pause di serenità. Ricoveri, *elettroshock*, deliri, degradazione fisica, disperate grida di dolore, richieste inascoltate di aiuto, strazianti attimi di lucidità. Tutto questo affiora nei versi di Ginsberg insieme al disagio, all'impotenza, alla disperazione di fronte alla malattia. E, tra le spaventose crisi materne, spuntano ricordi d'infanzia, sprazzi di tenerezza, luoghi amati, stanze vissute insieme, episodi legati alla militanza materna nel Partito comunista. Un lungo *requiem* che fa venire i brividi per la crudezza di certe immagini, per la desolazione di una vita sempre sull'orlo della follia. Ferdinando Bruni è magnifico. Come quei buoni whiskies torbati che vanno bevuti a piccoli sorsi e a lungo assaporati, Bruni va ascoltato, con la sua voce a tratti morbida, a tratti tagliente, a tratti brusca, violenta, feroce. Bisogna lasciarsi guidare da lui nei meandri della desolazione di Ginsberg: ora sussurra delicato i primi ricordi, ora s'impenna e grida nell'approssimarsi delle crisi, ora maledice lo scempio di un corpo amato, ora culla la demenza senza speranza. È tenero e avvilito, furioso e dolente, umiliato e ribelle. *Fausto Malcovati*

## Una donna magistrato e i libri per risarcimento

**TUTTO QUELLO CHE VOLEVO. STORIA DI UNA SENTENZA**, di e con Cinzia Spanò. Regia di Roberto Recchia. Prod. Teatro dell'Elfo, MILANO.

Cinzia Spanò, in *Tutto quello che volevo. Storia di una sentenza*, da lei scritto e

RENATO SARTI

## Storie di "resistenze" al femminile nella Milano degli scioperi e della guerra

**MATILDE E IL TRAM PER SAN VITTORE**, di Renato Sarti, dal libro *Dalla fabbrica ai lager* di Giuseppe Valota. Regia di Renato Sarti. *Dramaturg* Marco Di Stefano. Scene e costumi di Carlo Sala. Luci di Claudio De Pace. Musiche di Carlo Boccadoro. Con Arianna Scommegna, Debora Villa, Rossana Mola, Giulia Medea/Elisa Rusu. Prod. Teatro della Cooperativa, MILANO.

Spettacolo di resistenza sulla Resistenza. Renato Sarti firma uno dei suoi lavori più importanti, fedele alla sua linea di teatro civile che mette in contatto il contemporaneo con la Storia. In un ambiente spoglio e dominato dal freddo neutro di tavoli e panche di zinco, si ricostruiscono gli ultimi tre anni di guerra a Milano, seguendo la scansione degli storici scioperi nelle grandi fabbriche (Breda, Falck, Marelli, Pirelli).

Sono le vicende raccolte da Giuseppe Valota (figlio di un padre deportato a Mauthausen) nel libro *Dalla fabbrica ai lager* e riportate da un punto di vista tutto al femminile da mogli, madri, fidanzate, sorelle e figlie. Storie riassemblate da Marco Di Stefano e Sarti in un copione poco dialogata, spesso vicino al teatro di narrazione, con monologhi intercalati da momenti agiti da più figure e da colloqui diretti col pubblico. La drammaturgia più vera e convincente la si ritrova nell'accostamento e nella fusione tra accadimenti, sentimenti e conseguenze delle azioni personali, i rastrellamenti notturni, il difficile reperimento alimentare, i timori per le spiate, la separazione tra i coniugi davanti ai figli, le deportazioni, le corse alla stazione di Bergamo da cui partivano i treni verso la Germania, gli atti di solidarietà, le lettere con le poche notizie dai lager, gli incontri a guerra finita tra vittime e aguzzini.

Le tre attrici dominano la scena da vere leonesse, consapevoli della verità delle parole che sono chiamate a pronunciare, e tanto più autentiche quando si esprimono in dialetto milanese. La Scommegna trascina il pubblico fino alle lacrime, la Villa vira alla grande in chiave drammatica la sua esperienza di comica, la Mola diventa emblema della popolarità meneghina. Sorprendenti anche le giovanissime Giulia Medea ed Elisa Rusu che si alternano nel ruolo del titolo, tenere ed epiche nel finale con il fazzoletto partigiano dell'Anpi al collo (come anche le protagoniste). In un'epoca di difficoltà della trasmissione delle memorie, uno spettacolo necessario. **Sandro Avanzo**



interpretato, con la regia di Roberto Recchia, rievoca, in modo personale e toccante, la vicenda di un'adolescente romana che, insieme a una sua coetanea, per avere a propria disposizione, in modo rapido, ingenti somme di denaro per «taxi, vestiti, shopping, insomma tutto quello che volevo», inizia a prostituirsi, incontrando sempre più numerosi clienti, in un appartamento dei Parioli. Il caso fu oggetto di un procedimento penale, che coinvolse numerosi imputati, tra clienti e sfruttatori delle due ragazze, affidato a un giudice donna, Paola Di Nicola, dai profondi ideali etici. Inaspettato ed efficace è il collegamento tra la condizione delle due baby prostitute, precipitate lentamente in un abisso di privazione materiale e psicologica, e la solitudine e i pregiudizi vissuti dalla giudice, interpretata con particolare intensità dalla Spanò, per farsi accettare nell'ambiente prevalentemente maschile della magistratura. Al centro del monologo, è però la sentenza, emblematica e senza precedenti, a cui perviene la giudice, decidendo che il risarcimento del danno nei confronti della giovane dovrà consistere non in denaro, ma in una ricca dotazione di libri delle grandi scrittrici e poetesse, come Virginia Woolf, Emily Dickinson, Sibilla Aleramo, testi che potranno consentirle di formarsi un pensiero critico e una struttura morale. Si tratta di un chiaro esempio di teatro civile, che informa ed educa, in cui si alternano, con sapiente regia, parti di recitazione, voci fuori campo, con la lettura degli atti del processo e di stralci della sentenza, e video, alcuni dei quali realizzati nel corso di un laboratorio con l'Accademia di Belle Arti di Brera. *Albarosa Camaldo*

## Tutto in una notte, una coppia al bivio

**ORE D'AMORE**, drammaturgia di Rosario Lisma. Regia e interpretazione di Nicola Stravalaci e Debora Zuin. Scene, audio e luci di Fabio Bozzetta. Suono di Alberto Irrera. Video di Andrea Bianchi. Prod. Animanera, MILANO.

Una delle qualità più apprezzabili nel teatro di Rosario Lisma, da che ha affiancato al percorso attoriale quello autorale, è la capacità di investigare temi spinosi della contemporaneità senza rinunciare all'ironia. Si piange ma si ride, anche, nei suoi lavori, come nella vita. *Ore d'amore* non fa eccezione: il presupposto è minimo e sarebbe piaciuto ad Aristotele. Una sola notte, un solo luogo, la camera da letto, due personaggi, lui e lei, il marito e la moglie, per dissertare sul proprio rapporto di coppia, profittando del fatto che i "nani", i figli, siano fuori per tutto il weekend. «Non parliamo mai», esordisce lei. Ma quella che sembrava una banale (e innocua) constatazione si traduce in una dissertazione che squaderà il senso stesso di un matrimonio pluriennale. I ricordi del primo incontro, dell'innamoramento, l'ossessione di lui per una procace assistente, tutto piove addosso ai due malcapitati, senza necessariamente sfociare nel *thrilling*: non ci sono, qui, minacce esterne, tutto è interiorizzato nel vissuto dei personaggi, e assecondato con un ritmo che tiene incollati, capace di giocare su un registro multiplo. Ci si lascia ma ci si pente e si torna insieme, in un rappor-

to, salvo poi riaprire la crisi, *ad libitum*, come insegna la commedia all'italiana. Ed ecco allora le battute al fulmicotone, ecco i non detti, i sospetti, le menzogne, i rimpianti, i ripensamenti, retti da un duo magnificamente assortito, Nicola Stravalaci e Debora Zuin, interpreti e registi, bravi ed efficaci a scandire la funzionalità dialettica che è nella pièce, dietro la metafora dello scontro. Certo, non viene rivelato molto di più riguardo al vissuto dei coniugi, certi spunti - l'amore presumibilmente frustrato per la musica di lui, ma soprattutto gli slanci ideali di lei - vengono lasciati nell'ombra. Tanto che la fuga della moglie, a un certo punto della notte, potrebbe persino apparire forzata. Ma le battute scritte da Lisma non sono mai banali. E tanto basta a far passare il ritratto, insolitamente divertente, di un tema atavico. *Roberto Rizzente*

## Meursault, frammenti di pensiero critico

**LO STRANIERO-UN FUNERALE**, di Francesca Garolla, liberamente ispirato a *Lo straniero* di Albert Camus. Regia di Renzo Martinelli. Con Woody Neri. Prod. Teatro i, MILANO.

L'indifferenza. Ancor prima che l'omicidio. È questo che condanna Meursault. Perché c'è una distanza fra il tradire la propria natura e il negarla. Fra l'uccidere un arabo sulla spiaggia (*Killing an Arab*, cantavano i Cure) e il non provare nulla. Su questo si è interrogato Renzo Martinelli con *Lo straniero*, attraverso il testo di Francesca Garolla. Intanto due meriti: il non aver riscritto Camus e l'essersi affidato a Woody Neri, ottimo nell'interpretare una figura narrativamente ibrida, un Meursault pronto per il proprio funerale, visto che la società condanna a morte la disumanità ma ti concede il camposanto. Da una parte, il protagonista dimezzato, all'angolo, che si racconta in una tavolozza di colori mediterranei; dall'altra, lo stesso regista, a governare una gigantesca e fallica asta con cui segue e illumina, creando *live* un tappeto sonoro rumorista. Idea ispirata. Ma le dimensioni contano. E forse si poteva equilibrare diversamente lo spazio. Empatia azzerata, si stratifica il senso. Camus s'intreccia alle letture su Camus. Per ragionare della libertà come valore fondante della modernità e di violenza (simbolica o me-

no); della legittimazione del potere e della paura. Fino a una deriva spirituale che lascia un po' freddi. Nell'orizzonte iper-intellettualizzato di Martinelli, resiste una "cellula" (termine non casuale) profondamente politica. Che non si discosta un metro dai temi della nostra contemporaneità e ne ribadisce perentoria la necessità di analisi. Una serietà militante, impermeabile alle banalizzazioni, ipertrofica nell'invasione registica, spesso spigolosa. Ma che ti chiede di essere parte di qualcosa. Fosse solo un frammento di pensiero critico. Il tutto in una totale assenza di ironia, attuale peste drammaturgica. Scelta che - detto senza ironia - un po' commuove. *Diego Vincenti*

## Lettere sull'Islam: Rachid Benzine alla guida

**LETTERE A NOUR**, di Rachide Benzine. Traduzione di Anna Bonalume. Regia di Giorgio Sangati. Scene di Alberto Nonnato. Costumi di Gianluca Sbicca. Luci di Vincenzo Bonaffini. Musiche del Trio Mothra. Con Franco Branciaroli e Marina Occhionero. Prod. Emilia Romagna Teatro Fondazione, MODENA - Centro Teatrale Bresciano, BRESCIA - Teatro de Gli Incamminati, MILANO.

### IN TOURNÉE

Il teatro, la magia della mediazione tra il mondo e noi. Trarre senso, non spiegazioni. Guardare con altro sguardo, non informarsi. Scoprire l'attorno e scoprirsi. Fa l'effetto di un innamoramento lento, con la tipica diffidenza iniziale, lo spettacolo tratto dal carteggio epistolare tra padre e figlia (pubblicato da Luca Sossella editore) del politologo e insegnante Rachid Benzine. La ragione sta nell'efficacia di un testo in prosa e non immediatamente drammatico, adattato con disinvoltura, sfumato in scioltezza ed enfasi dall'inedito duo Branciaroli/Occhionero, tratteggiato dalla talentuosa mano registica di Sangati, giovane veterano del palcoscenico, a cui si deve il merito di canalizzare le peculiarità attoriali senza costringerle alla prova, all'efficienza, al performativo. Emancipando l'intensità e la foga giovanile della protagonista femminile, una divina Occhionero, e trarre linfa dalle risorse esperte di un Branciaroli sorprendente, minimale, non cedevole (insolitamente) alle sbornie di un narci-





sismo tecnico (pur raffinato) che potrebbe eccedere in virtuosismi inutili. Risolve invece il personaggio nell'espressione, tinteggiando le intenzioni, restituendo l'intero *ethos* della figura con l'azzeccato pronunciare. Creando un eufonico contrappunto all'autenticità, mai riduttiva, della Occhionero, interprete magnifica e passionale. L'Islam, il tema. Le aberrazioni, le distonie, le assurdità, l'odio, gli integralismi. Ma anche le virtù, le filosofie, le altezze del misticismo di un culto, quando non deformato. Un punto di vista prospettico, intellettuale e diretto, in seconda persona, spezzato negli interventi dialettici ma efficacemente amalgamato così da farlo sembrare dialogo e ricreare eufonia. Catartico il finale. *Emilio Nigro*

## Resa dei conti in famiglia al compleanno di mamma

**APOLOGIA**, di Alexi Kaye Campbell. Traduzione di Monica Capuani. Regia di Andrea Chiodi. Scene di Matteo Patrucco. Costumi di Ilaria Ariemme. Luci di Cesare Agoni. Musiche di Daniele d'Angelo. Con Elisabetta Pozzi, Giovanni Franzoni, Christian La Rosa, Emiliano Masala, Francesca Porrini, Martina Sammarco. Prod. Centro Teatrale Bresciano, BRESCIA - Teatro Stabile di CATANIA.

Kristin Millet (Elisabetta Pozzi) è una colta sessantenne, esperta di Storia dell'Arte e con alle spalle un passato da attivista politicamente impegnata negli anni della protesta giovanile del Sessantotto. La donna riunisce i due figli: Peter, un banchiere (Christian La Rosa) con la nuova fidanzata americana Trudi (Francesca Porrini) e Simon, un romanziere fallito (Emanuele Masala) con Claire, attrice inglese di *soap opera* (Martina Sammarco). A partecipare a quella che vuole essere una festa di compleanno anche l'amico di una vita di Kristin, Hugh (Giovanni Franzoni), disincantato omosessuale che ha condiviso battaglie e passioni della scrittrice. Non ci vuole molto a capire che quella che vuole essere una festa in realtà si trasforma per tutti in una sorta di bilancio esistenziale, di resa dei conti fra madre e figli, complice l'ultimo libro in cui l'intellettuale racconta la sua vita. Il testo di Alexie Kaye dice e spiega tutto. Andrea Chiodi, complici le scene essenziali di Matteo Patrucco e le luci di Cesare Agoni, costruisce uno spettacolo che ai

dettagli del narrato oppone - alleggerendo il *plot* - l'essenzialità dell'ambientazione e della recitazione che si fa trattenuta, a tratti secca e senza fronzoli. Questo permette a Elisabetta Pozzi, e ai non meno efficaci comprimari, di dare maggiore incisività alle parole e di costruire una storia che, per quanto intuibile, si fa seguire. La Pozzi dimostra una maturità e armonica compattezza di toni e sfumature che fanno del suo personaggio una persona, ovvero la confessione vera e disincantata, dolente ma non rassegnata di una donna che deve fare i conti con la passione della politica e il sacrificio delle relazioni familiari. Tutto ciò nella consapevolezza dell'impossibilità di tornare indietro e di porre rimedio agli errori, cosa che lascia nel pubblico un certo gusto amaro in bocca e uno spunto per riflettere.

*Nicola Arrigoni*

## Cronaca indifferente di una metamorfosi

**LA MASCHIA**, di Claire Dowie. Traduzione di Stefano Casi. Regia e scene di Andrea Adriatico. Con Olga Durano, Patrizia Bernardi, Alexandra Florentina Florea. Prod. Teatri di Vita, BOLOGNA.

### IN TOURNÉE

Maschia non si nasce, si diventa: non si sa come, né attraverso quale processo di trasformazione, ma una bella mattina Helen scopre che il suo corpo lentamente sta mutando in quello di un uomo. Il monologo è una pigra presa d'atto di questa nuova condizione maschile da parte di una donna che sembra non avere nessun passato e che vive in diretta sul pubblico questa innaturale metamorfosi, come se si guardasse da fuori, in continua "soggettiva", nella descrizione minuziosa di qualunque gesto, o atto, compia nell'ispezionare il suo fisico, in una maniera talmente asettica e indifferente che sembra quasi parlare di un'altra persona. Non c'è nessuno sconcerto o stupore in quello che dice e che fa, come se in fondo la cosa non la riguardasse. Né servono ad animare questo piccolo evento casalingo l'entrata in scena di Sharon, una allegorica donna delle pulizie e dell'amica Tina: tutto appare molto letterario, inutile e noioso, privo di qualsiasi senso teatrale: una lunga e apatica didascalia che ci lascia completamente indifferen-



*Apologia*  
(foto: Luca Del Pia)

ti. La versione italiana, curata con accortezza da Stefano Casi, tenta di accendere sul piano drammaturgico questo testo piatto con rimandi raffinati, allusioni forti, una terminologia sfacciata, indirizzandolo verso una linea comico-grottesca da commedia d'avanguardia un po' surreale, come si trattasse di un testo di Annibale Ruccello e non della inglesissima, e fin troppo celebrata Claire Dowie, antesignana dello *stand-up theatre*, monologhi frontali a metà strada fra un cabaret d'assalto e lo spettacolo di intrattenimento dal linguaggio volgare, sessualmente esplicito, divertente: ma in questa occasione non centra nessun bersaglio. Olga Durano alle prese con questo vuoto teatrale rimane spaesata e incerta, prigioniera di un delirio di parole da cui non riesce a trovare una plausibile via d'uscita. La regia di Andrea Adriatico gioca la carta della leggerezza e del controcanto divertito con quella scenografia girevole su cui sono disegnate, come in un fumetto, le varie stanze della casa dove si muove la protagonista. *Giuseppe Liotta*

## Delbono e Avitabile, per cantare l'amore

**BESTEMMIA D'AMORE**, di e con Pippo Delbono ed Enzo Avitabile. Con Gianluigi Di Fenza (chitarra napoletana), Carlo Avitabile (tamburi), Mario Pescosolido (violoncello). Prod. Ert, MODENA.

### IN TOURNÉE

Al di là di ogni definizione, di ogni categoria. Oltre lo spettacolo/concerto, oltre ogni forma definita di teatro. Un canto che nasce dall'unione tra parole, versi, urlo che scaturisce dall'anima, e musiche, canzoni, sonorità che affondano le loro radici nel Mediter-

aneo. C'è tanto, ma sembra una cosa sola: è ciò che Pippo Delbono ed Enzo Avitabile riescono a ricreare sul palcoscenico con *Bestemmia d'amore*. Un'unica voce, un unico suono, un unico canto, che esamina l'amore e il dolore, la spiritualità, la verità, il mondo che ci circonda. Un percorso che attinge dalle parole del mistico Juan De La Cruz, di Rimbaud, di Pasolini (che torna ancora una volta in un lavoro di Delbono), per farne materia viva, sentimento universale, visioni della realtà che fotografano un'emozione, un pensiero, una riflessione. E lo fanno diventando tutt'uno con la musica di Avitabile, che sembra fondersi alla perfezione (com'è successo anche nelle passate collaborazioni con Delbono) con i testi, con l'espressività dell'attore/autore. Si spazia tra ricerca di verità urlata, che vuole solo «musica e basta», e l'amore che «è solo una parola», cercato anch'esso, come la preghiera. C'è la religione, la spiritualità, c'è la passione («il sangue non è acqua, è solo passione»), c'è il dolore (come quello che si legge in *Lampedusa*, che però offre tanto altro, tanti sentimenti, tanta poesia, e che le note e le luci delineano, rimandando a quell'umanità sospesa tra cielo e mare), c'è un mondo che - come viene affermato - nemmeno le parole profetiche di Pasolini sono riuscite a descrivere nelle derive che oggi a volte sembra prendere. C'è tanto, dunque, in *Bestemmia d'amore*, in quella scena interamente riempita dai protagonisti: Delbono che anima, come sempre, ogni parola, ogni suono, ogni emozione, e Avitabile che non smette di sorprendere per la sua capacità di interpretare, attraverso la ricerca musicale, la contemporaneità, l'umanità, l'universalità di note, frutto da sempre di contaminazioni e incontri. *Paola Abenavoli*

## Cuba, i profughi mediorientali e i *cyborg*, i Rimini Protokoll tra Storia e Scienza



Granma. Metales de Cuba  
(foto: Dorothea Tuch)

**GRANMA. METALES DE CUBA,** un progetto di Rimini Protokoll. Concept e regia di Stefan Kaegi. Drammaturgia di Yohayna Hernández e Ricardo Sarmiento. Con Milagro Álvarez Leliebre, Daniel Cruces-Pérez, Christian Paneque Moreda, Diana Sainz Mena. Prod. Rimini Apparat, BERLINO - Maxim Gorki Theater, BERLINO - Emilia Romagna Teatro Fondazione, MODENA e altri 7 partner internazionali.

Granma è il nome del piroscampo con il quale, nel 1956, partiti dal Messico, Fidel Castro e un'ottantina di esuli cubani raggiunsero una spiaggia di Cuba. E da là diedero il via a una tra le più longeve rivoluzioni del secolo passato. *Granma. Metales de Cuba* (visto all'Arena del Sole di Bologna) è la creazione che nel corso di tre anni ha portato Stefan Kaegi e il suo gruppo di lavoro sull'isola, per un progetto fra i più recenti di Rimini Protokoll. Milagro, Daniel, Christian

e Diana sono quattro giovani cubani, tra i ventiquattro e i trentaquattro anni. Ciascuno di loro ha avuto un nonno o una nonna che ha dato il proprio sostegno alla Rivoluzione castrista. Chi nei modi più semplici e quotidiani: cucendo vestiti o suonando in un'orchestra. Chi investito di un ruolo politico e ufficiale. Quattro nipoti raccontano dunque quattro nonni. Ne ripercorrono la storia e gli ideali, confrontandoli con i propri. Se esistono ancora, gli ideali. A esistere sicuramente sono i sontuosi tromboni - i *metales* del titolo - che nelle loro mani splendono lucidi d'ottone. A destra del palcoscenico c'è una macchina da cucire, di quelle di un tempo, a pedale. A turno i quattro nipoti si danno da fare e cuciono il lungo nastro di stoffa che dal 1956, l'anno che diede il via alla Rivoluzione, si estende fino al nostro decennio, nel quale, rivoluzionario a Cuba, è soprattutto il turismo. Su tre schermi si srotolano intanto fotografie e filmati, grazie ai quali cono-

scere i quattro vecchi e al tempo stesso la Storia e la Rivoluzione viste con gli occhi di chi le ha fatte, credendoci fino in fondo. Di queste microstorie, della musica dei tromboni e delle canzoni, si riempie via via lo spettacolo. Oltre che di frequenti lanci di *baseball*, il più diffuso sport cubano. In cui si impegnano però gli spettatori, che tirano in palcoscenico palle fatte di stracci, come quelle con cui si sono divertite generazioni di ragazzini sull'isola. E la mazza è una bottiglia di plastica. Il filmato finale li porta sul lungomare di L'Avana - il bellissimo Malecón - spazzato dalle onde, ma oggi anche da orde di turisti globali. Meglio o peggio di ieri, chissà. *Roberto Canziani*

**UNCANNY VALLEY, concetto, testo e regia di Stefan Kaegi. Testo, corpo, voce di Thomas Melle. Animatronic Chiscreatures Filmeffects GmbH. Prod. Münchner Kammerspiele, MONACO (De) e altri 7 partner internazionali.**

Testo, corpo, voce. Questo il contributo di Thomas Melle in locandina. Niente interpretazione. E in realtà anche il corpo tentenna, visto che sul palco della Triennale di Milano c'è solo un precisissimo robot costruito sulla figura dello scrittore svizzero. Un automa. Con gestualità naturale, colloquiale, perfetta per accogliere e raccontare di un'esistenza che non è la sua. O forse lo è al quadrato... Questo il primo cortocircuito offerto da Rimini Protokoll. Un cortocircuito che suggerisce di ragionare sui concetti di verità e di finzione, di autenticità e di copia. Qui siamo all'interno di un allestimento installativo che ricrea l'ipotesi di un salottino, a cui si affianca un ampio schermo. La sensazione complessiva è quella di trovarsi in una specie di bizzarra Ted (Technology Entertainment Design), conferenza di natura robotica ma di contenuti umani, visto che Melle racconta della sua vita, dell'esperienza *cyborg*, dei saliscendi della carriera e della bipolarità. Affidando il tutto alle sinapsi in silicone di un replicante ironico, che rivolge al pubblico una manciata di interrogativi sulla presunta superiorità umana e sulla complessa definizione della realtà. Interrogativi centrali. Dal sapore quasi post-coloniale. Ma su cui il lavoro non pare aggiungere molto a livello teorico, all'interno di una riflessione non certo originalissima. Dal punto di vista emotivo dovrebbe invece emergere con forza il perturbante, quel disagio che si prova di fronte a un robot antropomorfo particolarmente somigliante all'uomo. Ma qui la finzione non è mai in dubbio: nessun brivido d'inquietudine. Forse anche per la chiave di estremo rigore scelta da Kaegi, che nulla concede alle emozioni, accentuando la severa esposizione oratoria in un quadro di totale staticità. Cura del dettaglio ed eleganza non trovano così una reale base drammaturgica per scavare in un'intuizione lucida eppure sterile. *L'animatronic* di Thomas Melle non disturberà il sonno. E si torna nostalgici alla Rachael di *Blade Runner*, che molti più dubbi riusciva a trasmettere sulla natura umana o meno delle sue replicanti carni. Ma forse è solo il fascino del *vintage*. *Diego Vincenti*

**EVROS WALK WATER 1&2**, concept e regia di Daniel Wetzel. Drammaturgia di Ioanna Valsamido. Scene di Adrianos Zacharias e Magda Plevraki. Luci di Martin Schwemin. Con le voci di Abel, Aron, Ehsan, Jawad, Jined, Massoud, Moussa e Omer. Prod. Rimini Protokoll, BERLINO.

L'odissea dei bambini afgani, siriani, iracheni sono voci ascoltate in cuffia, è il concerto di John Cage, *Walk Water*, che gli spettatori suonano in *Evros Walk Water 1&2* di Daniel Wetzel e dei Rimini Protokoll (visto a Lumezzane), un gioco di ascolto e azione destinato a fiorire dentro la sensibilità di ogni spettatore, chiamato non solo ad assistere, ma a fare, a partecipare a un viaggio musicale, performativo, poetico ed etico, contraddistinto da una leggerezza che commuove. La compagnia berlinese, che ha fatto del teatro della partecipazione non solo un'estetica, ma anche un'etica poetica e politica, ha chiesto ai ventiquattro spettatori per replica di essere testimoni e attori delle storie di quindici ragazzini, ospitati presso un centro d'accoglienza ad Atene. I racconti audio collegano e trasferiscono agli spettatori la vita quotidiana nella piccola casa nel centro della capitale greca, dove vivono quindici ragazzi sopravvissuti dapprima alle traversate a piedi dall'Iraq, dall'Afghanistan, dalla Siria, poi a quelle in mare su un'imbarcazione diretta in Grecia e infine alle brutali condizioni dei campi di detenzione greci. I bimbi non ci sono e gli spettatori sono chiamati a muoversi in un ring, a giocare con gli oggetti: una paperella, dei bicchieri di birra, una pistola, una catena. Ogni spettatore cambia posizione, sfiora l'altro e lo fa calpestando una cartina dell'Europa. Al centro dello spazio c'è un canotto, di quelli che i bimbi hanno usato per attraversare il Mar Egeo e dalla Turchia approdare in Europa, dopo che la tratta praticabile dell'Evros è stata bloccata da una recinzione nel 2012. Negli spostamenti da una postazione all'altra siamo a nostra volta migranti, l'uno di fianco all'altro, isolati dalle cuffie e dalle storie che ogni spettatore ascolta, eppure membri di uno stesso destino: fuggire dalla guerra per cercare una vita migliore o, semplicemente, per evitare la morte. *Nicola Arrighoni*

## Se l'epopea del Pequod diventa teatro di piazza

**MOBY DICK**, ideazione e regia di Stefano Tè. Adattamento di Giulio Sonno. Scene di Dino Serra. Costumi di Luca Degli'Antoni e Beatrice Pizzardo. Luci di Alessandro Pasqualini. Musiche di Luca Cacciatore, Iginio L. Caselgrandi, Domenico Pizzulo. Con 15 attori e performer. Prod. Teatro dei Venti, Modena - Klaipeda Sea Festival (Lituania). TRASPARENZE FESTIVAL, MODENA.

Il teatro, luogo sacro di fantasia creativa e mitologica dei popoli, a rievocare l'origine, la memoria, lo spirito dell'uomo. E raffigurarlo per rappresentanti, icona e specchio dei rappresentati. Nel giocare un patto tacito di possessione reciproca e scambievole. L'utopica visione realizzata, il moto della spettacolare opera *Moby Dick*, progetto ideato per gli spazi urbani dal Teatro dei Venti - allestito a Modena nell'ambito di trasparenze Festival - ricreata dall'opera, dall'ostinazione, dalla ricerca artistica, letteraria, filosofica, drammaturgica, dalla passione. Dall'idea mutata in corpo, prende vita la gigantesca macchina teatrale, struttura e anima drammatica della messinscena dell'epopea del Pequod. Un enorme vascello issato su da una ciurma di acrobati, musicisti, attori; dapprima (in forma originaria di un gigantesco palcoscenico in legno) trainato sulla scena aperta, un campo, una piazza (l'antico concetto di spazio/ara del rituale teatro) da un manipolo di forzuti; anticipato profeticamente e simbolicamente da una folla di bambini, allegoria di speranza. Il divenire dell'opera tra svelamento, moduli, azioni coreutiche, immagini di rimando (dialettiche) o figurate da composizioni fisiche, predispongono un ascolto dinamico, poliprospectivo, reso intellegibile dalla chiarificazione per segni. Linguaggi, orchestrazioni registiche, interventi drammaturgici, assemblati in una coerenza filologica che fa dei materiali un impasto per un'unica e nuova lega. Rimane un senso di incompiutezza, fuori dagli sguardi critici e dagli entusiasmi di spettacolarizzazione, nell'avvertire la mancanza di quel soddisfacimento di spettatore incan-

tato dalla macchinazione ma completamente rapito dalla visione. Come si assistesse a un propizio rito preparatorio non concluso, a cui non corrisponde un'adeguata sazietà drammaturgica e drammatica. Leva poco alla potenza espressiva, morale, artistica di uno spettacolo destinato a incidere memorie e corpi. *Emilio Nigro*

## Con Silvia Costa, la poesia è servita

**MIDNIGHT SNACK**, azione e set design di Silvia Costa. Suono di Claudio Rocchetti. Prod. Xing/Raum, Bologna. IPERCORPO FESTIVAL, FORLÌ.

"Avanti" è l'invito impresso sullo zerbino, sopra al quale in fila, e stretti tra gli stipiti, gli spettatori entrano nella dimensione "extra-casalinga" di *Midnight Snack*, accolto nella Chiesa di San Giacomo durante la 16a edizione di Ipercorpo. Il set design della performance notturna di Silvia Costa è una stanza di cartone, le cui superfici ricreano un interno di estremo ed essenziale rigore, abitato da una creatura assorta, ricoperta da vesti anch'esse di cartone: involucri scricchiolanti a proteggere una fisicità minuta, sebbene padrona di questo cantuccio. I capelli sono arruffati attorno a sproporzionati bigodini, l'orologio da polso, troppo grande rispetto alla magrezza del braccio, segna con lancette immobili un tempo morto. Il verso di Amelia Rosselli affiora con gradualità, e con discrezione scosta il silenzio circostante articolandosi in una musicalità morbida, risonante nel suono *live* del musicista Claudio Rocchetti, contrappunto artificioso che discorda dalla poesia delle parole e delle partiture dei movimenti sillabati e mini-

mali. *Midnight Snack* tende all'esclusivismo, alla circospezione cerebrale ed elitaria rispetto alla quale il pubblico è ospite inatteso e ignorato. Tutt'intorno, il torpore caldo delle luci non riesce a rendere penetrabile questa dimensione onirica dalla temperatura percettiva in fibrillazione, che spinge i versi della poetessa a uscir fuori dal corpo della performer e a riverberare. Nel compiere l'azione di infilare la testa dentro il forno, Silvia Costa traccia un'ellissi tra la figura di Rosselli e quella della poetessa Sylvia Plath: due solitudini suicide dialogano tra loro inserite in una liturgia di folgorazioni, in cui il pesce fresco trovato nel forno è l'unico elemento che si pone come segno tangibile e che, come l'ospite sgradito, fatalmente, inizia a puzzare. *Lucia Medri*

## L'enigma di Edipo secondo Chiara Guidi

**EDIPO RE DI SOFOCLE. ESERCIZIO DI MEMORIA PER QUATTRO VOCI FEMMINILI**, da un'idea di Chiara Guidi in dialogo con Vito Matera. Scene, luci e costumi di Vito Matera. Suono di Scott Gibbons. Con Angela Burico, Chiara Guidi, Anna Laura Penna, Chiara Savoia. Prod. Societas, CESENA (Fc).

L'enigma è il perno attorno al quale si districa il groviglio esistenziale dell'*Edipo* sofocleo reinterpretato da Chiara Guidi: una ricerca che si muove scavando un solco profondo tra una domanda ontologica irriducibile (chi sono?) e una risposta smisurata e inattingibile (sono il figlio di mia moglie, l'assassino di mio padre, il fratello dei miei figli), con un intento dichiaratamente palinogenetico ri-





## FABBRICA EUROPA

## Barocco, flamenco e divertente il Bach da camera della Fura dels Baus

**FREE BACH 212**, di Miki Espuma e David Cid. Direzione musicale di Pavel Amilcar, Thor Jorgen e Miki Espuma. Luci di David Hoyo e Jaime Llerins. Video di David Cis. Con l'ensemble musicale Divina Mysteria, Mariola Menrives (cantante) e Miguel Angel Serrano. Prod. La Fura dels Baus, Barcellona. FABBRICA EUROPA, FIRENZE.

Scordatevi la Fura dels Baus di una volta, trasgressiva e violenta, provocatoria e scioccante. Diventata un marchio dello spettacolo internazionale, la storica compagnia catalana può ormai realizzare di tutto: anche una creazione "da camera", gustosa e divertente, come questo simpatico *Free Bach 212*.

Il numero è quello, nel catalogo delle opere di Bach, della Cantata profana *Mer hahn en neue Oberkeet*, conosciuta normalmente come *Cantata dei contadini*. L'esperimento, curioso e felicemente risolto da Espuma e Cid, è quello di trasformare in evento autenticamente teatrale una semplice esecuzione musicale, integrata solo da apporti video e multimediali e dalla presenza della musica e della danza flamenche. I due giovani cantanti (baritono e mezzosoprano), la *cantaora* di flamenco e i musicisti acquistano infatti una presenza scenica, traboccante quasi in azione teatrale. In questo aiuta, senz'altro, la componente di teatralità del testo, che evoca una festa contadina, la gioia del convito e soprattutto del brindisi, vitalità che si colora di carnale sensualità, di amori e corteggiamenti accolti o rifiutati.

Altra scommessa riuscita quella di sposare la pur solare musica barocca della cantata con la dimensione di sensualità e febbre vitale del flamenco, con gli strumentisti dell'ensemble Divina Mysteria che accompagnano gioiosamente coinvolgenti momenti di ballo collettivo, cui si uniscono tutti.

Un divertimento, in fondo, bizzarro e leggero, questo spettacolo, che alla fine convince e contagia con allegria il pubblico, invitato al termine ad assaggiare la "birra di Bach". Sembrano divertirsi molto cantanti e strumentisti del gruppo Divina Mysteria; fascinosa e carismatica la voce flamenca di Mariola Membrives, ma semplicemente eccezionale, entusiasmante, per bravura tecnica, per duttilità e capacità di piegare il proprio corpo a qualunque tipo di utilizzo scenico e di espressività, il ballerino (e mimo) Miguel Angel Serrano. Un appunto: in tanta congerie di proiezioni video e mezzi multimediali, dei semplici sopratitoli per tradurre i testi cantati da mezzosoprano, baritono e *cantaora* non avrebbero affatto guastato. **Francesco Tei**



spetto alla parola. Domande, comandi, impropri e risposte sono le partizioni che scandiscono la tragedia d'Edipo, in cui la parola si polverizza, implode in una sequela di microunità sonore (sillabe, fonemi, ripetizioni e variazioni vocaliche e consonantiche) che annullano i significati noti e restituiscono il baratro di un tormento senza requie, in una sorta di rievocazione metrica che si rastrema fino all'unità minima del dicibile: la lettera, il suo suono univoco. E sono proprio le lettere che contrassegnano le iniziali dei personaggi, inscritte in piccoli cerchi concatenati, che ricordano le strutture dei legami chimici, e che si illuminano a intermittenza su un tabellone, a dominare la scena oscura che si erge su spalti posizionati a ferro di cavallo: le mura di Tebe. A corroborare questa rarefazione del senso che si dichiara come atto cosmogonico, articolato dalla voce della Guidi in scena con Angela Burico, Anna Laura Penna e Chiara Savoia, vi è il tappeto sonoro realizzato dal compositore elettro-acustico americano Scott Gibbons, storico collaboratore della Societas, interpolato dalla stratificazione di decine di registrazioni vocali realizzate dalla Guidi e dai suoi attori nell'arco di diversi anni. Tale densità e profondità di elaborazione sonora è attraversata dalla nitida e marziale sillabazione del coro, composto da settanta cittadini, partecipanti al laboratorio condotto dalla Guidi a Roma: una trafittura nel tessuto sonoro teso dalle soliste; un disturbo inquietante, latore di terribili certezze. **Giulia Morelli**

## L'essenza di Ibsen nella tragedia di Hedvig

**HEDVIG**, di e con Federica Santoro e Luca Tilli da *L'anitra selvatica* di Henrik Ibsen. Musiche di Luca Tilli. Prod. Santoro-Tilli, Roma - Fabbrica Europa, Firenze. FABBRICA EUROPA, FIRENZE.

Un assolo, un monologo "mascherato" dalla presenza prima silenziosa e poi musicale, al suo violoncello, di Luca Tilli, con un'ammirevole Federica Santoro che si immerge, quasi precipitando, ne *L'anitra selvatica* di Henrik Ibsen; anzi in un unico personaggio del dramma, quello fragile e doloroso

della figlia adolescente di Gina Ekdal (che non la ha avuta, probabilmente, dal marito Hjalmar, ma dal ricco industriale Werle, di cui era domestica). Un personaggio più che toccante, Hedvig. Afflitta da una malattia che la renderà presto cieca, è come un grumo di sofferenza e di strazio fatale, di destino avverso e terribile, in cui quasi si rapprende l'essenza del dramma e la sua velenosa tragedia. E la Santoro, in una sorta di virtuosistico flusso di coscienza parlato, pronunzia, recita un'onda senza freni, inarrestabile, di parole, a un ritmo vertiginoso; rimastricando situazioni del dramma e battute, evocando con efficacia emotiva il cadere di Hedvig nella disperazione, nell'autopunizione; prima decidendo di sacrificare, pur di riavere l'amore e la vicinanza del padre perduto Hjalmar, la sua amatissima "anitra selvatica" che fa vivere in casa, poi uccidendosi, nel giorno del suo compleanno. Un gesto atroce, eppure destinato presto - dice il cinico Relling - a diventare per Hjalmar solo «un bel tema per declamazioni», entro poco tempo, in quanto tornerà a «cuocere nella commozione, nell'ammirazione e nella compassione per se stesso». Pochi oggetti popolano lo spazio dello spettacolo, minima l'azione scenica, e anche l'interprete si muove pochissimo, quasi sempre seduta a un tavolo. Di indubbia suggestione però la presenza del quadro di Ettore Franci, una figura femminile il cui volto è nascosto dai capelli in maniera inquietante. **Francesco Tei**

## Un uomo e la sua vocazione: Civica racconta Eduardo

**PAROLE IMBROGLIATE**, di e con Massimiliano Civica. Prod. Atto Due, SESTO FIORENTINO (FI).

La nascita del testo, la stipula del contratto, l'attribuzione dei ruoli e le prove, che avvengono in penombra e nel gelo, e inoltre: il viaggio in tournée, il giorno che precede il debutto, l'arrivo nei camerini. E il colpo di tosse - o il battito della scarpa - che dalle quinte anticipa sonoramente l'entrata, mettendo il pubblico sull'attenti; il silenzio con cui gli spettatori accolgono l'ingresso dal fondo; l'attenzione con cui aspettano ch'egli pronunci la prima battuta. Eccoli, «chisto è isso» per dirla con Petroli-

ni: "isso" è Eduardo. Eduardo De Filippo, certo, giacché di Eduardo parla Massimiliano Civica - un paio di piazzati per luce e un leggio sul quale poggia un canovaccio costituito da una decina di fogli a cui aggiungere, di sera in sera, lembi d'una improvvisazione citazionista ulteriore e coltissima - e di Eduardo ecco perciò la formazione, i trionfi e le crisi, l'ego smisurato e la cura capocomicale per la famiglia e il gruppo e - ancora - l'accumulo della fatica e degli applausi, i guadagni e le perdite, le radicali esigenze di scena (che obbligano a diventare severo, scontroso, crudelmente professionale) e i sacrifici di una vita dedicata tutta a un mestiere, recitare, che non è solo un mestiere. La storia di un uomo e della sua vocazione è quindi questo monologo, che non ha quarta parete e che attinge alle opere e agli epistolari dello stesso Eduardo, ai ricordi dei teatranti che l'hanno incontrato, alla biografia scritta da Maurizio Giammusso, ai saggi composti da Anna Barsotti, Fiorenza Di Franco, Federico Frascani. Ma è solo di Eduardo che Civica parla? Piuttosto *Parole imbrogliate* mi pare l'elogio che un regista compie dell'Attore, figura nella quale s'incarna (fino a coincidere del tutto) il teatro. È l'Attore dunque - mostro sacro o comparsa, Narciso esibizionista e mercenario di consumo, animatore di metafore e immagine carnale e distorta di noi che sediamo in platea - il tema di Civica e di una lezione-spettacolo il cui unico limite è la durata: un'ora che, per la bellezza degli aneddoti e lo *humour* con cui è intessuto il racconto, è sembrata troppo breve, quasi niente, da volerne ancora. *Alessandro Toppi*

## La breve vita di Katia sola davanti alla Storia

**KATIE'S TALES (STORIE DI KATIE), di e con Agnieszka Kazimierska. Regia di Mario Biagini. Prod. Fondazione Teatro della Toscana, FIRENZE.**

La brevità di uno spettacolo, dote spesso apprezzata da un pubblico stanco e svogliato, può rivelarsi una scelta rischiosa, poiché si deve ben calibrare il tiro per non peccare di superficialità. Non è il caso di *Katie's Tales*, scritto da Agnieszka Kazimierska che è anche unica protagonista in

## Tiezzi e Lombardi affrontano *Faust*, quando il Male è dentro di noi



**SCENE DA FAUST, di Johann Wolfgang Goethe.**

**Traduzione di Fabrizio Sinisi. Drammaturgia e regia di Federico Tiezzi. Scene e costumi di Gregorio Zurla. Luci di Gianni Pollini. Con Sandro Lombardi, Marco Foschi, Leda Kreider, Dario Battaglia, Alessandro Burzotta, Nicasio Catanese, Valentina Elia, Fonte Fantasia, Francesca Gabucci, Ivan Graziano, Luca Tanganelli, Lorenzo Terenzi. Prod. Teatro Metastasio, PRATO - Compagnia Lombardi-Tiezzi, FIRENZE.**

### IN TOURNÉE

Seminudi, a testa in giù, agganciati per le caviglie, a braccia spalancate, i tre arcangeli Gabriele, Michele e Raffaele sembrano volare; poi Dio, come uno specchio infranto con cui dialoga Sandro Lombardi (Mefistofele) nella scena-clou della famosa scommessa sull'anima di Faust. Tiezzi (e Lombardi) si misurano con un capolavoro come *Faust*, le cui dimensioni - non solo la durata - sembrano andare al di là del teatro e della scena, e che quindi pone sempre enormi problemi di rappresentazione. Problemi che Tiezzi ha affrontato con il suo stile, mettendo in piedi uno spettacolo bellissimo, nella sua raffinata, preziosa essenzialità scenica, tra citazioni cinematografiche e figurative, presenze animali (suggestivo e inquietante il cane), scritte luminose e uno stuolo di attori/servi di scena. Ad andare in scena per ora è la prima parte dell'opera di Goethe, quella che finisce con la morte di Margherita: la "versione italiana" di Sinisi è attuale, "personalizzata" e il testo originario (4.612 versi!) è stato drasticamente sfrangiato con abilità e intel-

ligenza. Il brivido grandioso dell'opera goethiana resta tutto quanto in scene come *Giorno fosco* e la sinistra, brevissima *Notte*. Quanto ai personaggi, l'idea principale di Tiezzi è che il diavolo non sia una presenza esterna o soprannaturale, ma incarni una parte dell'animo dell'uomo, della sua volontà, del suo problematico porsi davanti a una realtà irrimediabilmente inconoscibile. Questo passa nell'interpretazione, stupenda, a momenti irresistibile, di Lombardi, un Mefistofele tentatore, spietato e insidioso solo a tratti, ma più spesso amabilmente accattivante, francamente simpatico. Molto bravo, sofferto, intenso, lontano da ogni caduta in toni convenzionali e prevedibili, Marco Foschi nei panni di Faust: restano dubbi sulla scelta (certamente meditata) di un attore così giovane per un personaggio che dovrebbe avere su di sé, visibilmente, tutto il peso di una lunga vita e di un interminabile, inutile errare spirituale e psicologico. Una rivelazione è Leda Kreider, Margherita («una donna abusata», dice Tiezzi): la giovane interprete affronta senza cedimenti una impervia prova da grande attrice, tra lo strazio spasmodico, anche fisico, della scena della Cattedrale e l'assolo addirittura virtuosistico della scena conclusiva (*Carcere*), in cui Tiezzi la lascia da sola sul palco, eliminando la presenza fisica di Faust e Mefistofele. È Margherita che, sola, delira, e si distrugge: forse per evitare la dimensione di "leggenda" edificante e religiosa presente nell'opera, che premia con la salvezza ultraterrena la ragazza che scaccia e rifiuta Faust e il Maligno. Un finale che, però, risulta poco comprensibile a chi non conosce il testo. *Francesco Tei*



## SIENA

## Quattrocento proposte per In-Box 2019 ma soltanto una davvero buona

**LA CLASSE**, di Fabiana Iacozzilli. Prod. CrAnPi, Roma. **COSÌ LONTANO COSÌ TICINO, CRONACHE DA NN**, di Davide Marranchelli. Prod. Teatro Città Murata e Mumble Teatro, Como. **FARSI FUORI**, di e con Luisa Merloni. Prod. Merloni-Psicopompo Teatro, Roma. **46 TENTATIVI DI LETTERA A MIO FIGLIO**, di e con Claudio Morici, Roma. **APLOD**, di Roberto Ciulla. Prod. Fartagnan Teatro, Milano. **MAZE**, concept e performance di Valeria Bianchi, Aurora Buzzetti, Giulia De Canio. Prod. Unterwasser, Roma.

In-Box (il progetto che da sei edizioni seleziona e promuove compagnie teatrali e artisti in crescita) sembra un concorso, anche se non lo è. La rete dei teatri che lo sostiene (più di sessanta istituzioni di tutta la penisola, coordinate dai toscani di Straligut) mette in palio un centinaio di repliche nelle proprie sale. Se le contendono dodici finalisti selezionati tra più di quattrocento candidature (sei, in particolare, per la sezione "dal vivo"). A Siena, alla fine di maggio, gli spettacoli vengono presentati ai compratori. "Vince" - se così si può dire - chi riesce ad aggiudicarsi il maggior numero di repliche.

Se il risultato della selezione è ciò che mi è capitato davanti agli occhi, vuol dire che il livello qualitativo dei non-selezionati era davvero scarso. Un po' più alto - poco però - quello dei finalisti. Che non si scostavano da un filone di "drammaturgia della sfiga", non so se più disperante o più lamentosa, che circola spesso sui piccoli palcoscenici italiani. Come la sfiga dei due poveracci che per il proprio riscatto sociale progettano di rapire Mina e poi, per errore, fanno a pezzi con la sega elettrica Rita Pavone. E poi niente che non si sia visto e sentito: padri che cercano disperatamente di fare i padri, non-madri che lamentosamente spiegano la propria scelta, qualche accenno a un mondo distopico futuro in cui sarebbe proibito il *videosharing*. Così come in *Fahrenheit 451* era vietato leggere libri.

Il momento di entusiasmo, per me, ma anche per i compratori, è venuto alla fine con la creazione di Fabiana Iacozzilli e della sua compagnia. Che infatti hanno "vinto". *La classe* (vedi anche recensione a pag. 93 - **nella foto**) dichiara di essere un «docupuppet per marionette e uomini», ma è molto più di uno spettacolo di pupazzi. L'autrice ricostruisce la figura di una certa suor Lidia, che deve aver angosciato la sua vita di scolara. La spaventosa pedagogia di quella "educatrice" è rimasta nella memoria di tutti i suoi compagni di classe. Ma è alla luce dei loro racconti registrati, che il discorso sulle cicatrici dell'infanzia si trasforma in uno studio sulla vocazione. Al chiostro, o magari alla scena. C'è qui qualcosa di torbido di curioso in quei pupazzi. Molto interessanti. **Roberto Canziani**



La classe

scena. L'attrice polacca, membro dell'Open Program (Workcenter of Jerzy Grotowski) da più di un decennio, immagina il suo monologo tra il mondo onirico e quello fortemente reale, tra una gioventù vissuta con grazia spensierata e sorridente, e la vecchiezza del corpo rattappito. Siamo trasportati in una magione di campagna, dove il grano risplende nei campi e i cavalli corrono liberi. In queste atmosfere, che sembrano provenire da un racconto di Adalbert Stifter, Katie, la giovane protagonista, attende il suo amato, il suo "signore", partito dopo un fatto terribile con la promessa di tornare, un giorno. La ragazza abita assieme a una coppia di domestici stranieri, protetta dal suo giardino. Tra i visitatori che fanno la loro comparsa quotidiana, aspetta lettere che le parlino di lui ed è sempre pronta al sorriso, alla gioia spensierata di ragazza, a sogni incantati di matrimonio. Ma nel suo passato c'è anche altro. In questo lavoro compatto, breve come un riassunto, si aprono squarci e rimandi continui, intervallati da canzoni in polacco che spingono su un'emotività comune, condivisa, arcaica, dei quali, pur non capendo le parole, intuivamo gli stati d'animo, le intenzioni e le vibrazioni. E, mentre seguiamo Katie, questa «donna in piedi di fronte alla Storia, di fronte alle proprie luci e alle proprie ombre, all'incrocio tra passato e futuro», condividendo quel destino incerto, la protagonista esce di scena così d'improvviso e in maniera talmente inaspettata che tutto sembra fermarsi per sempre. Anche tra gli attoniti spettatori. **Marco Menini**

### Facciamolo strano anche se è Pirandello

**IL PIACERE DELL'ONESTÀ**, di Luigi Pirandello. Regia di Alessandro Averone. Scene di Alberto Favretto. Costumi di Marzia Papparini. Con Alessandro Averone, Alessia Giangliuliani, Laura Mazzi, Marco Quaglia, Gabriele Sabatini, Mauro Santopietro. Prod. Teatro Metastasio, PRATO.

#### IN TOURNÉE

Qualche anno fa avevo proposto pubblicamente la "rottamazione" di Pirandello (vedi l'inchiesta *Abbattiamo Pi-*

*randello o forse no?*, pubblicata su *Hystrio* n. 3.2017, pag. 48), non intendendo, ovviamente, radiare i suoi testi dal repertorio dei teatri, ma farli a pezzi: spaccare la crosta primonovecento (fatta di situazioni, valori, comportamenti, linguaggio) che rende datato e insostenibile il realismo della maggior parte degli allestimenti, soprattutto quelli che vorrebbero essere fedeli e ortodossi. Se vi piace di più la parola destrutturare, per me fa lo stesso. Di allestimenti destrutturati ultimamente ne ho visti parecchi. Alcuni, a mio parere, molto intelligenti. Da Roberto Latini a Filippo Dini che ha trattato *Così è (se vi pare)* come una commediaccia surreale. Che suscita infatti un sacco di risate. Per Pirandello, mi sembra un traguardo. Ora che ho visto anche *Il piacere dell'onestà* di Alessandro Averone e della sua Knuk Company, devo solo aggiungere che destrutturare non vuol dire semplicemente "famolo strano", come piaceva a Verdone. Perché è quantomeno strano ambientare quel testo, del 1917, in una situazione che per stile, movenze, costumi e pizzi, è squisitamente Settecento. Cioè Goldoni. Almeno all'inizio, perché poi, a metà del testo, Averone regista, e anche protagonista, preferisce indossare Ray-Ban e giubbotto: un bel chiodo di pelle nera. Per costruire un senso che, francamente, ho provato a capire, ma non ho capito. Mi mancava forse il perimetro della coerenza, dentro cui inquadrare quella frenesia, quel ritmo rock, quelle folate di Vivaldi e di Mozart (ma virati in acido) che accompagnano tutto il lavoro. E sì che gli attori, tutti, mi son piaciuti, li ho trovati persino convincenti, pur in quella commedia dimostrativa, un po' scolastica, tanto buonista, che è *Il piacere dell'onestà*. Tutto per bene? Insomma, non proprio, non come si potrebbe. **Roberto Canziani**

### Fucecchio, in memoria della strage nazista

**L'ECCIDIO**, di Riccardo Cardelicchio. Adattamento di Andrea Mancini. Regia di Enrico Falaschi. Scene di Angelo Italiano e Marco Sacchetti. Con Alberto Ierardi, Marta Paganelli, Giorgio Vierda. Prod. Teatrino dei Fondi, SAN MINIATO (Pi).

Il teatro per le genti. Che si determina nella sua funzione originaria: l'apparato fonetico, spirituale, intellettuale della polis. Il teatro come è. O come dovrebbe essere, un necessario atto politico. Tutt'altro dalla propaganda. Focolaio, piuttosto, di memoria collettiva. Di memoria storica. Rituale di commemorazione laica e universale. In cui la comunità si rivede e per cui si ricrea, tramite la relazione intercorsa. Perché la coscienza sia vigile, nella consapevolezza comune della non dimenticanza. Perché la storia non si ripeta. Non si ripetano gli orrori delle stragi armate dall'odio, dalla follia, dalla presunzione di superiorità di razza, di culto, di pensiero, di sesso. Nell'agosto del 1944, duecento fra donne, uomini e bambini furono trucidati dalla rappresaglia dei nazisti in ritirata. Nella zona del Padule - la palude più estesa d'Italia fra le province di Firenze e Pistoia - dove i civili, popolani per la maggior parte, s'erano rifugiati abbandonando le loro abitazioni ritenendo il posto sicuro. I nazisti li scovarono, cacciandoli, come prede, dichiarando fossero partigiani. Una scena bianca, ridotta, col fondale corto, ne riverbera l'innocenza, il candore, l'inconsapevolezza di vittime sacrificali. Bianchi sono i cubi di massello, praticabili e versatili alla composizione d'ambiente, disposti sul palco come un mucchio di lapidi. Bianche, metaforicamente, sono le voci, le voci degli attori non viziati dai virtuosismi tecnici. Dal testo di Riccardo Cardellucchio, giornalista e autore di Fucecchio (Pi), appena adolescente all'epoca dei fatti, un oratorio per attori e immagini (interventi grafici dal vivo di Alessio Trillini) dalla struttura semplice e dall'efficacia profonda. Un coro di movimenti e azioni accennate, non prive di partitura e modulazioni seppure minimali, a riverberare il ricordo. Commovente. *Emilio Nigro*

## Se lo straniero in casa scatena la violenza

**L'OSPITE-Una questione privata**, di Oscar De Summa. Regia di **Ciro Masella**. Scene di **Federico Biancalani**. Con **Ciro Masella** e **Aleksandros Memetaj**. Prod. **Pupi e Fresedde-Teatro di Rifredi, FIRENZE - Uthopia Teatro, PERUGIA**.

IN TOURNÉE

Il termine "ospite" ha doppia valenza, attiva e passiva, indicando chi ospita e chi viene ospitato. Infatti *L'ospite*, testo di Oscar De Summa scritto una ventina d'anni fa durante gli sbarchi albanesi sulle coste pugliesi, è un confronto a due, scontro tra culture, partita a scacchi orchestrata dalla regia di **Ciro Masella**, che pennella, cuce e armonizza, tra ironia, *splatter* e riflessione sociale, la *bagarre* tra l'italiano "invaso in casa propria" e lo straniero che vuole avere le sue ricchezze materiali, che cerca di prendere il suo posto al sole. Un testo misurato con una regia a orologeria che scava senza dire (il pubblico è vicinissimo ai due) lasciando le porte aperte, senza dare soluzioni certe. Siamo in un appartamento nostrano dove il proprietario (lo stesso **Ciro Masella**, in stato di grazia, nella parte del sadico) ha scoperto e immobilizzato un ladro albanese (**Aleksandros Memetaj**, regge l'urto e il confronto). La citazione palese delle *lene* tarantiniane, già dall'abito dell'italiano, ribalta il concetto di vittima e carnefice. Interessante il ragionamento-*incipit*: la roba che compriamo è il tempo che qualcuno ci sequestra, frustrando la nostra libertà, dandoci in cambio delle banconote con le quali sfogare la repressione. Nasce da lì la rabbia convulsa dell'agredito che lo tramuta in spietato torturatore. C'è anche il pensiero politico contenuto nel sottotitolo, *Una questione privata*, libro di Fenoglio, pellicola dei Taviani, incentrata sui partigiani. Due i piani temporali, il primo in casa, uno legato mentre l'altro lo minaccia, il secondo in commissariato dove l'italiano davanti alle forze dell'ordine deve giustificare le proprie azioni. Al di là di alcune forzature gratuite testuali (il caso Cucchi, «la pacchia è finita», il luogo comune che in polizia ci siano solo picchiatori, e i molti ricorsi all'omofobia) e le troppe citazioni filmiche (*Le lene*, *Il Dottor Stranamore*, *Il maratoneta*), lo spettacolo ha godibilità e respiro con alcuni tocchi da maestro (gli elettrodomestici impazziti, il teatro nel teatro) e sarcasmo feroce e soprattutto ci lascia con molte domande. Come accade quando il teatro funziona. *Tommaso Chimenti*



REGIA DI ALESSANDRO SERRA

## Un Ibsen psicanalitico e claustrofobico per il duello tra Orsini e Solness

**IL COSTRUTTORE SOLNESS**, di Henrik Ibsen. Regia, scene, costumi e luci di **Alessandro Serra**. Con **Umberto Orsini**, **Lucia Lavia**, **Renata Palminiello**, **Pietro Micci**, **Chiara Degani**, **Salvo Drago**, **Flavio Bonacci**. Prod. **Compagnia Umberto Orsini, ROMA - Teatro Stabile dell'Umbria, PERUGIA**.

IN TOURNÉE

Cupo, anzi cupissimo. Più da claustrofobia che da vertigine. Più tragedia che dramma borghese. *Il costruttore Solness* di Ibsen intreccia piani, livelli e parecchi simboli. **Umberto Orsini**, che lo produce per la sua compagnia, e il regista **Alessandro Serra**, che firma anche scene e costumi, si avventurano in una nuova traduzione con tagli corposi.

Quando **Hilde** ricompare nella sua vita, **Halvard Solness** è un uomo in là con gli anni, all'apice del successo e molto infelice. Senza un titolo di studio e senza mezzi, è diventato il più importante costruttore del Paese. Sull'altare dell'ambizione ha sacrificato moglie, famiglia e affetti ma, con l'età che avanza, il senso di colpa e la paura di perdere tutto vengono a chiedere il conto. **Ragnar**, giovane architetto suo assistente, ha talento, potrebbe diventare un rivale pericoloso. È in questo frangente che **Hilde** torna. L'aveva conosciuta bambina, oggi è una ventenne con il fascino perturbante di una **Lolita** che riaccende in **Solness** un brivido eccitante e illusorio. Gli sarà fatale.

Lo spettacolo di **Serra** si regge su una scarnificazione austera che prende forma in uno spazio di grande potenza significativa, grigi e neri che parlano nei tagli di luce, alte pareti mobili che aprono ma soprattutto chiudono disegnando fisicamente la fuga verso l'alto e l'oppressione della vertigine. Drammaturgia sonora raffinatissima, è un Ibsen filtrato da **Strindberg** e **Bergman**, psicanalitico, stilizzato fino a trasfigurarne il naturalismo. **Orsini** è stregante per come duella con **Solness**, seduttore e manipolatore terrorizzato dalla giovinezza che avanza, ma ancora più dalla vecchiaia che inghiotte. **Lucia Lavia** è una **Hilde** più amazzone che ninfetta, **Renata Palminiello** **Aline**, la spettralmente depressa signora **Solness**, con loro **Pietro Micci**, **Chiara Degani**, **Salvo Drago**, **Flavio Bonacci**, tutti senza microfono, applausi. Il finale, per come è stato domato capovolgendo la prospettiva della caduta, da solo varrebbe lo spettacolo. **Sara Chiappori**

**Umberto Orsini** in *Il costruttore Solness*.

## La parola al corpo nel *Macbeth* corale di Sepe

**ABITARE LA BATTAGLIA**, drammaturgia di Elettra Capuano. Regia di Pierpaolo Sepe. Scene di Cristina Gasparrini. Costumi di Alessandro Lai. Luci Marco Ghidelli. Con Federico Antonello, Marco Celli, Paolo Faroni, Noemi Francesca, Biagio Musella, Vincenzo Paolicelli, Alessandro lenzi. Prod. La Fabbrica dell'Attore-Teatro Vascello, ROMA.

### IN TOURNÉE

Le parole del *Macbeth* tacciano quasi del tutto perché a parlare siano i corpi: del testo non rimane infatti che un motivo intermittente composto da lembi di un monologo, qualche riga strappata a un dialogo, una frase (una sola) detta storpiando il suono originale dell'inglese. Il resto sonoro dello spettacolo è fatto di sibili, gemiti, respiri affannati, grida smorzate e di battito ritmico delle mani, piedi che pigiano il palco, schiene scaraventate sull'assito o contro il fondale da sette danzatori, impegnati a comporre "corpografie" solitarie o collettive (a cura di Valia La Rocca) faticose, perturbanti e violente. Ibrido motorio - che in sé ha la danza, il *training*, l'improvvisazione laboratoriale - *Abitare la battaglia* è dunque una partitura muscolare, contraddistinta dall'occupazione geometrica dello spazio, dalla ripetizione gestuale e dalla contrapposizione squilibrata (e torturante) tra il gruppo e l'individuo. Così rende il *Macbeth*, certo (e del *Macbeth* penso soprattutto alla velocità decisionale, alla scelta omicida, alla rapida caduta dal trono all'Inferno) ma - ancora di più - *Abitare la battaglia* mi sembra renda la dinamica di conquista che appartiene a tutte le opere storico-tragiche di Shakespeare per cui la corona (qui l'unica donna: Noemi Francesca) ogni volta viene spiata, bramata, circondata e toccata, contesa, strappata agli altri e posseduta - per un attimo, quanto dura un regno - con la foga eccessiva e malvagia che appartiene allo stupro. Ecco: è uno stupro (politico) continuo *Abitare la battaglia* ed è un (reiterato) processo sadico tanto quanto è sadico il Grande Meccanismo del Potere Shakespeariano, come già sa

chi ha letto Jan Kott. Vuoto il palco, se si eccettua qualche oggetto-feticcio (una scarpa, una sedia, una corona); tagli chiari sono le luci (nel buio dominante); impossibile è la distinzione attorale: tutti partecipano, donandosi intensamente, al progetto registico. *Alessandro Toppi*

## Thriller di coppia per Placido e Bonaiuto

**PICCOLI CRIMINI CONIUGALI**, di Éric-Emmanuel Schmitt. Adattamento e regia di Michele Placido. Scene di Gianluca Amodio. Costumi di Alessandro Lai. Luci di Pasquale Mari. Musiche di Mauro Di Maggio e Luna Vincenti. Con Michele Placido e Anna Bonaiuto. Prod. Goldenart Production, ROMA.

### IN TOURNÉE

La vita di coppia e le evoluzioni continue di un amore che vuole rinnovarsi ogni volta sono al centro della pièce di Éric-Emmanuel Schmitt. Michele Placido e Anna Bonaiuto sono Gilles e Lisa, una coppia capace di molte sfumature di sentimenti, che si affronta in un ritmo dinamico e coinvolgente per tutta la durata dello spettacolo: si cercano, si respingono per poi ritrovarsi in una sorta di *thriller* psicologico, in cui non si sa chi sia il carnefice dell'altro, il potenziale assassino del compagno. Rientrato in casa dopo una degenza in ospedale, in seguito a un incidente domestico in cui ha battuto la testa, Gilles non ricorda più cosa sia accaduto e sembra non riconoscere più neppure la moglie. Questo gioco innesca un meccanismo di continuo confronto dialettico fra i due per indagare nel loro rapporto tra rivelazioni a sorpresa. Placido firma adattamento e regia di una pièce tutta sospesa tra il giallo e la *detective story*, fino all'ultima scena, rendendo il racconto verosimile anche quando la situazione appare paradossale. Mentre la Bonaiuto gradualmente rivela la sua vera personalità di donna divorziata dalla gelosia e pronta a tutto. La scenografia, strutturata su due piani, con una ripida scala, è funzionale all'ambiguità della vicenda, che lascia volutamente in sospeso se si sia trattato di un incidente domestico o di un atto premeditato. *Albarosa Camaldo*

### ELIO GERMANO

## Un inquietante esperimento di provocazione politica

**LA MIA BATTAGLIA**, di Elio Germano e Chiara Lagani. Regia e interpretazione di Elio Germano. Luci di Alessandro Barbieri. Scene e costumi di Katia Titolo. Video di Giovanni Illuminati. Prod. Pierfrancesco Pisani ed Elio Germano, ROMA.

### IN TOURNÉE

Una cosa è certa: *La mia battaglia* di Elio Germano non lascia indifferente il pubblico. Elio Germano entra dal fondo platea e comincia a parlare, parlare, parlare, cercando la complicità del pubblico. Dai *selfie* e dalla difficoltà di costruire relazioni reali si passa presto a parlare di democrazia. È un attimo che alla partecipazione dei molti si preferisca - secondo il retore - la dittatura dei pochi, è naturale osservare come la meritocrazia e le competenze oggi abbiano lasciato il passo all'incompetenza e al pressapochismo, nella vita civile così come nella politica. Il tribuno Elio Germano si scalda e chiede al pubblico di partecipare alla costruzione del suo laboratorio di nuova politica, chiede quanti medici ci siano in sala, quanti che sappiano accendere un fuoco senza accendino, quanti che sappiano cucinare... L'ipotesi è quella di trovarsi su un'isola deserta e dover dare vita a una nuova comunità.

A vincere sono le competenze, il saper fare reale e non le chiacchiere del dibattito politico... democratico. *La mia battaglia* di Elio Germano e Chiara Lagani vuole stanare il pubblico, e lo fa ponendolo di fronte a un discorso politico che pian piano si fa sempre più forte, potente, rubato a un'intolleranza dai toni attuali e storici al tempo stesso. In sala c'è chi applaude e chi rimane un po' impietrito da tanta partecipazione, fino a quando dal fondo entrano un gruppo di ragazzi che con fare militaresco portano una bandiera: la finzione è svelata... forse. Mentre un sovra-eccitato Germano parla del potere ebraico e degli stranieri come minaccia, la bandiera si srotola e compare il simbolo della svastica...

Tutto ciò che il retore Germano ha detto è tratto dal *Mein Kampf* di Adolf Hitler, sia nei passaggi più violenti che in quelli "maggiormente condivisibili" che sembrano appartenere alle cronache di oggi. *La mia battaglia* è un bell'esempio di teatro di provocazione politica, un esperimento di partecipazione e reazione. Il teatro, tutto esaurito, ha in parte schiacciato e limitato l'idea e la forza desituante che sta a monte de *La mia battaglia* e che idealmente prosegue una riflessione estetico/politica che Chiara Lagani ha portato avanti con la sua compagnia Fanny & Alexander e che Elio Germano incarna nel suo impegno politico/artistico. **Nicola Arrigoni**



# I Teatri del Sacro, a confronto con i dilemmi della vita umana

**SETTANTA VOLTE SETTE**, drammaturgia di Controcanto Collettivo. Regia di Clara Sancricca. Scene e costumi di Controcanto Collettivo, con Antonia D'Orsi. Luci di Cristiano Di Nicola. Con Federico Cianciaruso, Riccardo Finocchio, Martina Giovanetti, Andrea Mammarella, Emanuele Pilonero, Clara Sancricca. Prod. Controcanto Collettivo, Ferrara - Progetto Goldstein, Roma. FESTIVAL I TEATRI DEL SACRO, ASCOLI PICENO.

Un appassionante *thriller* lentissimo con omicidio iniziale questo *Settanta volte sette*, ultimo lavoro di Controcanto Collettivo, presentato in anteprima a I Teatri del Sacro. Si intrecciano le vicende di due famiglie, di due giovani. Escono di casa una sera, ma uno di loro non tornerà più e l'altro finirà in cella a scontare la sua pena per omicidio. Una banale rissa dai contorni inspiegabili, e di lì in poi la tragedia familiare. Da un lato il protagonista, il colpevole, origini popolari, in cella con altri due condannati a pena detentiva lunga, e sua sorella, ragazza come lui, impreparata a fronteggiare lo sconvolgimento. Dall'altro lato, la vittima, una famiglia borghese, dalle abitudini più "distinte". Anche in questo caso il dramma viene visto attraverso gli occhi del fratello, legatissimo al ragazzo ucciso, la cui vita si ferma al momento della tragedia, cristallizzandosi in un rancore sordo. È lui l'antagonista, incapace di guardare oltre la vendetta per questo dolore incomprendibile. Saranno due donne, la sorella del colpevole e la fidanzata del fratello della vittima, a creare le condizioni per un confronto fra tutte le figure in gioco, fino all'incontro-scontro finale fra protagonista e antagonista che contempla, fra le tante ipotesi, anche quella, non accennata ma possibile, del perdono. La potenza di questo allestimento, dai contorni originali per lingua e struttura drammaturgica, oltre che per perizia attoriale e registica, risiede proprio nella capacità di creare una lingua, un'autenticità drammatica vibrante e fra le più interessanti viste sulla scena negli ultimi anni. Nessuna musica, una bellissima solu-

zione scenica ben sostenuta da un disegno luci semplice ed efficace, e un recitato capace di tirare dentro lo spettatore in un tempo "altro", da grande teatro. *Renzo Francabandera*

**ACQUASANTISSIMA**, di Fabrizio Pugliese e Francesco Aiello. Con Fabrizio Pugliese. Prod. Ura Teatro, Bari. FESTIVAL I TEATRI DEL SACRO, ASCOLI PICENO.

Non ci potrebbe, né dovrebbe esserci nessun rapporto tra la cultura mafiosa e quella cattolica. E invece, non solo per mezzo delle notizie che frequentemente fanno capolino dai media, continuiamo sempre di più a percepire come spesso queste due culture si incrocino, soprattutto nei loro cerimoniali. *Acquasantissima* ha avuto il merito, attraverso la sapiente narrazione, modulata su diversi registri da Fabrizio Pugliese autore del testo con Francesco Aiello, di aprirci ulteriormente lo sguardo sui vari aspetti di questa frequente inopportuna simbiosi. Il testo dello spettacolo nasce da un lunghissimo lavoro di ricerca sulla 'ndrangheta per sondarne i riti più arcaici, la capacità silenziosa di ramificare le proprie azioni criminali in una società imbevuta nel medesimo tempo di una fede religiosa che si nutre di riti e simbologie spesso affini. Lo spettacolo ci mostra in modo esemplare questo mefitico connubio, seguendo il rapporto tra il vecchio padrino Salvatore e il figlioccio Santino, reo di non aver seguito le regole del clan compiendo un atto che grida vendetta al cielo e alla terra: lo stupro di una donna appena sposata. Il figlioccio, per diventare tale, aveva dovuto seguire un cerimoniale fatto di croce e sangue, aveva dovuto andare a messa col Padrino per rendere pubblica la sua appartenenza alla famiglia. Il figlioccio era contento di far finalmente parte di un mondo che per difendersi doveva uccidere nei giorni delle feste, quelli con i santi portati in processioni che si fermavano davanti alla casa del boss. Ma Salvatore sarà inflessibile, punirà il



prete - che non ha più voluto dare la comunione al suo protetto - e punirà anche Santino, non tanto per lo stupro commesso, quanto per non essere stato alle regole della "famiglia". In *Acquasantissima* l'azione avviene tutta intorno a un inginocchiatoio, restituita attraverso una ritualità verbale che mischia continuamente il sacro e il profano, ed entra in modo diretto nelle viscere del problema, restituendone allo spettatore tutte le valenze più profonde e sconosciute. *Mario Bianchi*

**SPORCO NEGRO**, drammaturgia di Kronoteatro. Regia di Maurizio Sguotti. Costumi di Francesca Marsella. Luci e musiche di Alex Nesti. Con Bubacarr Bah, Alhagie Barra Sowe, Tommaso Bianco. Prod. Kronoteatro, Albenga (Sv). FESTIVAL I TEATRI DEL SACRO, ASCOLI PICENO - INEQUILIBRIO, CASTIGLIONCELLO (Li).

Uno dei compiti primari del teatro è sempre stato, ed è, quello di porre in risalto i nervi scoperti della società. È fuor di dubbio che il razzismo sia in Italia uno dei cancri sociali che, invece di estinguersi, si sta diffondendo, come una metastasi, nel nostro Paese. *Sporco negro* di Kronoteatro entra di petto nel tema, senza infingimenti, senza retorica, cercando, soprattutto attraverso l'ironia, di

mettere a nudo tutti i pregiudizi e le paure che quest'Italia nutre nei confronti del diverso, nella fattispecie l'uomo, di solito nero, che viene da lontano per "rubarci l'identità", come appunto dice uno dei luoghi comuni più diffusi. In una sorta di varietà-cabaret razzista, volutamente scorretto, che affonda le proprie radici nella cultura di massa non solo degli ultimi anni, lo spettacolo propone canzoni, *sketch*, giochi con il pubblico, mescolati a testimonianze dirette di migranti, mettendo lo spettatore di fronte a tutti gli stereotipi e ai luoghi comuni sulla "negritudine" che hanno invaso la nostra cultura. Poi, con felice azzardo, tutto ciò si mescola con le immagini dei Caroselli pubblicitari del secolo scorso, dove troneggiava Calimero, il famoso pulcino nero, o peggio dove comparivano abitanti di un'Africa indistinta piena di semplificazioni aberranti. Si ride amaramente di noi, dunque, nonostante le forse troppo facili semplificazioni storiche e, nel bellissimo finale, ci viene ricordato come anche noi italiani siamo stati migranti, desiderosi di tornare nella nostra terra. Sul palcoscenico conducono il gioco due attori non professionisti del Gambia, Bubacarr Bah e Alhagie Barra Sowe, partecipanti ai laboratori di Kronoteatro, e Tommaso Bianco, membro storico della compagnia. *Mario Bianchi*



## Ntfi, ricordando Nekrošius, sfila il *gotha* della scena partenopea



**ZINC (ZN)**, tratto dai romanzi *Zinkyboys* e *Chernobyl prayer* di Svetlana Alexievich. Regia di Eimuntas Nekrošius. Scene di Marius Nekrošius. Costumi di Nadezda Gultiajeva. Luci di Audrius Jankauskas. Con Aldona Bendoriūtė Gadliauskiene e altri 10 interpreti. Prod. Theater Meno Fortas e State Youth Theater, Vilnius (Lituania). NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

A sette mesi dalla scomparsa, il Napoli Teatro Festival Italia rende omaggio a Eimuntas Nekrošius aprendo la sua dodicesima edizione con *Zinc (zn)*, l'ultimo spettacolo diretto dal regista lituano e andato in scena allo State Youth Theater di Vilnius nel novembre del 2017. Il lavoro è ispirato a due romanzi di Svetlana Aleksievic, Premio Nobel per la letteratura nel 2015: *Ragazzi di zinco* - indagine sulla guerra in Afghanistan degli anni Ottanta, una delle più grandi tragedie della storia sovietica, e sul dolore delle madri che videro "tornare" nelle casse di zinco migliaia di ragazzi partiti per sostenere la grande causa internazionalista e patriottica - e *Preghiera per Chernobyl*, sulla terrificante catastrofe nucleare avvenuta nel 1986. Seguendo il metodo narrativo utilizzato dalla scrittrice, lo spettacolo riporta le testimonianze di persone che hanno vissuto sulla propria pelle esperienze che i

*mass media* hanno ignorato e che il potere politico ha fatto di tutto per nascondere. Figure di madri, di soldati, di mogli di lavoratori esposti alle radiazioni capaci di spalancare dolorosissimi squarci sui traumi e sulle pene patite. La scrittura scenica si dipana fra monologhi e azioni collettive, andando a comporre immagini e risonanze immediatamente riconoscibili come quelle tipicamente distintive della poetica del regista lituano: dalla scrittrice vestita di nero che trascina un enorme registratore a bobina con il quale raccoglie le voci delle persone che incontra (una straordinaria Aldona Bendoriūtė) al soldato che balza sul palcoscenico con il suo paracadute bianco, dalle carte geografiche che si dispiegano sul fondo della scena alle sagome lignee di bianchi elefanti, dalla partita a scacchi giocata con coni di carta al sassofonista con le sue incursioni musicali. Uno spettacolo capace come pochi di tenere tenacemente vivo il sempre più indispensabile rapporto fra teatro e società, emozionante e coinvolgente nonostante la non sempre giustificata reiterazione delle soluzioni sceniche e la conseguente eccessiva lunghezza: tre ore abbondanti che, associate alla difficoltà di leggere i fittissimi e rapidissimi sopratitoli, hanno determinato una considerevole fuga di pubblico tra il primo e il secondo tempo. *Stefania Maraucci*

**IL SILENZIO GRANDE**, di Maurizio De Giovanni. Regia di Alessandro Gassmann. Scene di Maurizio Amodio. Costumi di Mariano Tufano. Luci di Marco Palmeri. Musiche di Pivio & Aldo De Scalzi. Con Massimiliano Gallo, Monica Nappo, Stefania Rocca, Paola Senatore, Jacopo Sorbini. Prod. Diana Or.I.S, Napoli. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

La stanza, colma di libri, domina lo spazio; ci stanno pure una scrivania, una macchina per esercizi ginnici, una vecchia radio e due porte: da una farà ingresso continuo la cameriera, dall'altra il resto della famiglia. La stanza è abitata da Valerio Prunic, grande scrittore: tre Premi Strega, i favori del pubblico, le lodi dalla critica, ma da vent'anni editorialmente scomparso. A turno dialogano con lui - senza guardarlo, come non lo sentissero neanche - i parenti più stretti: il figlio, per dirgli della sua omosessualità; la figlia, per confessargli di essere incinta; la moglie, per rendergli conto dei debiti e dell'urgenza di vendere casa. Lui, inadempiente alla vita reale dopo un'esistenza trascorsa a leggere e a scrivere, dice no, poi comprende e dà l'assenso. La casa verrà venduta e infatti - secondo tempo, riaperto il sipario - la troviamo vuota, con moglie, figlio e figlia che danno i saluti commossi alla stanza e, dicendo addio al passato, dicono addio anche al padre/marito giacché - ecco il (presunto) colpo di scena - lo scrittore è morto da undici anni e dunque il suo studio l'occupa solo come spettro. *Il silenzio grande* è una mera operazione commerciale nata, va detto, ai margini del successo tv de *I bastardi di Pizzofalcone* (De Giovanni, Gassmann, Gallo, cui si aggiunge Stefania Rocca). Inadatta al palco è la scrittura del noto giallista - esasperante la lunghezza della trama, banali i dialoghi e le tirate monologiche, stereotipati i personaggi - tanto quanto è superficiale la regia cine-televisiva di Gassmann, di nuovo intento alle proiezioni (memoriali o allusive) sul velatino che fa da quarta parete in prosenio. Da vecchio teatro gli arredi di Maurizio Amodio (saturazione interna a cui si aggiunge un cartonato col Vesuvio oltre la finta finestra); tra gli attori da segnalare solo Monica Nappo nel ruolo della cameriera Bettina: fin troppo brava per l'opera di cui fa parte. *Alessandro Tappi*

**LA RONDA DEGLI AMMONITI**, testo e regia di Enzo Moscato. Scene di Clelio Alfinito. Costumi di Veronica Grossi. Musiche di Donamos. Con Benedetto Casillo, Simona Barattolo, Salvatore Chiantone, Ciro D'Errico, Giovanni Di Bonito, Tonia Filomena, Amelia Longobardi, Enzo Moscato, Francesco Moscato, Antonio Polito, Michele Principe. Prod. Compagnia Enzo

**Moscato, Napoli - Casa Del Contemporaneo, Napoli - Fondazione Campania Dei Festival, Napoli - NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.**

Due file di banchi di legno in mezzo alle quali campeggia un banchetto più piccolo con sopra minuscoli soldatini di piombo, sul fondo un'imponente cattedra affiancata da due cartine geografiche dell'Italia: è un'aula scolastica di inizio Novecento la scena dell'ultimo, affascinante lavoro di Enzo Moscato, *La ronda degli ammoniti*, e fa pensare immediatamente a Kantor e al suo capolavoro, *La classe morta*. Un riferimento non solo visivo, visto che il drammaturgo, regista e attore napoletano affronta il tema della morte, reale e metaforica, mettendo in scena una vecchia storia che circolava nei vicoli di Napoli quando era ancora un ragazzino: nel 1917, nella scuola elementare «Emanuele Gi», nel cuore dei Quartieri Spagnoli, alcuni bambini, terrorizzati dalla Grande Guerra e dalla non troppo aleatoria prospettiva di essere a essa sacrificati, si suicidarono lanciandosi dalle finestre. Un sottrarsi alla crescita che Moscato rappresenta popolando l'aula di adulti vestiti di nero che si comportano come ragazzini indisciplinati, tenuti faticosamente a bada da un anziano maestro (un bravissimo Benedetto Casillo): spiriti dei giovani caduti in guerra, che in quella scuola avevano studiato, e che "tornando" si trovano a condividere i banchi con bambini a loro volta inconsapevoli d'esser diventati adulti. Questi strani scolari intonano canzoni che raccontano un'epoca, poi, sollecitati dal maestro, leggono brani letterari e copiano dal sussidiario, ma di tanto in tanto sono interrotti da un inquietante bidello che emerge dall'ombra per annunciare l'ennesimo, tragico "volo" dalle finestre del quarto piano al cortile interno della scuola... La "classe" di Moscato dunque si configura come una sorta di spazio atemporale della psiche, ma soprattutto come espressione figurata della dialettica fra vita e morte della multiforme e popolosa "città di N.", costantemente presente nell'immaginario poetico di questo straordinario autore. *Stefania Maraucci*

**MADRE COURAGE E I SUOI FIGLI**, di Bertolt Brecht. Traduzione di Roberto Menin. Regia e drammaturgia musicale di Paolo Coletta. Scene di Luigi Ferrigno. Costumi di Teresa Acone. Luci di Michelangelo Vitullo. Musiche di Paul Dessau. Con Maria Paiato, Mauro Marino, Giovanni Ludeno, Andrea Paolotti, Roberto Pappalardo, Anna Rita Vitolo, Tito Vittori, Mario Autore, Ludovica D'Auria, Francesco Del Gaudio. Teatro Metastasio di Prato. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

#### IN TOURNÉE

Occupi il fondo uno specchio scuro, perché rifletta le (luttuose) immagini del palco inducendoci a riflettere ulteriormente su di esse. Al centro dello specchio un cratere - siamo in guerra d'altronde - dietro al quale si nota un padiglione rotondo, da cassa audio: pluri-illuminato (blu per la notte, giallo per il

giorno, divampante d'arancio con l'incendio) emette ogni tanto un punto rosso: è il ripetuto albeggiare verbale della storia che - come sappiamo - accumula scene all'inizio delle quali è prevista una didascalia: che infatti risuona. Due pedane ai lati di un palco, centralmente imbiancato dalla neve dell'inverno, e il proscenio usato come zona di passaggio, ribalta canora o passerella in cui gli attori vengono esposti perché evidenzino un momento chiave: Katrin, ad esempio, vi cammina lentamente perché ci si possa rendere conto che ai piedi ha messo le scarpe rosse. Paolo Coletta ridefinisce così *Madre Courage*, rendendolo una visione dai coerenti segni estetici (il passaggio di Yvette dalla vestaglia al cappotto nero è l'ascesa da puttana a vedova ricca) della cui trama prova a valorizzare ogni battuta: penso all'allusività sessuale di certe frasi ora fisicamente denotate (il bastone che il cuoco fa sentire ai glutei di Madre Coraggio; Madre Coraggio che dice al cuoco: «Non mi dica che ha sognato i miei peli sulla lingua»; il cuoco che insegue Katrin per possederla). Dubbi sull'assenza del carro: l'affarismo è un'ossessione e in quanto tale non ha bisogno di essere materializzata, forse; ma il carro è la "roba" per la quale si muore ed è per questa "roba" che, in concreto, una madre sacrifica i figli preferendo la guerra alla vita. Eccelle Maria Paiato tra gli interpreti; da segnalare la Katrin di Ludovica D'Auria. D'annata, ma modernizzati, i costumi di Teresa Acone; le luci di Michelangelo Vitullo colorano la scena, tagliano di bianco l'oscurità o isolano gli interpreti. *Alessandro Toppi*

**ERODIADE**, di Giovanni Testori. Regia di Carlo Cerciello. Scene di Roberto Crea. Costumi di Daniela Ciancio. Luci di Cesare Accetta. Musiche di Paolo Coletta. Con Imma Villa. Prod. Elledieffe, Napoli - Teatro Elicantropo, Napoli. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

Le opere di Giovanni Testori viaggiano frequentemente su un doppio binario, quello teatrale e quello metateatrale. *Erodiade* (scritta nel 1968 e più volte revisionata dall'autore fino al 1992) ne è una delle varie dimostrazioni, perché alla tragedia della figura storica, responsabile dell'assassinio di Giovanni Battista, fa da contraltare quella del personaggio che, in preda a una sorta di delirio, ripercorre la vicenda che l'ha condotta sull'orlo della follia per l'insopportabile tormento interiore che ne è scaturito: la sua passione prepotente e insoddisfatta per il Profeta, il perverso piano di far danzare la figlia Salomè per Erode con lo scopo di farle pretendere in cambio la testa del santo, e poi il rimorso, il senso di spaesamento, la ricerca di un'indicazione per trovare la strada della salvezza. Un flusso di parole caratterizzato da opposizioni inconciliabili come quelle tra il desiderio erotico e la purezza, il peccato e la rettitudine, la vita e la finzione scenica. Un flusso di parole travolgente come un fiume in piena che Carlo Cerciello - con il supporto dell'eloquente disegno luci di Cesare Accetta e delle musiche magnetiche di Paolo Coletta - decide di tradurre in scena con un'eclatante immobilità: difatti, la sua Erodiade, che il bel trucco di Vincenzo Cucchiara fa somigliare a Medusa, appare legata in croce sopra un'enorme ostia bianca, recante il cristogramma Ihs e collocata dietro un velatino. Imma Villa la interpreta con intensità e varietà di registri espressivi che incantano letteralmente, per incisività e misura, confermandola, ancora una volta, come una delle migliori attrici del momento. Estremamente ipnotica e vigorosa anche la voce fuori campo di Carlo Cerciello che interviene a tratti recitando *Nel tuo sangue*, il testo poetico sul drammatico incontro-scontro di Testori con Cristo. *Stefania Maraucci*



**EINS ZWEI DREI**, ideazione, regia, coreografia e costumi di Martin Zimmermann. Drammaturgia di Sabine Geistlich. Scene di Martin Zimmermann e Simeon Meier. Luci di Jérôme Bueche. Musiche di Colin Vallon. Con Tarek Halaby, Dimitri Jourde, Romeu Runa, Colin Vallon. Prod. Mz Atelier, Zurigo e altri 15 partner internazionali. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

Per la sua ennesima partecipazione al Napoli Teatro Festival Italia, Martin Zimmermann ha proposto *Eins Zwei Drei*, uno spettacolo sull'autorità, la sottomissione, la libertà, come si legge nelle sue note di regia. Temi forti e strettamente interconnessi, formalizzati in scena da tre diverse tipologie di clown che interagiscono tra loro all'interno di un museo, spazio privilegiato del bello e della memoria collettiva di una società, ma anche luogo pullulante di regole e divieti, con un proprio sistema di valori che stabilisce cosa è consentito e cosa no. Tarek Halaby, Dimitri Jourde e Romeu Runa, accompagnati al piano e alla batteria da Colin Vallon (anche autore delle musiche), rappresentano rispettivamente tre tipologie di pagliaccio: quello autoritario e un po' matto che vessa e fa di tutto per sottomettere quello adorabilmente impacciato, e il contorsionista dalle movenze seducenti. Poche le parole in inglese, alternate al sempre spiritoso e funzionale *grammelot*, perché tutto è affidato alle azioni e alle straordinarie capacità fisiche dei tre performer, che si esibiscono in audaci acrobazie, giochi di equilibrio e contorsionismo susci-

tando lo stupore e il divertimento del pubblico, ma soprattutto sovrastando notevolmente le intenzioni programmatiche del regista: bisticciano, si tormentano, si arrampicano, si mettono in cornice come opere d'arte, si inseguono con continui e repentini cambi di direzione fra porte e soffitti che sembrano vivere di vita propria, fino a determinare una sorta di esplosione che genera una quantità di detriti, fra i quali emerge un grosso mostro di gomma rosso pieno di tentacoli. Lo spettacolo termina con l'ammiccante Romeu Runa che fotografa e riprende con il cellulare il disastro e gli spettatori che vi assistono, con un facile riferimento alla cinica tendenza, tutta dei nostri tempi, a documentare morbosamente, spettacolarizzandoli, anche gli eventi tragici. *Stefania Maraucci*

**VITA A RATE**, scritto e diretto da Riccardo Caporossi. Luci di Nuccio Marino. Con Nadia Brustolon e Vincenzo Preziosa. Prod. Club Teatro Rem & Cap Proposte, Roma. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

Un uomo e una donna, Modi e Madi, vivono infilati in due comignoli antiveno a pappagallo, si raccontano e tentano di condividere il loro isolamento. Intrecciano un dialogo beckettiano, poetico e disarmante, in cui i silenzi hanno il peso delle parole. I silenzi sono dettati dal vento, che interrompe il loro chiacchiericcio cantilenante mutando la direzione dei comignoli. Come Winnie e Willie di *Giorni felici*, vivono costretti fisicamente, come Winnie e Willie si inseguono alla ri-

cerca di un po' di umanità. Ma non hanno la loro carica comica e al contempo tragica: Modi e Madi sono più eterei, più leggeri, più poetici. L'elemento perturbante non è il paradosso situazionale amplificato dal *nonsense* del dialogo, ma un terzo personaggio della pièce: il vento. Il vento inteso come forza creatrice, movimento, metafora di cambiamento. È il vento a tracciare i contorni di questi personaggi, a veicolare il dialogo, a catturare le parole e a portarle via. Nell'apparente banalità insensata del loro ciarlare si dischiude l'assoluta poesia di cui si compone lo spettacolo, che raggiunge momenti di bellezza, semplice e struggente, come la preghiera laica con cui declinano le contraddizioni dell'umanità. Una contraddizione per la quale l'indole perversa di un adulto si potrà già scorgere negli occhi innocenti di un bambino. Composti ed eterei, Nadia Brustolon e Vincenzo Preziosa, restituiscono due personaggi pacati, ma dall'animo inquieto. Uno spettacolo dall'architettura semplice e perfetta, un omaggio alla poetica beckettiana esaustivamente investigata da Caporossi durante il suo sodalizio artistico con Claudio Remondi. Un omaggio avulso da citazioni sterili ma che ricrea spazi e stati d'animo attraverso una scrittura per immagini magica e malinconica. *Giusi Zippo*

In apertura, *Zinc (Zn)* (foto: Laura Vanseviciene); nella pagina precedente, *Madre Courage e i suoi figli* (foto: Sabrina Cirillo); in questa pagina, *La ronda degli ammoniti* (foto: Salvatore Pastore).

## Tradimenti e vendette, per un *feuilleton* datato

**MEDEA DI PORTAMEDINA**, da Federico Mastriani. Drammaturgia e regia di Laura Angiulli. Scene di Rosario Squillace. Luci di Cesare Accetta. Musiche di Daniele Sepe. Con Federica Aiello, Paolo Aguzzi, Agostino Chiummariello, Michele Danubio, Luciano Dell'Aglio, Alessandra D'Elia, Pietro Pignatelli, Caterina Prandolfo, Caterina Spadaro, Antonio Speranza, Fabiana Spinosa. Prod. Teatro Stabile di NAPOLI - Galleria Toledo, NAPOLI.

Il rullio di tamburi che anticipa l'apertura del sipario; il fondale rosso, perché questa è una storia di sangue; l'assito semivuoto, puntellato da oggetti-icona che introdotti dalle quinte o calati dall'alto (un tavolo, sedie, comodini, poltrone, una brandina, una specchiera, un letto a due piazze) rendono gli ambienti: dal tugurio di Coletta Esposito - «la Masaniella dell'Annunziata» - ai nobili appartamenti napoletani. Segni d'una poetica, quella dell'Angiulli, fatta di eleganza visiva (le belle luci di Cesare Accetta, che fanno luogo e atmosfera chiaroscurando lo spazio), cura drammaturgica (efficace è la riduzione del *feuilleton* di Mastriani) e teatralità evidenziata. Gli attori, infatti, agiscono anche da servi di scena e recitano talora epicamente volgendo al pubblico a parte informativi, collocativi o motivazionali: nel frattempo accade; ecco il punto della storia in cui siamo; «le donne inveirono contro di me: mi odiarono, le odiai». Così scorre *Medea di Portamedina*, tratto da un romanzo (di scarsa qualità) in cui dicotomie sociali, disequilibri di genere (penso alle donne ridotte a «mogli silenziose, come dev'essere») e ossessioni emotive producono una trama di gelosie e tradimenti: fino alla vendetta, con una figlia illegittima sacrificata a un passo dall'altare d'una chiesa. Ma oltre l'estetica cosa resta davvero? Poco. *Medea di Portamedina* infatti non parla a Napoli né di Napoli - neanche della Napoli più violenta, in cui una bambina viene ridotta in fin di vita in un agguato - né parla all'oggi o dell'oggi e, apprezzata la veste formale e certe in-



terpretazioni (si segnalano Alessandra D'Elia, Agostino Chiummariello, la voce roca di Caterina Spadaro), rimane la netta sensazione di uno spettacolo nato più per gli obblighi ministerial-produttivi di un Teatro Nazionale che per un'effettiva necessità artistica. *Alessandro Toppi*

## Patroni Griffi, rapsodia sulla malavita napoletana

**CAMMURRIATA**, *Canti di malavita*, di Giuseppe Patroni Griffi. Regia di Enrico Maria Lamanna. Scene di Martina Mattei. Costumi di Teresa Acone. Luci di Angelo Grieco. Con Lara Sansone. Prod. Teatro Stabile di NAPOLI.

In principio fu Leopoldo Mastelloni, con la sua tragica ironia e la sua vitalità dolente, il protagonista di *Cammurriata*. Trentasei anni dopo il testimone passa a Lara Sansone, che conferma le sue doti eclettiche di attrice a tuttotondo. Interpreta magistralmente l'universo poetico di Patroni Griffi, riuscendo ad ammalare il pubblico con seducente carnalità. *Cammurriata* fu scritto nel 1983 per esaltare le doti istriatiche di Mastelloni. Il titolo rimanda dal termine camorra a quello di tammurriata, un antico canto popolare che si accompagnava con un grosso tamburo chiamato, appunto, tammorra. Patroni Griffi cucì addosso all'attore uno spettacolo inconsueto rispetto ai suoi stilemi, irriverente e poetico, che esaltava la dura sonorità della lingua napoletana. Il mondo della malavita napoletana veniva raccontato attraverso una rapsodia in undici quadri. Brevi canti in endecasillabi per versi insolenti. Nello spettacolo firmato da Enrico Maria Lamanna, la lingua carnale e violenta del drammaturgo napoletano diventa potenza espressiva per il corpo e per la voce di Lara Sansone che racconta il candore di Genariniello, la passione del femminiello innamorato, la sfrontatezza della prostituta Kamasutra, l'ironia della guardiana dei bagni Piccadilly. Elegante, insolente e sfacciata, la Sansone ne fa emergere le emozioni, gli stati d'animo, i palpiti, la rassegnazione. Una galleria di personaggi *borderline* a cui dà corpo e voce, immersa in una scenografia

affastellata al di là del velatino. La dimensione cinematografica è amplificata dalle installazioni video di Alessandro Papa con le voci registrate di Mariano Rigillo, Andrea Renzi, Gino Curcione, Cristina Donadio, Rita Montes e altri, che danno voce alle anime di Patroni Griffi. Uno spettacolo che inevitabilmente non sfugge a un confronto, ma rende merito al talento della Sansone. *Giusi Zippo*

## Sedotta a morte dall'idolo virtuale

**SENZIBBILE**, testo e regia di Giovanni Del Prete. Scene di Michele Lubrano Lavadera. Costumi di Mariacarmen Falanga. Luci di Carmine Pierri. Musiche di Tommy Grieco. Con Carlo Caracciolo, Francesca Iovine, Teresa Raiano, Dario Rea. Prod. Teatro Stabile di NAPOLI.

L'istantanea di una società i cui valori appaiono sospesi tra vecchi e nuovi modelli. Napoli e il fenomeno dei neomelodici. Un fenomeno insieme moderno e antichissimo che racconta il quotidiano dei vicoli, della criminalità, dell'amore, in un'era postmoderna che mescola e reinventa sentimenti e indifferenza, illusioni e delusioni. Lucia è un'adolescente come tante, che sogna l'amore e si lascia sedurre virtualmente dal suo idolo di carta. Una proiezione, la sua, che diventa ossessione. I pezzi della sua giovane vita si ricompongono attraverso il ricordo dei suoi stati d'animo e l'autodifesa dei tre personaggi che ruotano attorno alla "senzibbile" protagonista: La Star, La Madre e il Bodyguard. Ognuno di loro è altrettanto "senzibbile", ma in maniera più disillusa e autoreferenziale. La Star che asseconda il suo ego, La Madre in competizione con la figlia perché incapace di arrendersi a una gioventù che sfiorisce, il Bodyguard che insegue il suo riscatto sociale passando sulla vita di una quindicenne. Una quindicenne che vede i propri sogni andare in frantumi, non riuscendo a concepire un distinguo tra realtà e finzione, priva com'è di una guida, indispensabile alla sua crescita. Una commedia dal sapore amaro, calata in un'atmosfera surreale, che procede per *flashback*, virando verso un realismo graffiante e



grottesco. I quattro attori in scena danno vita con convinzione a personaggi esasperati ed esasperanti, a sottolineare l'assurdo di un sottoproletariato urbano ormai snaturalizzato, omologato, e che sogna solo la notorietà mediatica. La morte di una ragazzina diventa così uno *show* feroce e triste, passando per aule di tribunale e studi televisivi. *Giusi Zippo*

## Kleist, una pochade dove spiccano gli attori

**LA BROCCA ROTTA**, di Heinrich von Kleist. Traduzione di Gianni Garrera. Regia di Giuseppe Dipasquale. Scene di Antonio Fiorentino. Costumi di Marianna Carbone. Luci di Gigi Saccomandi. Musiche di Matteo Musumeci. Con Mariano Rigillo, Anna Teresa Rossini, Andrea Renzi, Antonello Cossia, Carlo Di Maio, Silvia Siravo, Fortuna Liguori, Annabella Marotta, Umberto Salvato, Francesco Scolaro, Valeria Contadino. Prod. Teatro Stabile di NAPOLI.

Kleist compose agli inizi dell'Ottocento *La brocca rotta* per gioco, ispirandosi a una incisione in rame vista in Svizzera, sulla quale apparivano cinque personaggi: una donna anziana che reggeva una brocca rotta, un vecchio giudice, un giovane uomo, che sembrava l'accusato, una giovane donna e un terzo uomo che guardava diffidente il giudice. Ne venne fuori una commedia sulla fallacità della giustizia. Un testo dall'architettura perfetta, un dram-

ma analitico che vira verso il comico invitando, però, alla riflessione. In un villaggio olandese, il giudice Adamo, aiutato dal segretario Licht, e sotto la supervisione del consigliere Walter, deve scoprire il colpevole della rottura di una brocca in casa di Marta e della sua giovane figlia Eva. In realtà è lo stesso Adamo il colpevole, avendo fatto cadere la brocca mentre fuggiva precipitosamente da casa di Marta, dopo averne sedotto la figlia. La rottura della brocca assume dunque significati metaforici: perdita dell'innocenza, rovina del buon nome della famiglia, lacerazione delle relazioni interpersonali. La ricerca della verità ne mostra l'ambiguità: è reale solo ciò che è tangibile, ma le apparenze ingannano. I nomi usati dal drammaturgo sono palesemente simbolici, pur nello stravolgimento dei ruoli: è Adamo, l'autorità del villaggio, a corrompere Eva, e sarà il segretario Licht, Luce, a fare chiarezza sulla situazione. Un testo pieno di spunti interessanti, che tuttavia la regia di Dipasquale affronta in maniera troppo didascalica e riduttiva: non scende in profondità e soprattutto non si interroga sul sottotesto, lasciando del tutto inesplorate le infinite intuizioni in esso disseminate, appiattendolo l'ambiguità sulla quale la trama si costruisce. Ne viene fuori una *pochade* in cui si distinguono gli attori, bravi e impegnati a restituire personaggi ricchi di caratterizzazioni e di sfumature. Tra gli altri Rigillo, un giudice perfido e viscido, Renzi un consigliere criptico e guardingo e Cossia, perfetto nell'interpretare un Licht arguto e insolente. *Giusi Zippo*



## Cena di Natale con amara sorpresa

**PARENTI SERPENTI**, di Carmine Amoroso. Regia di Luciano Melchionna. Scene di Roberto Crea. Costumi di Milla. Luci di Salvatore Palladino. Musiche di Stag. Con Lello Arena, Giorgia Trasselli, Raffaele Ausiello, Marika De Chiara, Andrea de Goyzueta, Carla Ferraro, Serena Pisa, Fabrizio Vona. Prod. Ente Teatro Cronaca Vesuvioteatro, NAPOLI.

### IN TOURNÉE

Una scenografia che sembra un presepe, costruita su due piani uniti da una scala dà efficacia all'allestimento di *Parenti serpenti* con Lello Arena mattatore. È il tipico *pater familias* napoletano che raccoglie la famiglia per la cena della vigilia di Natale, con tanto di capitone in fuga prima di essere cucinato e nevicata al momento della messa di mezzanotte. Istrionico nei registri comici, ma non senza tocchi di profonda umanità, Arena regge le fila della strampalata famiglia: la moglie che parla troppo e vorrebbe assurgere al ruolo di matriarca, il figlio con consorte ninfomane, la figlia vedova inconsolabile, l'altro figlio omosessuale non dichiarato. Gli attori si muovono con dimestichezza tra il palcoscenico e la platea, coinvolgendo gli spettatori nelle loro liti. Dal celebre film di Mario Monicelli del 1992, alla cui origine c'era però una commedia teatrale, la nuova versione funziona grazie alla rapidità con cui le scene si susseguono, alternandosi a dialoghi concitati e a momenti di glaciale ironia, come quando i figli si rinfacciano colpe e mancanze nell'aver

accudito o meno i genitori, che ora, a sorpresa, chiedono di andare a vivere con uno di loro. I figli smettono subito di essere premurosi per pensare solo al loro interesse personale e così cambia anche il clima della pièce, che diventa amaro e struggente per l'aridità e le macchinazioni dei "parenti serpenti", solo per sottrarsi alle loro responsabilità, fino al tragico epilogo in cui decidono di risolvere "definitivamente" la questione di chi si farà carico della vecchiaia dei genitori. Sembra così di assistere a due spettacoli: una divertente farsa nella prima parte e un dramma grottesco nella seconda; ed è proprio la particolarità dello spettacolo resa verosimile dalla bravura degli attori. *Albarosa Camaldo*

## Vecchiaia, amore e morte per pupazzi e umani

**MÉNAGE À TROIS**, soggetto di Daniele La Torre e Pilar Peñalosa López. Regia, musiche e luci di Daniele La Torre. Scene di Pilar Peñalosa López. Con Paola Maria Cacace, Ilaria Cecere, Pilar Peñalosa López. Prod. Zeb Studio aps ed Enànas de lanas, NAPOLI.

Due anziani giunti all'ultima ora - che coincide con la durata dello spettacolo visto al Teatro Elicantropo di Napoli - abitano l'orlo del palco, lei a destra lui a sinistra, mentre s'aggira, compare, si prende il centro e scompare, la Morte, in attesa che il buio le permetta di avere definitivamente la meglio sulla Vita. E nel frattempo? Questi due vecchi continuano ad amarsi con la stessa reciproca intensità pur dicendosi (e dicendosi) in modo diverso: lei freme carnal-



*Parenti serpenti*  
(foto: Tommaso Le Pera)

mente e dunque s'agita, sbuffa, sobbalza, di continuo esce, rientra, taglia lo spazio, scuote il corpo e se lo accarezza offrendolo al compagno (un bacio, un abbraccio, facciamo un'ultima volta l'amore), mentre lui siede - la schiena curva, la *Settimana enigmistica* tra le mani - in apparenza distratto: invece ancora la accarezza a distanza, guardandola, e la protegge quando la fine si presenta per chiudere il sipario sull'esistenza. Poco importa - a questo punto della recensione - che lei e lui siano due pupazzi, a grandezza naturale, indossati fino al mezzobusto dalle animatrici e poco importa che sia un pupazzo anche la Morte. La trama - intima e universale assieme - conquista per delicatezza e semplicità, puntellando con l'ironia (quanto siamo comici tutti noi) una vicenda umanissima. Enànas de lanas è una scoperta: giovane compagnia italo-spagnola, entra così a far parte del filone *puppets* che, dalla Cuscunà alla Iacozzilli passando per Unterwasser, sta incidendo poeticamente la teatralità italiana. Lo fa smascherando il trucco (i pupazzi interagiscono con chi li anima) e accompagnando alla partitura visiva un *grammelot* che fonde parole italo-iberico-napoletane a suoni gutturali e versi da vicolo. Accorta la regia (eccetto qualche momento troppo giocato), brave le interpreti. S'attende adesso la compagnia alla prossima prova, alla prossima storia. *Alessandro Toppi*

## La Calabria mitica tra cielo e terra

**'N CIELO E 'N TERRA**, di e con Carlo Gallo. Musiche di Emmanuele Sestito. Prod. Teatro della Maruca, REGGIO CALABRIA.

Due storie che nascono da racconti popolari, leggende, antiche filastroc-

che e che uniscono tradizione e drammaturgia moderna. Un viaggio nella memoria, tra recupero del passato - anche come ricerca antropologica - e metafore del presente: Carlo Gallo, dopo *Bollari-Memorie dallo Jonio*, continua il percorso nel teatro di narrazione, racchiudendo vari generi (il cunto, la favola e il dramma, senza tralasciare i toni ironici) e dà vita a *'N cielo e 'n terra*. Storie tra cielo e terra, elementi che, insieme al mare, diventano universali per raccontare, oltre gli stereotipi e nella sua verità, la Calabria. Due storie che nascono da leggende: *'U pruppu du Re* descrive un luogo diviso tra il cielo - abitato da una principessa che sceglierà il marito tra chi le proporrà un indovinello al quale lei non troverà risposta - e la terra, dove risiede un giovane che vince questa sfida, trovandosi poi a poter decidere del destino degli altri, in un ribaltamento di ruoli; e *'U Patre Rannu*, il Padreterno che crea una terra bellissima, la Calabria, donandole sette note, cui il diavolo però toglie il "Si", gettando gli uomini nel caos. Fino allo svelamento dell'umanità di questo popolo e al perdono di Dio, che riposiziona questa terra tra due mari, rendendola unica. Due storie la cui forza drammaturgica - mai retorica, bensì ammaliante, nel suo realismo magico e nella sua metaforicità - e le scelte linguistiche (fondate su una ricerca del dialetto che è frutto di un lavoro continuo, autentico) vengono esaltate dalla messinscena, dall'intenso ed evocativo apporto musicale e soprattutto dall'interpretazione coinvolgente ed eclettica di Gallo, dalla sua gestualità, dal suo calarsi nella storia, riportando il pubblico in un'atmosfera che passa dalla favola per diventare teatro contemporaneo. *Paola Abenavoli*



*Ménage à trois*

# Primavera dei Teatri, da vent'anni vetrina del nuovo teatro italiano



**LA RAGIONE DEL TERRORE**, di Michele Santeramo. Regia di Salvatore Tramacere. Scene e luci di Bruno Soriano. Con Michele Cipriani e Maria Rosaria Ponzetta. Prod. Koreja, Lecce. FESTIVAL PRIMAVERA DEI TEATRI, CASTROVILLARI (Cs).

## IN TOURNÉE

Un attore viene dal fondo della sala, si ferma nel golfo mistico e dice: «Mi hanno detto che il teatro serve e io ci ho creduto, eccomi perciò a raccontare una storia - sempre la stessa, purtroppo - poi, fissandoci, aggiunge: «Voi siete qui per giudicare. Fatelo». Sale quindi sul palco ed entra nel piccolo cubo distorto che gli fa da casa (due finestre, una cucina sbrecciata, un tavolo con una tovaglia di pizzo, una vecchia radio) e che gli fa da caverna, buco in cui gli rimbomba la voce e ribalta dalla quale - sporgendosi - cunta il cunto che pure stasera deve cuntare. È, la sua, una vicenda che mette in fila: la fame che brucia lo stomaco; il lavoro mancante; quel primo bacio e la volta in cui abbiamo fatto l'amore; e ancora: lo stupro subito dalla donna che amo; il desiderio di sopravvivere; certe impossibili rivendicazioni politiche; infine la rabbia che diventa rivolta, la rivolta che diventa vendetta e il sangue versato, l'arresto e tutta la differenza che c'è tra la Giustizia e la Legge. Quindi confessa: «Ho ammazzato» e «ho fatto bene!» rivendica; poi mormora: «Ho fatto bene»; infine ci chiede: «Ho fatto bene?», prima di seppellirsi nel sottopalco attraverso una botola. Michele Santeramo scrive un testo terragno e crudele, in cui un attore (un uo-

mo) strappa all'oblio una storia mostrandocene le radici (quali ragioni ci sono alla base delle mie colpe?). Salvatore Tramacere valorizza registicamente la drammaturgia dandole forma intima e universale; graffia la voce di Michele Cipriani, grumo corporeo di nervi tesissimi (è un essere umano a cui appartiene solo il passato ed è l'attore a cui tocca come un destino la recita di questa trama), mentre incide in silenzio - figura smagrita, occhi neri pungenti, poco moto, qualche lacrima, una presenza dolente che parla senza parlare - Maria Rosa Ponzetta. Da segnalare la scena ricurva e le luci caldo-fredde di Bruno Soriano, che completano degnamente lo spettacolo. *Alessandro Toppi*

**NOI NON SIAMO BARBARI**, di Philipp Löhle. Traduzione di Umberto Gandini. Regia di Andrea Collavino. Con Filippo Gessi, Saverio Tavano, Teresa Timpano, Stefania Ugomari di Blas. Prod. La Contrada Teatro Stabile di Trieste - Scena Nuda, Reggio Calabria. FESTIVAL PRIMAVERA DEI TEATRI, CASTROVILLARI (Cs).

Il tema delle migrazioni sembra essere diventato il primo degli argomenti delle drammaturgie nostrane ed europee. Con *Noi non siamo barbari*, Philipp Löhle usa la sua solita ironia, qui in maniera molto meno esplicita, per raccontarci le varie parti in causa e soprattutto i sentimenti e le reazioni di noi europei, a livello politico, umano e sentimentale, nell'affrontare questo epocale stravolgimento. La compagnia Scena Nuda è giovane, ma già collaudata. In un unico quadro pulito e sgombro, poche sedie, un tavolo, oggetti che trasformano in corso d'opera

la loro funzione, quattro individui, due coppie, si confrontano. Tutto scaturisce e tracima quando una delle due signore accoglie in casa un rifugiato e la donna della villetta accanto ne è inorridita per paure ataviche e convinzioni personali. Il migrante c'è ma non si vede, aleggia come spirito e intanto i quattro si accapigliano, dialetticamente e non, volendo convincere gli altri della bontà delle proprie azioni. Escono fuori il buonismo e il razzismo, il senso di colpa ancestrale, come molti stereotipi difficili da estirpare. Senza darne un giudizio univoco Löhle (che comunque sfodera nel finale la sua netta e precisa idea su chi sia dalla parte della ragione e chi del torto) ci mette di fronte a quello che, volenti o nolenti, pensiamo. In ognuno di noi ci sono pezzi e sprazzi di questi quattro personaggi portatori di una soluzione solamente parziale che non risolverà affatto il problema nel suo complesso. Gli interpreti modulano freschezza e freddezza, impassibilità e neutralità con una patina d'assurdo, di grottesco che pervade, con ottimi risultati, tutta la messinscena. *Tommaso Chimenti*

**LA CLASSE**, di Fabiana Iacozzilli. Scene e marionette di Fiammetta Mandich. Luci di Raffaele Vitiello. Suono di Hubert Westkemper. Con Michela Aiello, Andrei Balan, Antonia D'Amore, Francesco Meloni, Marta Meneghetti. Prod. CrAnPi, Roma. FESTIVAL PRIMAVERA DEI TEATRI, CASTROVILLARI (Cs).

## IN TOURNÉE

Quando sono divenuta così dura e spigolosa? Quando ho cominciato a pretendere da me (e dagli altri) tutta questa perfezione? Quando mi sono convinta che devo imparare a cavarmela da sola? E quando mi sono fottuta le ovaie «e con loro quel poco di istinto materno che avevo»? Quando, insomma, sono diventata ciò che sono? Viaggio alle radici interrate nell'infanzia, *La classe* riconvoca - in forma di marionette, sedute a piccoli banchi adagiati su un tavolo che fa da strada, aula scolastica, viale di un giardino - i giorni in cui, staccate le mani da quelle di mamma e papà, una bambina affronta faccia a faccia la durezza dell'esistenza, che qui ha le fattezze di una suora maschile, fumante, imperativa nei toni e violenta nei modi. È dunque uno scavo *La classe* (drammaturgicamente affine al *Ferdydurke* di Gombrowicz o ai racconti di Bruno Schulz, da cui Kantor trasse parte della propria poetica) ed è uno scavo da cui rinvergono immagini (otto "visioni", poste in sequenza) che dal buio pesto dell'oblio - fondo cromatico dello spettacolo - vengono agite tra centropalco e proscenio, accompagnate di tanto in tanto da memorie vocali che riparla-



no: mi ricordo che, ti ricordi di, ora non ricordo ma so che dovrei ricordare. (Ri)assistiamo così a piccoli/grandi episodi d'infelicità primigenia: i pennarelli desiderati e mai avuti, la crudeltà mostrataci da una compagna di classe, quel pallone con cui non possiamo giocare e la volta in cui la suora/maestra ci ha fatto male stringendoci gli zigomi o rompendoci gli occhiali. Fu allora, forse, che cominciai a diventare così dura; fu allora che iniziai a essere quella che sono. Bravi i performer, che realizzano un'opera esteticamente perfetta; l'eco sonoro di Westkemper mette in relazione l'allora e l'adesso; le quattro marionette di Fiammetta Mandich sono creature alle quali si vuol bene. *Alessandro Toppi*

**SANGUE DEL MIO SANGUE**, di Riccardo Spagnulo, liberamente ispirato a *Io, Pierre Rivière, avendo sgozzato mia madre, mia sorella e mio fratello...* di Michel Foucault. Regia di Maurizio Sguotti. Con Simone Benelli, Tommaso Bianco, Matteo Di Somma, Maurizio Sguotti. Prod. Kronoteatro, Albenga. FESTIVAL PRIMAVERA DEI TEATRI, CASTROVILLARI (Cs) - FESTIVAL ASTI TEATRO, ASTI.

Da quando Fibre Parallele si è sciolta, Riccardo Spagnulo e Licia Lanera non sono riusciti a raggiungere i livelli di qualità e riconoscibilità che li avevano portati all'attenzione nazionale. Questo *Sangue del mio sangue*, scritto e riadattato dal giovane drammaturgo pugliese da *Io, Pierre Rivière, avendo sgozzato mia madre, mia sorella e mio fratello...* di Michel Foucault, non fa eccezione. Ma le concause della non perfetta riuscita sono molteplici. In-

nanzitutto la scelta di base, un testo che, anche se fa leva su una tensione emotivo/psicologica (non riscontrabile comunque nella messinscena alquanto piatta e monocorde), non riesce mai a prendere corpo e respiro. Tutto ruota attorno, e i segni cromatici ne sono un evidente sintomo, nell'idea che il criminale internato per aver sterminato la famiglia sia "innocente" - infatti è abbigliato in bianco candido e puro - e che la sua colpa derivi dalla società circostante, mentre i secondini, coloro che stanno dentro le regole sociali come la maggioranza di noi, siano/siamo "colpevoli" - e infatti sfoggiano un nero luttuoso e fascista. Infine la recitazione dei Kronoteatro piatta, esangue, volutamente crediamo/speriamo, senza linfa che non riesce a passare se non fredde informazioni sul carcerato (chiuso in una bella teca, però) senza riuscire a toccare l'animo umano, ad approfondire la psicologia, ad andare a fondo. Colpisce poi la considerazione della donna che traspare in tutta la pièce: madre e sorella del condannato sgozzate, un carceriere che vessa e picchia la propria moglie, l'altro secondino le tiene lontane perché portano guai. Ma la peggior cosa è che non siano riusciti a suscitare nessuna empatia con il condannato. *Tommaso Chimenti*

**IL PROBLEMA**, di Paola Fresa. Con Franco Ferrante, Nunzia Antonino, Paola Fresa, Michele Cipriani. Prod. Fondazione Sipario Toscana, Firenze - ErreTiTeatro30, Marina di Pietrasanta (Lu). FESTIVAL PRIMAVERA DEI TEATRI, CASTROVILLARI (Cs).

**IN TOURNÉE**

Nato da un'esigenza affettiva, familiare, autobiografica, *Il problema* di Paola Fresa mette a nudo le crisi quando in una famiglia bussa alla porta la malattia di Alzheimer, o demenza senile, che annienta la persona quando è ancora in vita. Che cosa siamo se non le esperienze che abbiamo fatto e le persone che abbiamo incontrato? Che cos'è un uomo senza le relazioni che ha intessuto in tutto il corso della sua vita? La scena è d'impatto: dentro una grande scatola, un cubo (di Rubik) inespugnabile e inestricabile, sta l'uomo, il Padre (Franco Ferrante, doloroso e toccante), spero senza più punti di riferimento, attorno una Figlia, la stessa Fresa accogliente, e una Madre, Nunzia Antonino, che riesce a trasmettere dramma, impotenza e tenerezza (meraviglioso il quadro dei due corpi maturi nudi in penombra nell'atto di lavarsi/amarsi), e una figura di ricordo, Michele Cipriani, fredda, cinica, che sbatte la verità in faccia senza preamboli né inutili giri di parole, che ci fa sorridere nella sua spietatezza e che, di rimando, incarna tutti noi esposti davanti al supplizio degli altri, quando, spesso, non riusciamo a provare né sentire empatia. Si rimane sospesi nell'assistere al lento inesorabile inaridimento di quest'uomo naufrago dentro un corpo che non riesce più ad articolare, dentro una casa che non riconosce più come sua, tra volti che gli sembrano di sconosciuti. L'angoscia è palese e palpabile, la malattia certo non regredisce e non regala speranza, la luce in fondo al tunnel però c'è, bisogna solo scovarla in chi rimane accanto al paziente che non può far altro che attendere. *Tommaso Chimenti*

**ALDILÀ DI TUTTO**, di e con Valentina Picello e Chiara Stoppa. Drammaturgia di Carlo Guasconi. Scene e costumi Eleonora Rossi. Luci di Alessandro Verazzi. Musiche di Roberta Faiolo. Prod. Atir Teatro Ringhiera, Milano. FESTIVAL PRIMAVERA DEI TEATRI, CASTROVILLARI (Cs).

**IN TOURNÉE**

Tornare nel luogo in cui ero con lei rifacendo lo stesso tragitto, rifrequentando lo stesso campeggio, reimmergendomi nello stesso mare, rivivendo le persone che c'erano quando c'era ancora lei. E compiere

questo (ri)viaggio - questa difficile pacificazione con un addio - con te che sei mia amica: tanto quanto lo era lei. Accompagnami, ha detto quindi Chiara Stoppa a Valentina Picello: vieni con me in Croazia, lì dove - l'anno scorso, pochi mesi prima che morisse - feci l'ultima vacanza assieme a Giovanna e accompagnami (deve poi averle chiesto di nuovo) su questo palco, su cui provo a ricor-darmi (cioè a ridarmi al cuore) Giovanna: dicendo anche di noi. Vita strappata alla vita e condivisa teatralmente col pubblico, *Aldilà di tutto* è un racconto autobiografico, la conseguenza di un bisogno memoriale, la storia di un'amicizia tripla - narrata dalla coppia che resta - ed è un testo divertente, un gioco giocato senza quarta parete (la parola come principale arnese scenografico, la frontalità fisica, le interlocuzioni con gli spettatori, l'evocazione dell'invisibile) ed è una gran prova attoriale. Chiara Stoppa e Valentina Picello ci fanno dunque ridere spesso; ci riescono attraverso le ubbie, la concretezza, l'urgenza di dire e di fare dell'una e le idiosincrasie, le fissazioni, l'estremo senso d'inadeguatezza dell'altra e, nel contempo, facendoci ridere propongono temi supremi: l'importanza di avere qualcuno con cui attraversare la notte e il dolore, per esempio, e il bisogno di ricominciare a ridere dopo aver versato troppe lacrime, e la possibilità - diventata la sofferenza oggi sopportabile - di riabbracciare chi è assente. Certo, lo spettacolo deve assistersi (qualche battuta di troppo, forse) ma, al debutto, lascia netta la sensazione di aver trascorso con queste due donne, con queste due attrici, un'ora umanissima, intensa e fragile assieme. *Alessandro Toppi*

**PATRUNI E SUTTA**, da l'isola degli schiavi di Marivaux. Regia di Giuseppe Carullo e Cristiana Minasi. Scene e costumi di Cinzia Muscolino. Luci di Roberto Zorn Bonaventura. Con Monica Alfieri, Gaspare Balsamo, Giuseppe Carullo, Cristiana Minasi. Prod. La Corte Ospitale, Rubiera (Re) - Carullo-Minasi, Messina. FESTIVAL PRIMAVERA DEI TEATRI, CASTROVILLARI (Cs) - OPERAESTATE FESTIVAL VENETO, BASSANO DEL GRAPPA (Vi).

**IN TOURNÉE**



Nell'adattare *L'isola degli schiavi* il duo Carullo-Minasi sceglie la crudeltà mostrando la trasfigurazione che caratterizza chi ottiene, incarna e agisce il potere. Occhio perciò all'ultimo istante: Arlequin/Giuseppe Carullo manda al pubblico un ghigno lascivo («Che ne dite?», ci chiede) mentre accanto - violata, l'abito da sposa abbassato, il petto denudato - piange Euphosine/Monica Alfieri: da carnefice diventata una vittima. Non c'è speranza, sembrano dunque dire gli attori e, nel dirlo, mi pare ci sia una riproposta dell'effetto che la corona produce sui re e sulle regine di Shakespeare: giunti al trono, gli umani diventano esseri sadici, dominanti e violenti. È il termine cupo di una recita che gioca con la teatralità: i cubi lignei che riportano il titolo dell'opera; l'utilizzo comico del dialetto; la tempesta di buste di plastica mosse nell'aria; l'uso della frontalità; l'attore o l'attrice che funge da servo di scena, da regista o da spettatore interno; la ribaltina di luci montata in proscenio e la calata di un drappo che ha la forma di un teatrino sotto cui viene ostentato lo scambio dei ruoli: chi stava sopra ora sta *sutta*; chi faceva da servo adesso è *patrui*. Spettacolo che necessita di rodaggio nei primi tre quarti di recita (in cui le due coppie agiscono per contrapposizione fisica, collocazione oppositiva nello spazio e scambio progressivo di funzioni), *Patrui e sutta* conferma la propensione della compagnia nel fondere la materialità artigianale del teatro e la riflessione filosofica perché il lascito finale sia politico. Bene Giuseppe Carullo e Monica Alfieri, sacrificata Cristiana Minasi quando staziona sul fondo, da registrare ancora la presenza di Gaspere Balsamo. *Alessandro Toppi*

**LO PSICOPOMPO**, testo, regia e luci di Dario De Luca. Scene e costumi di Rita Zangari. Suono di Hubert Westkemper. Con Milvia Marigliano e Dario De Luca. Prod. Scena Verticale, Castrovillari (Cs). PRIMAVERA DEI TEATRI, CASTROVILLARI (Cs) - NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

#### IN TOURNÉE

Tre anni fa Dario De Luca aveva raccontato, ne *Il Vangelo secondo Antonio*, lo smarrimento di un brillante parroco, colpito dall'Alzheimer, e di chi gli stava vicino. Ora, ne *Lo psicopompo*, affronta un altro tabù: quello della

morte per scelta. Ma da una prospettiva inusuale. La signora distinta e ben vestita, che chiede il suicidio assistito, non è affetta da una malattia fisica in fase terminale, bensì da una profonda infelicità esistenziale. Questione scottante, che ci mette di fronte a una riflessione necessaria. Le sofferenze dell'anima sono da considerare meno atroci di quelle del corpo? E di conseguenza, coloro che sono affetti da patologie psicologiche possono avere gli stessi diritti di chi soffre di una patologia fisica? In alcuni Paesi si sono già dati una risposta (vedi il recente caso di Noa Pothoven in Olanda), ma in Italia, dove sul diritto all'eutanasia siamo per varie ragioni ancora molto indietro, il "problema", posto da De Luca con grande intelligenza e sensibilità, ci costringe ad aprire gli occhi su qualcosa che non avevamo neppure preso in considerazione. E anche solo per questo vale la pena di vedere lo spettacolo che ha realizzato, con massima cura, anche formale (si pensa ai quadri di Hopper e di Magritte), in uno dei box-studio per artisti in residenza del BoCs Art di Cosenza. Lì, davanti all'ampia vetrata di una di queste casette, noi spettatori, muniti di cuffia, ci troviamo a spiare, con lo sguardo e con l'ascolto, l'interno domestico dove la donna (una Milvia Marigliano di straordinaria intensità e misura) attende la persona che, come lo psicopompo mitologico, la dovrà aiutare a intraprendere l'ultimo viaggio. È un infermiere (lo stesso De Luca, ancora un po' da rodare la sua prova), votato clandestinamente alla causa, che, per un bizzarro scherzo del destino, è anche suo figlio. Il dialogo tra i due, serrato ma pacato, diventa anche un'occasione per ritrovarsi, per fare i conti con un doloroso passato (la morte del figlio/fratello musicista) e affrontare quindi insieme il mistero della morte. *Claudia Cannella*

**TUTT'INTERA**, di Guillaume Poix. Traduzione di Attilio Scarpellini. Regia e interpretazione di Tamara Bartolini e Michele Baronio. Luci di Gianni Staropoli. Prod. Bartolini-Baronio, Roma e 369 Gradi, Roma. FESTIVAL PRIMAVERA DEI TEATRI, CASTROVILLARI (Cs).

Vivian Maier è un mito della fotografia contemporanea, ancora in parte avvolto nel mistero di una vita declinata a posteriori. Uno spettro che si palesò

in un insieme di cianfrusaglie messe all'asta nel 2007, tra cui centinaia di rullini fotografici mai sviluppati, che rivelarono un lavoro di qualità inusitata prodotto da una donna molto singolare. La Maier infatti era una bambina che girava per le strade di New York e Chicago rubando immagini di passanti in maniera compulsiva, senza mai svilupparle. Un'artista senza coscienza e ambizione di esserlo, di cui conosciamo bene, oltre all'opera, solo l'aspetto. Anzi il contorno del suo corpo, innumerevoli volte fissato in una vetrina, in un'ombra sul marciapiede. A una figura così enigmatica e singolare, il giovane drammaturgo francese Guillaume Poix ha dedicato nel 2016 un testo teatrale, *Tout entière*, che oggi, nella splendida traduzione di Attilio Scarpellini che ne preserva una specie di malsano fascino e tutta la problematicità, è messo in scena da Tamara Bartolini e Michele Baronio. Un lavoro non semplice ma straordinario, messo al servizio di una drammaturgia che si sviluppa per contrapposizioni, in un corpo a corpo tra interpreti e personaggio alla ricerca di similitudini, di riverberi lontani, di schegge di luce provenienti quasi da un mondo parallelo. Una rappresentazione che fluttua tra la terza e la prima persona, che i due bravi interpreti fanno molta attenzione a portare avanti in maniera a volte quasi sommersa. Nella monocroma scena si stagliano forme inquietanti, particolari di immagini grafiate, icone sepolte di atmosfere metropolitane anni Sessanta. E quando la rappresentazione giunge a un punto di rottura, al problematico momento in cui il testo tenta quasi di distrugersi per mancanza di fiamma, lo fa per introdurre un terzo protagonista, l'autore stesso, pronto a riconoscersi in un donna che dimora in una zona di tenebra. *Nicola Viesti*

**IN EXITU**, di Giovanni Testori. Regia e interpretazione di Roberto Latini. Luci di Max Mugnai. Musiche di Gianluca Misiti. Prod. Compagnia Lombardi-Tiezzi, Firenze. FESTIVAL PRIMAVERA DEI TEATRI, CASTROVILLARI (Cs) - NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA - FESTIVAL IN EQUILIBRIO, CASTIGLIONCELLO (Li).

#### IN TOURNÉE

Comparso sotto forma di romanzo alla fine degli anni Ottanta, *In exitu* costituisce la forma più estrema e fiammeggiante della lingua di Testori, una lingua che vuole farsi, mentre sembra corrompersi sino al midollo. La dissoluzione sembra arrivare a un suo compimento con un giovane drogato e marchettaro da cessi di stazione che si lascia morire di overdose con la testa riversa in un water sporco. Ciò non impedisce ai viaggiatori che affollano i binari di notare, il giorno dopo, mentre il corpo viene portato via, che dal lenzuolo che lo copre si sprigiona un'aura, una luce di misericordia. Roberto Latini fa sua una drammaturgia intrisa di peccato e di religiosità blasfema e ci sembra farne un grande e spiazzante cerimoniale laico. All'inarrivabile interprete non sembra bastare il dominio sull'ostica e ribollente lingua, così come non sembra sufficiente architettare - con la solita, magnifica complicità dei suoni e delle musiche di Gianluca Misiti - una messinscena di sontuosa povertà con il palcoscenico invaso da materassi sporchi e le pareti di bianchi, immacolati teli, quasi a rendere evidente e plastico lo scarto tra terra e cielo. Né incarnare un misero eroe maledetto. A Latini crediamo che importi soprattutto fare di Riboldi Gino non un aspirante santo, secondo le vie





tortuose di un martirio carnale, ma uno sconfitto dalla Storia, uno dei tanti poveri cristi che si aggirano in questo secolo senza pietà e possibilità di redenzione. Così ci è chiaro all'inizio lo scendere dall'alto di una rete che scompare per poi, nel finale, delimitare due spazi: un campo da gioco in cui i contendenti non sono tanto l'interprete e l'autore (o noi spettatori), ma il personaggio stesso contro il suo passato, simboleggiato da binari di ferrovia che riportano all'ambientazione originaria dell'opera. Un essere schiacciato da una palla da tennis che diventa enorme, che tutto distrugge e frantuma, che occupa qualsiasi spazio tra cielo e terra. *Nicola Viesti*

**MIRACOLO, scritto e diretto da Giuseppe Massa. Scene e costumi di Mela Dell'Erba. Luci di Michele Ambrose. Con Glory Arekekhuegbe, Gabriele Cicirello, Paolo Di Piazza. Prod. Sutta Scupa, Palermo. FESTIVAL PRIMAVERA DEI TEATRI, CASTROVILLARI (Cs).**

#### IN TOURNÉE

Potrebbe capitare, in tempi politicamente così generosi come quelli che stiamo vivendo, di imbattersi, specie in Sicilia, nel cadavere di un extracomunitario. Due paesini confinanti fanno a gara a chi riesce a rifilare la salma all'altro e il malcapitato defunto, in una bara d'occasione, si avvia, sulle spalle di una coppia di fratelli scalcinati becchini, verso una zolla di terra al camposanto. Il problema è che di zolle ne sono rimaste

solo due e tutte prenotate proprio dai, tutto sommato pietosi, addetti alle sepolture. Il problema si fa serio: uno di loro si avvia a una morte senza inumazione, senza contare l'imbarazzo, per i parenti già defunti, di trovarsi accanto un estraneo per giunta di diverso colore. I fratelli decidono quindi che l'intruso deve sparire o almeno, se proprio è impossibile disfarsene, resuscitare e togliere l'incomodo. Bella e feroce l'idea alla base del *Miracolo* di Sutta Scupa, di una crudeltà che ben rende l'aria che si respira oggi nel nostro Paese. Il testo, però, proprio nei momenti in cui deve in qualche modo tentare di risolversi, si incarta, si riavvolge su se stesso, condizionando l'intero ritmo della pur breve messinscena e quindi anche la tenuta dell'interpretazione. Peccato, perché Sutta Scupa si dimostra sempre fedele a un teatro attento alla società e al reale. Il loro *Miracolo*, in un festival che sembra aver posto in maniera centrale i temi della malattia e del disagio familiare come metafore di un profondo malessere esistenziale e quindi politico, è uno spettacolo che, pur ricorrendo all'arma del surreale ma non tanto, cerca di chiamare le cose con il proprio nome. *Nicola Viesti*

**In apertura, Chiara Stoppa e Valentina Picello in *Aldilà di tutto* (foto: Serena Serrani); a pagina 94, Michele Cipriani e Maria Rosaria Ponzetta in *La ragione del terrore*; a pagina 95, Patruni e Sutta; in questa pagina Dario De Luca e Milvia Marigliano in *Lo psicopompo*.**



## Oskar e Alma, amour fou nella Vienna primo '900

**LA CREATURA DEL DESIDERIO, di Andrea Camilleri e Giuseppe Dipasquale. Regia di Giuseppe Dipasquale. Scene e costumi di Erminia Palmieri. Musiche di Matteo Musumeci. Con David Coco, Valeria Contadino, Leonardo Marino, Antonella Scornavacca. Prod. Must Musco Teatro, CATANIA.**

Non già Vigàta, ma la Vienna asburgica delle Avanguardie di primo Novecento è lo sfondo storico di questa *Creatura del desiderio*, appassionante testimonianza dell'erudizione di Camilleri nell'indagare pagine meno note, se non addirittura dimenticate, della Storia contemporanea. Qui si narra dell'*amour fou* che, nella tarda primavera del 1911, unì il giovanissimo Oskar Kokoschka con Alma Schindler, musa ispiratrice di Klimt, eccellente pianista, già vedova del primo marito, Gustav Mahler, cui sarebbero seguiti Gropius e Werfel. È attraverso un fitto carteggio che l'ardente artista cade nella rete di quest'autentica *femme fatale*, che avrebbe avuto ai suoi piedi tutto il *milieu* artistico e culturale della Secessione viennese. E da lì s'innescava una storia tormentata e totalizzante, in cui il pittore impone non solo fedeltà assoluta, ma addirittura la *damnatio memoriae* dell'indimenticabile marito, fino all'aborto che segna la fine della relazione. Frammenti di memoria suggeriscono l'invenzione letteraria di Camilleri, liberamente ispirata ad alcune pagine reticenti dell'autobiografia dell'artista che, per supplire all'assenza dell'amata, si fa costruire un «simulacro della Passione», una bambola che diventa oggetto di torbide attenzioni, muta compagna d'inconfessabili desideri. Questo singolare rapporto è al centro di una tesissima messinscena immersiva, che Dipasquale precipita tra le più famose tele di Kokoschka, a cominciare da quella *Sposa del vento* che diventa tempestosa rappresentazione del disordine interiore, dell'angoscia esistenziale che tormenta il pittore. David Coco rivive il ricordo di questa appassionante, lacerante storia d'amore con la limpida, stra-

zante lucidità maturata dal distacco, mentre Valeria Contadino compie una strabiliante metamorfosi: bellezza procace e travolgente, si blocca nei tratti di un'impassibile automa, di una presenza insostituibile, ammalatrice, tragicamente rovinosa. *Giuseppe Montemagno*

## Il duce a Catania, cronaca di un errore

**IL MURO, di e con Turi Zinna. Regia di Federico Magnano San Lio. Scene di Salvo Pappalardo. Musiche di Giancarlo Trimarchi e Fabio Grassi. Prod. Associazione Culturale Retablo, CATANIA.**

A volte ritornano. Nella storia di Retablo - non solo compagnia ma autentico *concept* multimediale dovuto al talento sperimentale di Turi Zinna - *Ballata per San Berillo* aveva rappresentato una pietra miliare, lirico *tombeau* in morte di Pippo Fava. Trent'anni dopo, il drammaturgo è ritornato nel quartiere catanese, sede di lucciole e migranti, noto per lo scempio urbanistico perpetrato nel dopoguerra, per declinare questa *Cronachetta drammatronica di una civile apartheid*, tragicomica storia ambientata nella Catania fascista del 1937, nel giorno fatidico della visita di Mussolini. Scambiato per un oppositore del regime, il barbiere Gioacchino viene punito con un'abbondante razione di olio di ricino; ma si accorgerà di non poter rincasare perché l'intero quartiere è stato occultato da un impenetrabile muro di cinta, che ne nasconde l'esistenza stessa agli occhi del Duce. L'incredibile odissea di questo eroe per caso, storia di un "errore" in una città pavesata a festa, si concluderà con un purificatore bagno al mare, diventa latrina a cielo aperto accessibile agli ultimi della società. Grottesco nei contenuti, epico nei toni, rabbioso nel ritmo martellante, questo oratorio *techno* condensa gli esiti più interessanti di una scrittura drammaturgica manipolata dal vivo attraverso un uso della parola volutamente distorto, amplificato da suoni, video (di Cristina Santangelo/Mammasonica Lab), Luci. Ne scaturisce un affresco a un tempo tragico e divertente non soltanto di una città,

investita dalla violenza del soffio della Storia, ma anche il racconto di un personaggio gogoliano che inciampa tra le maglie di un sistema che falsifica, oscura, travolge. Dietro quel muro, il cuore di San Berillo oggi continua a battere grazie a una ricostruzione etica, prima ancora che materiale, attivata da instancabili volontari: oltre il degrado, lì dove la parola del teatro risarcisce, sutura, rinfancia. *Giuseppe Montemagno*

### **Pinocchio, ovvero l'incubo di un "mondo migliore"**

**PINUOCCHIO**, testo e regia di Rosario Palazzolo. Scene di Luca Mannino. Musiche di Francesco Di Fiore. Con Alessio Barone, Stefania Blandeburgo, Floriana Cane, Delia Calò, Clara De Rose, Noa Di Venti, Angelo Grasso, Rossella Guarnieri, Chiara Italiano, Viviana Lombardo, Anton Giulio Pandolfo, Alessandro Pennacchio, Vittoria Pirrone, Preziosa Salatino, Gabriella Sampognaro, Maria Vittoria Virga. Prod. Spazio Franco e Spazio Marceau, PALERMO.

Una baraonda forsennata uscita da un incubo: ha i tratti di un delirante baccanale, ma pieno di senso e solido nella struttura drammaturgica, con cui Palazzolo crea un mondo parallelo, fortemente coerente al proprio interno, inserendo tutti gli elementi della sua autorialità, il gioco spinto sul linguaggio come convenzione e la funzione semantica attribuita al pubblico-spettatore. Siamo al confine del Paese dei Balocchi: lo spazio teatrale circolare, delimitato da luci colorate, comprende al proprio culmine una porta, soglia di un aldilà che è il sogno di tutti, la proiezione dei desideri, o, forse, il mondo del consumismo, del successo. Pinocchio (Gabriella Sampognaro) è un esaminando che deve accedere a quel mondo. Così ha deciso Geppetto (Maria Vittoria Virga) con l'aiuto di un nero con il naso da porco (Preziosa Salatino). Nel circo sguaiato dei personaggi che si avvicendano sulla scena, molti hanno caratteri decisi, come l'accollita di aspiranti tiranni che usano la violenza come strada per il potere. A difesa di Pinocchio, il Grillo (Delia Calò), la Fatina (Viviana Lombardo) con grandi nasi pinocchieschi e costumi molto curati. Disposti a

## *Elena e Le troiane*, da Siracusa voci di donne contro la guerra



*Elena*

**ELENA**, di Euripide. Traduzione di Walter Lapini. Regia e scene di Davide Livermore. Costumi di Gianluca Falaschi. Musiche di Andrea Chenna. Luci di Antonio Castro. Con Laura Marinoni, Sax Nicosia, Simonetta Cartia, Giancarlo Judica Cordiglia, Viola Marietti, Maria Grazia Solano, Maria Chiara Centorami, Linda Gennari, Federica Quartana, Marcello Gravina, Vladimir Randazzo.

**LE TROIANE**, di Euripide. Traduzione di Alessandro Grilli. Drammaturgia di Cristiano Leone. Regia di Muriel Mayette-Holtz. Scene di Stefano Boeri. Costumi di Marcella Salvo. Luci di Angelo Linzalata. Musiche di Cyril Giroux. Con Maddalena Crippa, Elena Arvigo, Viola Graziosi, Graziano Piazza, Paolo Rossi, Marial Baima Riva, Elena Polic Greco, Massimo Cimaglia, Francesca Ciocchetti, Clara Galante, Fiammetta Poidomani, Doriana La Fauci.

Prod. Istituto Nazionale del Dramma Antico, LV Stagione del Teatro Greco, SIRACUSA.

Elena una e due, Euripide contro Euripide. Tre anni appena separano *Le Troiane* da *Elena*, eppure tutto cambia nella visione del tragediografo, sottile indagatore del destino delle donne in guerra, a partire da colei che fu causa prima di quella di Troia. Accende di entusiasmo lo spettacolo di Livermore, alle prese con *Elena*, testo rappresentato una sola volta a Siracusa: perché immerge la vicenda tra le acque del Nilo e fa di Elena una romantica, romanzesca donna del lago - alla maniera di Scott - protagonista di uno sdoppiamento che non l'ha condotta a Troia, come vuole il mito, ma ne fa l'emblema della fedeltà coniugale. Sullo sfondo, i video di D-Wok mostrano un Olimpo disertato dalle divinità, scenario di guerre recenti e di ritorni negati. Sul lago, invece, affiorano frammenti di memoria, ricordi di viaggi, speranze di felicità: Elena è una calamitante, corposa Marinoni, manipolatrice di cuori e di ricordi, intorno alla quale ruota un coro di prefiche pronte a dismettere i lunghi abiti neri

all'arrivo di Menelao (Nicosia); e tutta una corte d'intrighi in crinoline settecentesche, a delineare le relazioni pericolose imbastite dall'isterico Teoclimeno (Judica Cordiglia) e dall'ingannata Teone (Cartia). Livermore impagina una tragicommedia di rara suggestione, che seduce per la sontuosa raffinatezza delle immagini - tra brigantini e candelabri, arpe e brindisi sospesi sulle acque - come per l'eleganza delle trame sonore, palpitanti affondi tra citazioni d'autore (da Bellini a Boccherini, da Ravel alla *techno*) e microfoni subacquei, eco sinistra di percussioni belliche.

Più corruva l'altra faccia della medaglia, quella più nota delle *Troiane*, di cui Muriel Mayette-Holtz firma una versione prevedibilmente incline a una grandiosità cinematografica (dagli spari d'apertura all'impressionante incendio finale), ma quasi paralizzata dal punto di vista interpretativo. Si affida a una distribuzione convincente, dominata dall'Ecuba roca, maschia, virile, di una Maddalena Crippa che ritrova credibilità tragica per il lamento sul corpo di Astianatte; e dall'Andromaca d'alto lignaggio di Elena Arvigo, con l'efficace Menelao di Piazza e la sensuale Elena della Graziosi, padrona di un'insinuante retorica sofistica. Meno convincono Paolo Rossi, che cerca invano occasioni farsesche per il suo messaggero di morte, e soprattutto Marial Bajma Riva, Cassandra fin troppo acerba, ragazzina "contro", in piena crisi adolescenziale. Rimane il colpo d'occhio progettato da Stefano Boeri, che affolla la scena con tronchi d'albero provenienti dalla Carnia, divelti dalla tempesta Vaia nell'ottobre scorso: immagine fiera e potente di un mondo devastato dalla violenza, colonne svettanti sulla scena, prima dell'impiego nel settore produttivo. Si ergono quali nobili figure di morte, spettrale labirinto abitato da un coro femminile calcinato negli abiti come nei volti, pronto ad animarsi al suono delle ballate di stampo popolare, declinate da Giroux. Polvere e sudore, nel finale, mutano in rosso: coagulandosi come sangue rappreso sullo scudo di Ettore, sugli orrori di tutte le guerre. *Giuseppe Montemagno*

mentire per accedere a quel mondo sono il Gatto (Alessandro Pennacchio) e la Volpe (Alessio Barone), duo clownesco pieno di energia. Nel momento in cui la porta si apre, tuttavia, i due sono titubanti: cosa fare una volta dentro? Camminare sì, ma per andare dove? In fondo, la soglia «non significa niente», è solo illusione di libertà, il rovescio del nostro mondo. Quando la porta ruota su se stessa, il burattinaio-Muangiafuoco (Stefania Blandeburgo), rivela che il dentro e il fuori non esistono, sono solo facce di mondi paralleli che si rispecchiano a vicenda. *Filippa Ilardo*

## La voce di Mario Incudine per l'altro Sud di Modugno

**MIMI.** Da *Sud a Sud sulle note di Domenico Modugno*, testi di Sabrina Petyx, arrangiamenti musicali di Mario Incudine e Antonio Vasta. Regia di Moni Ovadia e Giuseppe Cutino. Costumi di Daniela Cernigliaro. Luci di Giuseppe Cutino e Vincenzo Miserandino. Con Mario Incudine e (musicisti) Antonio Vasta, Antonio Putzu, Manfredi Tumminello, Pino Ricosta, Emanuele Rinella. Prod. ASC production srl, PETRALIA SOPRANA (Pa).

### IN TOURNÉE

Ci fu un Modugno anche prima della sua rivoluzione a braccia spalancate in *Volare/Nel blu dipinto di blu* sul palco di Sanremo. Un Modugno che tra il 1954 e il 1958 scriveva, cantava e incideva canzoni in siciliano. Era ora e opportuno che quel repertorio, pietra miliare nella storia della can-

zone, del costume e dello spettacolo italiano, venisse riportato alla luce e fatto rivivere. Se ne è fatto carico uno strepitoso interprete siciliano, Mario Incudine che, dopo anni di lavoro sul progetto, arriva a uno spettacolo più vicino al teatro-canzone che non al concerto in cui ha coinvolto competenze di alto livello, Moni Ovadia e Giuseppe Cutino per la regia, ma *in primis* Sabrina Petyx per i testi. Schegge recitate, spesso cariche di poesia, più evocatrici di atmosfere e di ambienti che non biografiche, perfino pagine da manifesto estetico forse mutate da *Tutto è musica* (unico film di Modugno regista). In maniera veramente acuta il procedere biografico si sviluppa soprattutto attraverso la struttura della scaletta dei brani e in base ai costumi dei musicisti che, via via, vanno spogliandosi di maglie e camicie sovrapposte fino ad arrivare con la sola maglia da pescatore proprio nel finale, quando restano muti e il protagonista intona *Volare* a cappella. Da lì inizia un'altra vita e un differente repertorio, in cui Modugno canta un altro tipo di Sud. A brani più noti come *La donna riccia* o *'U pisci spada* si alternano gioielli quasi dimenticati come *Sciccareddu m'briacu*, *Grillu 'nnammuratu* o *Lu tambureddu*. Non può mancare *Malarazza* (1976) proposta in un arrangiamento dai toni balcanici. Mario Incudine si dimostra attore-cantante di assoluta padronanza vocale e mimica, potente ed espressivo anche negli accenni di cunto, autentico erede dei modi della macchietta da caffè-concerto e insieme simbolo della tradizione popolare. *Sandro Avanzo*



**ORFEO NEL METRÒ,** di Claudio Monteverdi. Regia, scene e luci di Luigi De Angelis. Costumi di Chiara Lagani. Orchestra Barocca della Civica Scuola di Musica "Claudio Abbado" di Milano, direttore e clavicembalo Hernán Schwartzman. Con Antonio Sapiro, Veronica Villa, Arianna Stornello, Lorenzo Tosi, Michele Gaddi, Danilo Pastore, Stefano Maffioletti, Marco Tomasoni, Martha Rook, Piero Facci. Prod. Muziektheater Transparant, ANVERSA (Be) - Teatro A. Ponchielli, CREMONA.

Il viaggio di *Orfeo nel metrò* - inventato dal regista Luigi De Angelis e dal direttore Hernán Schwartzman - è di più dell'intuizione di ambientare la favola pastorale monteverdiana all'interno di un vagone della metropolitana. Gli spettatori si trovano a vivere un viaggio, gli uni di fronte agli altri, seduti in un vagone ricostruito sul palcoscenico del Ponchielli. A poca distanza da noi i protagonisti della vicenda agiscono la loro storia: la Musica vende cd, c'è chi offre a un euro bottigliette d'acqua o ombrellini, Plutone e Proserpina sono due militari che controllano i documenti, Orfeo è un ragazotto riccioluto che scatta *selfie* con gli amici, innamorato della sua bella Euridice. Intanto ai finestrini scorrono le immagini della campagna padana, che da Cremona porta a Mantova, per poi arrivare in Tracia e discendere nell'Ades, che altro non è che il deposito dei metrò e Caronte un assonnato guardiano. Ad andare in scena è un gioco che permette agli spettatori di riconoscersi viaggiatori di un quotidiano itinerario in treno, ma al tempo stesso di partecipare al viaggio di Orfeo alla ricerca della sua Euridice. E intanto viene la voglia di chiacchierare, di guardare il cellulare come fanno i personaggi viaggiatori del convoglio, si

rompe la distanza fra chi assiste e chi agisce. Agiamo tutti: anche accettare di acquistare il cd, piuttosto che di dare l'offerta al sordomuto che ci porge un biglietto con scritto: «Alcun non sia che disperato in preda si doni al duol». In tutto questo scatta la "verità" del gesto e del canto, ciò che recitano e cantano Orfeo ed Euridice è una storia d'amore, la loro prossimità commuove, vivono di una quotidianità che rende la lingua e la musica monteverdiane scottanti parole di oggi. Così ci si ritrova a commuoversi per quell'addio prematuro e può capitare che la signora al tuo fianco, esclami: «No!», non appena Orfeo si volta per vedere gli occhi della sua Euridice, perdendola così per sempre. E tutto ciò è possibile grazie a un giovanissimo e intenso cast di cantanti e attori che hanno saputo mettersi in gioco emotivamente e trasmettere questa emotività anche a noi viaggiatori con loro, sostenuti dall'Orchestra Barocca della Civica Scuola di Musica "Claudio Abbado". *Nicola Arrigoni*

**LE NOZZE DI FIGARO,** di Wolfgang Amadeus Mozart. Regia di Sonia Bergamasco. Scene di Marco Bossi. Costumi di Gianluca Sbicca. Luci di Corrado Accetta. Orchestra e Coro del Maggio Musicale Fiorentino, direttore Kristiina Poska. Maestro del coro Lorenzo Fratini. Con Valentina Mastrangelo, Simone Del Savio, Mattia Olivieri, Serena Gamberoni, Patrizia Cigna e altri 15 interpreti e danzatori. Prod. Teatro del Maggio Musicale, FIRENZE.

Sonia Bergamasco esordisce nella regia lirica inaugurando il ciclo di tre allestimenti dei capolavori di Mozart-Da Ponte affidati dal Teatro del Maggio Musicale Fiorentino a registe donne (la



# Monteverdi, Mozart e Prokof'ev quattro secoli di opere in scena



L'Angelo di fuoco

prossima sarà Elena Bucci, con *Così fan tutte*. Qui è donna anche la direttrice d'orchestra, la baltica Kristiina Poska, che affronta la partitura con piglio teatrale e incalzante, con ritmi ben sottolineati e tempi, a volte, fin troppo veloci, tali da impedire di gustare gli incanti mirabili dell'abbandono lirico delle arie. In quello che lei definisce un «giardino-labirinto che si svela», Sonia Bergamasco traduce, senza azzardi registici, la sua visione dell'opera di Mozart: Da Ponte più vicina all'animo femminile, in una messinscena non avventurosa, corretta e lineare, dai costumi coloratissimi. Da segnalare alcuni tocchi felici, in singoli gesti, espressioni del volto o sguardi; o ancora lo schiaffo - "vero" - che un Conte prevaricatore dà alla Contessa durante il litigio del secondo atto (la Bergamasco parla de *Le nozze di Figaro* come di un lavoro che tratta di potere e di politica applicati ai sentimenti e all'amore). Oppure il godibilissimo cambio di faccia e di intenzione interpretativa di Susanna (Valentina Mastrangelo, con buone doti anche d'attrice) a ciascuno dei «sua madre» ascoltati o pronunciati, quando scopre che Marcellina è in realtà la mamma finora sconosciuta di Figaro, suo promesso sposo. La Bergamasco

trasforma inoltre Marcellina dalla consueta vecchia ridicola in una sorta di intellettuale, con tanto di occhiali e dotata di un cuore. Bellissimo visivamente, quasi magico e poetico, l'inizio dell'ultimo atto notturno. Enigmatica, infine, la presenza, sottilmente perturbante, dell'arciere-statua vivente che si aggiungerà a quella del cervo già apparso nel terzo atto (simbolo, forse, della natura). *Francesco Tei*

**L'ANGELO DI FUOCO**, di Sergej Prokof'ev. Regia di Emma Dante. Scene di Carmine Maringola. Costumi di Vanessa Sannino. Luci di Cristian Zucaro. Orchestra e coro del Teatro dell'Opera di Roma, direzione musicale di Alejo Pérez, maestro del coro Roberto Gabbiani. Con Ewa Vesin, Leigh Melrose, Alis Bianca, Goran Juric, Mairam Sokolova, Maxim Paster, Anna Victorova, Andrii Ganchuk, Sergey Radchenko, Domingo Pellicola e altri 12 interpreti. Prod. Teatro dell'Opera, ROMA.

Non parla. Non canta. Ma vola, rotea con la testa sul palcoscenico, il capo ben saldo sulla terra, le gambe che sveltano verso il cielo: è un angelo precipitato per dar corpo ai desideri re-

pressi, alle pulsioni più recondite di Renata, protagonista di uno dei più inquieti e inquietanti capolavori del primo Novecento. Non è la prima volta che il teatro lirico di Emma Dante si confronta con un personaggio esotico: era già accaduto con quella *Muette de Portici* in cui spettava alla protagonista, muta per l'appunto, innescare la miccia della rivolta di Masaniello. Qui sono lontane tanto la dimensione politica quanto la riflessione, cara alla regista palermitana, sulla famiglia: che mette in scena, piuttosto, un travolgente affresco sospeso nel tempo, in cui l'inseguimento di questa magica crea-

tura - pronta a materializzarsi in scena nelle evoluzioni di uno strepitoso, mercuriale Alis Bianca, a metà tra *power-move* e *freeze* - si articola tra la Colonia, esoterica e demoniaca, evocata dal libretto, e una Palermo misteriosa e sotterranea, a partire dalle Catacombe dei Cappuccini, da cui muove l'azione. Dopo *l'Eracle* siracusano, infatti, Emma Dante sviluppa un altro dialogo tra questo mondo e l'altro, tra fede e scienza, superstizione e magia, nell'atmosfera cinerea e notturna delle suggestive scene di Maringola, tra imponenti pile di libri ed esperimenti anatomici, sedute spiritiche e sinistre liturgie di esorcismi. Un'umanità grottesca fa da sfondo a una drammaturgia tesa come un arco: lettori accaniti di libri proibiti e «cani pelosi» incatenati con collari cabalistici, duelli tra storpi e avventori di locande evocati con l'energia icastica della scultura italiana rinascimentale o della presepistica napoletana barocca. Angeli e demoni s'inseguono e si affrontano in incandescenti duelli senza esclusione di colpi, fino a un finale parossistico che si distacca dalla celebrazione dei sensi, su cui si chiude la visionaria partitura di Prokof'ev, per lasciare il posto all'espiazione della colpa: mentre sullo sfondo campeggia un crocifisso scheletrico, Renata rapidamente indossa i panni della Madonna dei sette dolori. Sarà l'Angelo di Fuoco a trafiggerla con l'ultimo pugnale, uccidendo una fede corrotta e imbalsamata. La salvezza può attendere, forse per sempre. *Giuseppe Montemagno*



Orfeo nel metrò



## Biennale Danza, Interplay, Bari e Palermo: le mille sfumature del movimento



**AFFORDABLE SOLUTION FOR BETTER LIVING**, coreografia, scene e costumi di **Théo Mercier e Steven Michel**. Testi di **Jonathan Drilllet**. Luci di **Éric Soyer**. Con **Steven Michel**. Prod. **Nanterre-Amandiers Centre Dramatique National, Nanterre (Fr)**. BIENNALE DANZA 2019, VENEZIA.

Focus sull'interprete per la terza edizione di Biennale Danza diretta da Marie Chouinard. Intitolato *On Becoming a Smart Goddess*, il tredicesimo Festival Internazionale di Danza Contemporanea ha visto l'assegnazione del Leone d'Oro alla carriera ad Alessandro Sciarroni (presente con *Your Girl* e *Augusto*, entrambi già recensiti, ndr), e del Leone d'Argento alla coppia francese Théo Mercier e Steven Michel. Artista plastico collaboratore di Bjork il primo e danzatore formato al Parts di Anne Teresa de Keersmaecker propenso al mimo il secondo, questi due trentenni con la prima nazionale di *Affordable Solution for Better Living* hanno offerto una sagace pièce di difficile etichettatura. Camaleontico nel suo sviluppo, il lavoro infatti, dall'*incipit* prettamente mini-

malista, vira con forza verso atmosfere potenti di taglio espressionista, tenendo ben salda l'attenzione dello spettatore. Coniugare una raffinata poetica degli oggetti scenici all'esigenza di incarnare i drammi della contemporaneità, è lo sforzo di Steven Michel, qui solo in scena o meglio in dialogo con una decina e più di mobili. Vestito da una calzamaglia aderente come una seconda pelle, Michel si presenta con le fattezze fisiche di Ken di Barbie nell'atto di montare uno scaffale Kallax mentre una voce fuori campo impartisce istruzioni e analizza il suo operato. La ripetizione continua di azioni funzionali pare evidenziare una sorta di propensione dell'uomo contemporaneo a vivere in maniera schematica il proprio spazio vitale, riempito da oggetti standard frutto di un approccio consumistico. Soddisfazione e benessere sono le sensazioni avvertite dall'uomo messo a nudo, tanto da scuoiarsi presentandosi con tutto l'apparato muscolare a vista, come in una tavola anatomica. Studiata in ogni suo meccanismo interno ed esterno, rende qui manifesta la sua estrema solitudine, le paure

che riempiono la scena dei fragori di un temporale e la speranza di sentire squillare il telefono per poter vivere un rapporto con un altro essere umano. *Carmelo A. Zapparrata*

**A QUIET EVENING OF DANCE**, coreografia di **William Forsythe**. Costumi di **Dorothee Merg e William Forsythe**. Luci di **Tanja Ruhl e William Forsythe**. Musiche di **Morton Feldman e Jean-Philippe Rameau**. Con **Brigel Gjoka, Jill Johnson, Christopher Roman, Parvaneh Scharafali, Riley Watts, Ander Zabala e Rauf "RubberLegz" Yasit**. Prod. **Sadler's Wells, London**. BIENNALE DANZA 2019, VENEZIA.

Divertirsi in "una tranquilla serata di danza" insieme a William Forsythe. È *A Quiet Evening of Dance* in cui il maestro americano ha radunato sette dei suoi più stretti e fedeli collaboratori per uno spettacolo all'insegna della pura danza. Terminata nel 2015 l'esperienza con la propria The Forsythe Company, e tornato di base nel nativo Vermont, il maestro, classe 1949, continua ancora a sorprenderci per l'ar-

guzia delle sue creazioni. L'ironico gioco di parole del titolo svela l'andamento meditativo con cui accostarsi a questo lavoro. Come in un concerto da camera barocco, infatti, si susseguono cinque diverse composizioni, tra inediti e brani di repertorio ripensati, da assaporare nella raffinata e arguta opera di cesello. In dettaglio: *Duo2015*, creato per l'addio alle scene di Sylvie Guillem e adesso ribattezzato *Dialogue, Catalogue (second edition)*, nuova versione del titolo presentato nel 2016, e le nuove creazioni inedite *Prologue, Epilogue e Seventeen/Twenty One*. Diviso in due parti, lo spettacolo dedica la prima al calcolo combinatorio con un almanacco in cui enuclea diverse corrispondenze tra le singole parti del corpo mentre nella seconda dà ampio potere alla danza. Accompagnati dallo stesso respiro dei danzatori e dal canto degli uccelli come dalle sonorità di Morton Feldman e infine dalle note settecentesche dell'*opéra-ballet Hippolyte et Aricie* di Rameau, questi preziosi duetti, quintetti e sestetti coniugano così le ricche geometrie del balletto classico alle dinamiche della danza hip hop, grazie alla presenza tra i sette interpreti del virtuoso b-boy Rauf "RubberLegz" Yasit. Da secoli proteso ad assorbire il mondo circostante e a restituirlo in forme nuove, il balletto classico continua, grazie a grandi maestri come Forsythe, il suo viaggio nel nuovo millennio, attestandosi ancora una volta come fonte valida e inesauribile di possibilità compositive. *Carmelo A. Zapparrata*

**ILINX - DON'T STOP THE DANCE**, ideazione e danza di **Simona Bertozzi**. Scene e luci di **Simone Fini**. Costumi di **Katia Kuo**. Musiche di **Egle Sommacal**. Prod. **Nexus, Bologna - Biennale Danza 2019, Venezia**. BIENNALE DANZA 2019, VENEZIA.

Simona Bertozzi alla prova della Biennale Danza si riconferma autrice matura e danzatrice dall'altissimo livello tecnico, spiccando in maniera notevole nel palinsesto internazionale dei primi

giorni del festival lagunare. Invitata per espresso volere della direttrice artistica Marie Chouinard a riallestire *Ilinx-Playing Vertigo*, Bertozzi ha riattivato questo lavoro datato 2008 in nuove forme, plasmando uno spettacolo in cui assaporare l'impulso al gioco in una bella danza dal retrogusto intenso. Con il nuovo titolo di *Ilinx-Don't Stop the Dance*, infatti, la mantenuta ispirazione alle teorie del sociologo Roger Caillois sul gioco si traduce qui in forme di pura danza che non tradiscono le aspettative sceniche. In dialogo costante con le piacevoli musiche eseguite dal vivo da Egle Sommacal, compositore tra i fondatori della band Massimo Volume, Simona Bertozzi vive la scena a tuttotondo espandendo persino verso la parte vocale la propria costruzione. Ad accompagnarla è infatti una cassa audio, a metà strada tra elemento scenico utile a sottolineare la presenza sonora ed entità vera e propria con cui relazionarsi. Munita di microfono, sviluppa una partitura di movimento sottolineata da parole chiave passando senza soluzione di continuità da prove d'equilibrio a concitati *groundworks*, da andamenti circolari a ondulazioni della colonna vertebrale. L'impulso a girare e a disegnare cerchi, a radicarsi al suolo nell'antica forma della triscele e saltare in maniera ripetuta convivono con un'arguta espressione vocale per dar forma a un gioco intenso e senza fine, sottolineato in maniera simbolica da un pallone giallo. Vibrazioni, giri e battiti dei piedi al suolo declinano questa irrefrenabile voglia di giocare in forme del tutto compiute, da gustare una dopo l'altra. Solido nella costruzione e nell'opera di cesello, questo rinato lavoro vive appieno nel corpo maturo di Simona Bertozzi, classe 1969, ricco di sfumature cangianti ed energia che si irradia nello spazio. *Carmelo A. Zapparrata*

**BLINK MINI UNISON INTENSE WAIL**, creazione di Michelle Moura. Suono di Rodrigo Lemos. Luci di Lucas Amado. Con Michelle Moura e Clara Saito. Prod. Cândida Monte - Wellington Guitti, Brasile e altri 3 partner internazionali. BIENNALE DANZA 2019, VENEZIA.

Un ricerca sugli stati psicofisici del corpo tanto rigorosa che, ripiegandosi su se stessa, esclude qualsiasi concessione allo spettatore. Sono queste le impressioni che registriamo assistendo alla prima nazionale di *Blink Mini Unison Intense Wail* di Michelle Moura. Classe 1979, brasiliana di Curitiba ma residente a Berlino, la coreografa si era già fatta notare nei precedenti lavori per la sua propensione a esplorare le mutazioni degli stati corporei attraverso una ferrea indagine sul respiro. In una pulsazione costante, la respirazione con la sua apertura e chiusura continue, dunque, innesca per lei una sorta di mutazione progressiva del corpo, tanto da indurre verso stati allucinati o di non-coscienza. Molti di questi elementi si ritrovano nel duetto in questione, incentrato questa volta sull'apertura e sulla chiusura continua degli occhi. In scena, qui insieme a Clara Saito, Michelle Moura, attraverso l'abbassamento progressivo delle palpebre, proietta al proprio interno una successione continua di luci e ombre, utile a suo avviso a portare il corpo verso uno stato allucinato. Estasi, ruggiti da giaguaro, possessione e desideri carnali, si manifestano così in una performance che fa ampio uso della voce, distorta attraverso l'utilizzo di microfoni, per accogliere anche il suono nella definizione di uno stato non ordinario dell'esistenza. A ciò si aggiunge la voluta ostentazione delle parti pubiche delle interpreti, necessarie, secondo le intenzioni della stessa autrice, a sottolineare una rivendicazione politica che però a nostro avviso non risulta esperita in forme compiute. Non incline ad accogliere altri sguardi o sensazioni, il lavoro evidenzia una ricerca ripiegata su se stessa, utile sì al performer per sondare il proprio strumento-corpo, ma non allo spettatore. *Carmelo A. Zapparrata*

**HABITER**, coreografia, scene e suono di Katia-Marie Germain. Con Katia-Marie Germain e Marie-Gabrielle Ménard. Prod. Katia-Marie Germain, Montréal. BIENNALE DANZA 2019, VENEZIA.

Passare in mezzo a una pinacoteca per scoprire le vibrazioni tra i corpi rivelati dal gioco di luci e ombre, quando la danza si fa pittura vivente. Raffinato nelle sua concezione e delicato nello sviluppo, *Habiter* della canadese Katia-Marie Germain fa propri molti stilemi della pittura fiamminga, *in primis* la particolare disposizione delle fonti luminose, per rivelare figure nuove e riflettere su una concezione del tempo sospeso. Classe 1985, la giovane coreografa di base a Montréal, attraverso una profonda riflessione sulla figura e sulla percezione di essa da parte dello spettatore in platea, coniuga in maniera sapiente la sua formazione giocata sul doppio binario delle arti visive e della danza. Qui presentato in prima europea, *Habiter*, nei suoi lunghi quaranta minuti di durata, vede impegnati la stessa Katia-Marie Germain insieme alla performer Marie-Gabrielle Ménard, quali delicate figure femminili colte in particolari momenti della giornata. Una tavola con una lunga tovaglia bianca accoglie vari elementi ispirati al tema della "natura morta", a cui si accosta una prima figura colta nell'atto di guardare lo spettatore. Una luce calda e tenue rivela oggetti e parti del corpo riempiendo di poesia forme immobili, prima che il buio inghiotta tutto. Tornata la luce, cogliamo impercettibili variazioni di disposizione e di posizioni che, in un crescendo continuo, si sviluppano per tutta la durata dello spettacolo. Divenute due, le figure

femminili intessono tra loro raffinati giochi speculari in una sorta di dialogo in cui si cerca di fissare un particolare attimo. Ricco di dettagli e rimandi a diversi capolavori della pittura, questa composizione dal tempo dilatato e sospeso induce i corpi a vibrare come se fossero colti nell'atto di vivere in maniera intensa ogni singolo secondo. *Carmelo A. Zapparrata*

**HARLEKING**, di e con Ginevra Panzetti ed Enrico Ticconi. Costumi di Ginevra Panzetti ed Enrico Ticconi. Illustrazioni e grafica Ginevra Panzetti. Luci di Annegret Schalke. Suono di Demetrio Castellucci. Prod. Compagnia Panzetti-Ticconi, Torino-Berlino e altri 8 partner internazionali.

**DON'T KISS**, coreografia di Fabio Liberti. Musica di Per-Henrik Mäenpää. Con Jernej Bizjak, Fabio Liberti. Prod. Compagnia Zavod 0.1-Institute 0.1, Lubiana (Slovenia).

**ANIMALE**, di e con Francesca Foscarini. Drammaturgia di Cosimo Lopalco. Costumi di Giuseppe Parisotto. Luci di Luca Serafini. Musiche di Andrea Gera. Prod. Associazione Culturale Van, Bologna - La Biennale Danza, Venezia.

**FESTIVAL INTERPLAY, TORINO.**

La figura di Arlecchino è l'origine dell'ispirazione dei giovani Ginevra Panzetti ed Enrico Ticconi, autori e interpreti di





**Harleking.** Non ci sono, però, rombi colorati né mascherine: il costume è nero e l'unico richiamo alla maschera della Commedia dell'Arte è quella striscia di rombi gialli sui lati dei pantaloni, motivo ripreso a un tratto dalla proiezione sul fondo del palco di un solo rombo. Il duo, infatti, mira a portare in luce la primigenia natura demoniaca di Arlecchino, dall'atavico prevalere degli istinti primari nella maschera bergamasca, al Charlie Chaplin del *Grande dittatore*. I due danzatori ripropongono e reinventano le movenze tradizionalmente attribuite ad Arlecchino, ma il suo sorriso esageratamente prolungato si tramuta quasi naturalmente in ghigno vagamente satanico mentre l'insensibilità e la concentrazione su se stesso ne fanno un convincente capopopolo. Ginevra ed Enrico, con la sorridente spietatezza e il formale rigore che contraddistinguono il loro spettacolo, agghiacciano letteralmente lo spettatore, rivelando un talento capace di combinare una riflessione originale sugli istinti e sul male a un'attenta ricerca coreografica. E un sicuro talento è pure quello di Fabio Liberti, coreografo e interprete, con Jernej Bizjak, di *Don't Kiss*, un duo arguto e coinvolgente, che indaga la natura cangiante delle relazioni sentimentali e mette in discussione quei rapporti tanto simbiotici da annullare quasi l'individualità degli amanti. Due uomini si avvicinano lentamente l'uno all'altro fino a toccarsi le labbra in un bacio che proseguirà, benché messo duramente alla prova, fino alla conclusione della performance, intensa ed emozionante. Aggettivi adatti pure a descrivere

l'assolo *Animale* di Francesca Foscari, ispirato all'opera di Antonio Ligabue e incentrato su un'indagine, sanguigna e carnale, sull'origine degli istinti primari, comuni a uomo e animale. Il bisogno di riconoscere quello che si è, così come quello di proteggersi; il coraggio di osservarsi in uno specchio e di accettare la propria sessualità. Plasmando il proprio corpo come malleabile e sensibile creta, Foscari crea in scena una sorta di mappa sensibile delle pulsioni, delle paure e delle passioni degli esseri viventi, a due o quattro zampe. *Laura Bevione*

**BROTHERS**, coreografia di Marco Da Silva Ferreira. Luci di Cláudia Valente. Con Anaísa Lopes, Cristina Planas Leitão, Duarte Valadares, Filipe Caldeira, Marco Da Silva Ferreira, Max Makowski. Prod. Pensamento Avulso, associação de artes performativas, Lisbona (Pt) e altri 4 partner internazionali.

**SILVER KNIFE**, coreografia di Jin Ho Lim, Kyung Min Ji. Dramaturg Harim Lee. Luci di Seung Ho Lee. Musiche di Remi Klemensiewicz. Con Sung Eun Lim, Kyung Gu Lee, Hyun Min Ahn, Yeon Joo Lee. Prod. Goblin Party, Seul.

**OPUS**, coreografia di Christos Papadopoulos. Musica di Kornilios Selamsis. Con Maria Bregianni, Georgios Kotsifakis, Amalia Kosma, Ioanna Paraskevopoulou. Prod. Leon and Wolf Dance Company, Atene.

**FESTIVAL INTERPLAY, TORINO.**

Una sorta di danza urbana - o danza comunitaria - agita da un gruppo as-

sai eterogeneo, per età e fisicità, di danzatori, che si muovono seguendo una musica ritmata e coinvolgente: è questa la proposta del coreografo e danzatore portoghese Marco Da Silva Ferreira. Il volto dipinto di giallo, il susseguirsi di sgargianti luci monocrome a illuminare il palco, i performer danno vita ad assoli e duetti che si sviluppano poi in danze corali, coreografie cui man mano si unisce tutto l'ensemble. *Brothers* è uno spettacolo vitale e informale, che nondimeno pecca per una certa superficialità tecnica, giustificata forse dall'intento dichiarato del coreografo di sottolineare il potere della danza, capace di creare immediatamente divisione e comunità, in una parola di "affratellare".

Tecnicamente inappuntabili sono, invece, le quattro generose e dinamiche danzatrici della compagnia Goblin Party, il cui nome rimanda a un personaggio fantastico del folklore coreano, che ammalia con la propria magia. E, non a caso, a tratti le performer si tramutano in "streghe", per poi tornare a essere donne, per nulla riluttanti a mostrare la propria fragilità. Al centro della loro performance, *Silver Knife*, vi è proprio un'accurata riflessione sulla condizione femminile in Corea del Sud, articolata in assoli e scene corali, in cui la danza dialoga con il canto e con la recitazione, la tradizione asiatica con la danza contemporanea. Uno spettacolo potente, che seduce con la sua immediatezza espressiva e la sua urgente volontà di raccontare una realtà contraddittoria e negletta.

E seducente è pure *Opus*, che il coreografo greco Christos Papadopoulos ha architettato partendo dalla decostruzione dell'*Arte della fuga* di Bach. Certo qui si tratta di danza formale allo stato puro, ma l'eleganza e la concentrazione dei quattro ballerini sono qualità rare e qui sanno aggirare con abile naturalezza il virtuosismo compiaciuto. In pantaloni e camicia scuri, i danzatori abitano uno spazio vuoto, in bianco e nero, ed eseguono movimenti minimi e precisissimi, correlativi oggettivi delle note sullo spartito. I danzatori non interpretano la partitura, ma si fanno essi stessi strumenti musicali e dunque esecutori - solo apparentemente meccanici - della successione di note. La decostruzione della partitura

di Bach corrisponde così a una scientifica decostruzione del movimento coreografico che, in tal modo, riacquista la propria implicita e significativa specificità. *Laura Bevione*

**SUITE ESCAPE, FUGA DAL PASSO**

**A DUE**, concept e coreografia di Riccardo Buscarini. Costumi di Francesco Colamorea. Luci di Roberto Colabufo. Musiche di Silvestro Sabatelli e Alessandro Baldessari. Con Serena Angelini, Nicola De Pascale, Salvatore Leccese, Silvia Sisto, (pianoforte) Benedetto Boccuzzi. Prod. Equilibrio Dinamico Dance Company, Pezze di Greco Fasano (Br) - Art Garage, Pozzuoli (Na). DAB/DANZABARI - CIVITANOVA DANZA FESTIVAL.

Più che una fuga dal passo a due, *Suite Escape*, che il coreografo Riccardo Buscarini ha firmato per la compagnia pugliese Equilibrio Dinamico, sembra una feconda riflessione sulle connessioni possibili tra le figure classiche del balletto e il desiderio di sperimentazione della danza contemporanea, chiedendosi dunque se, dopo il passo a due, sia possibile reinventarsi nuovi mondi affidandosi a una rilettura in profondità del passato che concorra ad arricchire il presente. Una strada affascinante che Buscarini percorre con ferreo impianto concettuale, padronanza di tecnica e utilizzando un'esperienza che lo vede attualmente al lavoro in Russia e a Londra, dove ha modo di esplicitare l'interesse per le arti visive. Un lavoro a tutto campo che tocca *in primis* la musica - celeberrime partiture classiche qui totalmente riviste ed esaltate da contaminazioni con l'elettronica e spesso sfiorate da sonorità jazz. Un



lavoro che ci sembra agire dall'interno, una specie di analisi critica avvincente e coinvolgente che, mentre riporta in superficie momenti del balletto classico che fanno parte di una memoria collettiva, arricchisce di nuove problematicità la differenza dei corpi, il loro peso e le possibilità di equilibrio o disequilibrio, il senso stesso del maschile e del femminile. Ma l'assunto concettuale si dissolve in qualcosa che va oltre e che impegna, del creatore e degli spettatori, altre sensibilità oltre la ragione. Fa la comparsa, nel ring di luce che delimita lo spazio, un erotismo freddo che sfiora gesti fatti di fluidità e tensione, un agire fisico segnato da nettezza di ritmo ma contaminato da moti dell'anima. L'impegnato *ensemble*, perfettamente all'altezza delle ambizioni della proposta, la presenza di segno forte al piano di Benedetto Boccuzzi e l'insieme

degli elementi spettacolari, tutti sapientemente funzionali ed efficaci, contribuiscono a fare di *Suite Escape* una scommessa vinta. *Nicola Vesti*

**UN PO' DI PIÙ**, scritto, diretto e interpretato da Zoé Bernabéu e Roberto Covello. Luci di Paride Donatelli. Musiche di Stefano Grasso. Prod. Muxarte, PALERMO - PinDoc, PALERMO.

Una tavola di legno scuro, posizionata in orizzontale sul fondo e in bilico precario su un cavalletto; sopra praticabili buoni per una cena casalinga: bottiglie e una caraffa, piatti, posate, bicchieri, una caffettiera. Pochi altri oggetti arredano e vengono usati nello spazio: un paio di sedie, lei maneggia un vecchio libro, lui ogni tanto guarda un cellulare, di mano in mano si passano un mazzo di chiavi. Il resto

lo fanno i corpi dei due danzatori che s'adoperano nel descrivere la nascita, lo sviluppo e la (complessa) maturazione di un rapporto di coppia, raccontandone gli entusiasmi e le crisi, i trasporti e la stasi, gli abbracci, la rabbia, i baci e gli addii che sfumano diventando degli arrivederci. In che modo avviene dunque il racconto? Con una coreografia in due parti: la prima, frontale in proscenio, viene agita per differenza e, attraverso assoli realizzati in parallelo, rende la diversità (e l'unicità) di chi forma la coppia; la seconda invece accade nei pressi della tavola: è qui che i due si osservano, si sfiorano, si abbracciano e si allontanano, si sostengono e si respingono, fanno l'amore e la lotta, inscenando così la modalità quotidiana di relazionarsi, questo tentativo che stiamo facendo di stare insieme, del quale fa parte anche il

rischio di perderci. Cronaca di una possibilità sentimentale è dunque *Un po' di più*. E se manca - nell'ora dello spettacolo - uno sviluppo drammaturgico (la trama procede per frammenti posti in sequenza e per reiterazione e ritorni d'immagini), va sottolineata la giovane qualità del duo, meritevole di ulteriori possibilità produttive e distributive che ne alimentino un percorso di crescita. Compongono una tessitura emotiva le musiche di Stefano Grasso; le luci di Paride Donatelli accompagnano i corpi in assito. *Alessandro Toppi*

In apertura, *Affordable Solution for Better Living* (foto: Erwan Fichou); a pagina 101, Simona Bertozzi in *Ilinx - Don't Stop the Dance* (foto: Nexus); nella pagina precedente, in alto, *Suite Escape* (foto: Stefano Sasso); in basso, *Silver Knife*.


  
**GIANFRANCO JANNUZZO**  
**IL BERRETTO A SONAGLI**

**GIGIO ALBERTI**  
**BARBORA BOBULOVA**  
**ANTONIO CATANIA**  
**GIOVANNI ESPOSITO**  
**VALERIO SANTORO**  
**VALERIA ANGELOZZI**  
**ANFRITRIONE**

**ANGELA FINOCCHIARO**  
**HO PERSO IL FILO**

**ALE E FRANZ**  
**Romeo & Giulietta**  
**NATI SOTTO CONTRARIA STELLA**

**LUISA RANIERI**  
**THE DEEP BLUE SEA**

**ALESSIO BONI**  
**SERRA YILMAZ**  
**DON CHISCIOTTE**

**ANTONIO CATANIA**  
**GIANLUCA RAMAZZOTTI**  
**CON PAOLA QUATTRINI**  
**SE DEVI DIRE UNA BUGIA DILLA GROSSA**

**MARIA AMELIA MONTI**  
**MISS MARPLE**  
**Giochi di prestigio**

**Campagna**  
**Abbonamenti**  
**Prosa**  
**2019/2020**  
**Abbonamenti**  
**a partire da €160**

  
**TEATRO MANZONI**  
 DAL 1873  
**WWW.TEATROMANZONI.IT**

Via Manzoni 42 - 20121 Milano | Tel. 02.7636901  
 Mail: info@teatromanzoni.it


  
 #iovadoalmanzoni


**ACCADEMIA DEI FILODRAMMATICI**  
 membro del circuito europeo di scuole di teatro École des Écoles

**SCUOLA PER ATTORI**  
 corso biennale intensivo di preparazione alla professione del teatro  
 2019-2021



Iscrizioni dal 21 agosto al 5 settembre 2019.  
 L'ammissione alla Scuola è limitata a candidati dai 19 ai 28 anni.  
 Il costo del corso è interamente a carico dell'Accademia dei Filodrammatici.

[www.accademiadefilodrammatici.it](http://www.accademiadefilodrammatici.it) | [iscrizioni@accademiadefilodrammatici.it](mailto:iscrizioni@accademiadefilodrammatici.it)  
 via Filodrammatici, 1 - 20121 Milano | tel. 02 86460849



**testi**

# UNDERGROUND

Roberta nel metrò

Quindicesima parte di Interior Sites Project

di Renato Cuocolo e Roberta Bosetti



Underground inizia nel foyer di un teatro e si svolge nel sistema sotterraneo di trasporto cittadino, il metrò. È site-specific, le metropolitane e i loro tempi di percorrenza, la loro lunghezza sono differenti da città a città, per cui il testo viene ogni volta ricostruito in base alle caratteristiche specifiche del luogo in cui si svolge lo spettacolo. Possiamo dire che il testo rimane lo stesso ma il suo ordine può variare. Il viaggio in metropolitana dura comunque sempre almeno un'ora, i cambi di linea sono sempre almeno tre. Gli spettatori sono dotati di radio-guide. I due autori/attori accompagnano gli spettatori durante il viaggio. Parte integrante del viaggio sono i rumori del sottosuolo, dei treni, degli annunci, delle pubblicità, contrapposti a momenti di silenzio e alla voce di Roberta.

*Nel foyer di un teatro a un gruppo di venti spettatori vengono distribuite le radio-guide e i biglietti della metropolitana.*

RENATO - Sono le 18, sta per cominciare *Underground* di Cuocolo Bosetti, quindicesima parte di Interior Sites Project. Se sentite bene quello che vi dico alzate la mano. Bene, venite verso di me, state vicini, stiamo per lasciare il teatro, ripeto stiamo per lasciare il teatro.

*Camminano verso la metropolitana.*

RENATO - *Underground* metropolitana, letteralmente: sotto il suolo, sottoterra, sotterraneo. *Underground*: 1. metropolitana, 2. sotterraneo, clandestino, partigiano. *Underground forces*, forze partigiane, 3. oscuro, segreto, 4. sottosuolo. Anche: non ufficiale, liminale, usato in riferimento a esperienze di cinema, musica e teatro, al di fuori o contro la produzione industriale e commerciale.

*Arrivano alla metropolitana.*

RENATO - Timbrate il biglietto. Se ci dovessero fermare, ufficialmente siamo un gruppo di turisti. Stiamo visitando la città, volemmo vedere la metropolitana e stiamo andando a / (*dice il nome della destinazione*). Che non vi venga in mente di dire dello spettacolo. Ricordate, qui non c'è nessuno spettacolo. Non tiratemi in ballo. Per quanto mi riguarda non vi ho mai visto prima. Siete un gruppo di turisti.

*Scendono. Arrivati nel sottosuolo, in lontananza si vede la figura di Roberta che li aspetta. Ancora lontani iniziano a sentire la sua voce.*

ROBERTA - Io sono Roberta. Seguitemi. Questa è la mia voce.

*Si avviano al binario.*

ROBERTA - Stiamo insieme. Andiamo insieme nella stessa direzione. Stiamo vicini.  
Passo molto del mio tempo qua sotto. Mi guardo in giro. Mi piace spostarmi qua sotto.

*Aspettano il treno.*

ROBERTA - Se prendete la metropolitana c'è il rischio che mi incontriate. Da un po' passo molto tempo qua sotto. Ho iniziato a prenderla lo scorso febbraio per motivi pratici. Era il modo migliore per andare, insieme a Renato, a trovare sua madre Mary che era ricoverata in ospedale. La cosa è andata avanti per circa un mese.

La Locandina

**UNDERGROUND. Roberta nel metrò. Quindicesima parte di Interior Sites Project**, di Renato Cuocolo e Roberta Bosetti. Con Roberta Bosetti e Renato Cuocolo. Collaboratori Max Bottino, Paola Falorni, Michela Cescon, Nicoletta Scrivo, Paola Maritan, Gaia Morrione, Nicolò Bassetti, Livio Ghisio, Annalisa Canetto, Saverio Minutolo, Luca Del Pia. Prod. Teatro di Dionisio, TORINO - IRAA Theatre, MELBOURNE.

*Underground* è andato in scena al Napoli Teatro Festival 2019 dal 13 al 22 giugno 2019. Successivamente sarà a Milano, al Festival Da Vicino Nessuno è Normale di Olinda, dal 14 al 17 luglio, a Torino dal 17 ottobre al 3 novembre, all'interno della stagione di Teatro Piemonte Europa e a Brescia al Wonderland Festival, organizzato dalla residenza Idra, dal 27 novembre al 1 dicembre. Sono in programmazione le tappe di Roma, Parigi e Berlino.

Ma quando, purtroppo, non è stato più necessario, ho continuato a prenderla allargando i miei giri, perdendomi qua sotto, fino a passare parti sempre più consistenti del mio tempo.

Non l'ho proprio deciso. Non c'è stato un giorno, o un momento in cui mi sono detta: voglio rimanere qua, voglio passare più ore qua sotto... Non dico sempre, non parlo di viverci, perché a una certa ora ti cacciano, la metro chiude, a una certa ora.

Ma pian piano ci passavo sempre più tempo, e più stavo qua sotto meno mi mancava il sopra.

E rimando sempre le salite, le uscite, ogni giorno cinque minuti in più, mezz'ora in più, ancora un po', ancora un po', perché salire? – mi dico.

Non che qui non ci siano gli aspetti negativi del "sopra". C'è sempre umanità in fondo, c'è sempre la "stessa" umanità, sia sopra che sotto... C'è gente serena, o incazzata, incattivita, o "imbuonita" (qual è il contrario di incattivita?). Ma qui è come se tutti fossero il negativo di se stessi in una fotografia, con quell'aria persa di chi è fuori dal proprio elemento, un po' "diluiti" rispetto al tutto tondo o al tutto d'un pezzo che siamo fuori, siamo pesci fuor d'acqua qua sotto. Qui sotto siamo uomini-sirena che non sanno nuotare, abbiamo bisogno di buttarci dentro un treno per muoverci.

Ci muoviamo in questo frastuono, talvolta. Ci muoviamo in questo artificio, queste luci, questi schermi, che fendono il nero, che fanno tanto "sopra". La pubblicità rende tutto ancora più irreali, io mi ci perdo a guardare questi cartelloni, questi schermi. Penso: che mi vogliono dire? C'è qualcosa per me, qualche messaggio? Cosa mi volete dire? Parlate più chiaramente!

In fondo non ho mai saputo che cosa si volesse da me.

L'arrivo del treno mi fa paura.

Quando leggo «1 minuto», sul display, so che tra un attimo ne sentirò il rumore, una vera minaccia; ecco, arriverà da lì, da destra, trattengo il respiro e chiudo gli occhi, poi a volte salgo, a volte lo guardo passare. La gente che era con me, seduta con me, viene portata via; se si era scambiata qualche parola può capitare di farsi anche un cenno di saluto.

Loro penseranno: perché non è salita? Che fa lì quella donna sola sulla banchina?

Poi pensano alla loro destinazione, a quello che faranno. Ogni vita è chiusa in sé e misteriosa, ognuna così essenziale e così inutile.

Le porte si sono chiuse, un attimo ed è tutto finito.

*All'arrivo del treno:*

ROBERTA - Siamo uniti. Dobbiamo salire tutti sulla stessa carrozza.

*Ora sono tutti su un vagone della metropolitana. Insieme a loro i passeggeri abituali. Sentiamo stralci di conversazioni, colte dal microfono di Roberta. Il rumore del treno, la chiusura delle porte, gli annunci. Tutto acquista una presenza differente, come se lo ascoltassimo per la prima volta.*

ROBERTA - Ecco siamo insieme. Andiamo insieme nella stessa direzione. Lo sentite il peso della città sopra di noi? Siamo qui nella terra, qui sotto il traffico. Sopra di noi la città. Case, negozi, insegne, macchine. Sopra di noi la terra è calpestata da ruote e scarpe, ci pensate?, migliaia di passi, i passi pesanti di migliaia di scettici. Tutti presi nelle loro occupazioni quotidiane.

Sopra di noi strade, palazzi, case. Dentro le case le stanze. Ecco proprio ora qua sopra qualcuno mangia, da solo o in compagnia, più in là una famiglia riunita intorno a un tavolo, qualcun altro, in un'altra stanza sopra di noi, dorme.

Siamo sette miliardi di persone sulla terra e tutti dormono. Tutti sognano. In ogni sogno si affollano volti e corpi. Pensate in tutti questi sogni, quanti volti, quanti corpi...

Ci avete mai pensato? Eh? Gli uomini sognati sono più di noi. Ma non occupano spazio...

Qua sopra, da qualche parte, c'è una camera. Il buio attraversa la stanza.

Il libro su cui qualcuno si è addormentato è ancora aperto e sta sull'angolo del letto. Gli occhi di chi dorme si muovono, seguono il testo senza lettere di un altro libro. Una vertiginosa commedia che si stampa davanti alle palpebre. Un esemplare unico. È lì, proprio ora! Qua sopra, proprio adesso! Domani sarà tutto cancellato. Il grande spreco: l'annullamento...

Come un turista che viene fermato da sospettosi uomini in uniformi. Gli aprono la macchina fotografica, svolgono il rullino e lasciano che il sole uccida le immagini: così la luce del giorno oscura i sogni. Cancellati oppure solo invisibili?

C'è un sognare perennemente in funzione. Una zona dove pensieri imparano a camminare. C'è sempre qualcuno che sogna. I volti e le figure formano nuovi gruppi. Ci muoviamo qua sotto, fra uomini. Ma altrettanti che non vediamo, o forse più, stanno ai lati del treno. A volte uno di loro si avvicina al finestrino e getta uno sguardo verso di noi.

Mi porto dietro poche cose. Viaggio leggera. Una mela, una bottiglietta d'acqua, e un piccolo libro di Thomas Bernhard: *Camminare*.

*Roberta si alza e mangiando una mela attraversa il vagone. Lentamente, passando davanti alla mappa della metropolitana legge i nomi di alcune fermate.*

ROBERTA - Non mi interessa tanto dove si vada. Non è che si debba per forza arrivare da qualche parte. Ho sempre pensato che l'arrivo sia sopravvalutato. (*Legge altre fermate*) Non c'è orientamento geografico e nessuna gerarchia. Una rosa dei venti risulterebbe inappropriata. Solo linee stilizzate. Produce una strana sensazione di pace. Ti senti, allo stesso tempo, al sicuro e totalmente smarrito. Il viaggio è ineluttabile. Si è incoraggiati a igno-

rare le distanze da percorrere. È un'assoluzione dalle responsabilità. La gioia dell'incomprensione, dell'infinita possibilità e dell'impotenza.

Il viaggio in metropolitana è un momento di sospensione. Sei fermo eppure ti muovi, avanzi. Non c'è il riferimento della luce né quello delle stagioni. Solo i nomi delle fermate. Per lo più immagino la città sopra di noi e osservo la gente, una migrazione silenziosa e sotterranea.

Tutti i comportamenti sono contemplati:

- Chi si astrae.
- Chi guarda.
- Chi ti cede il posto.
- E chi si pianta sulla soglia e quando entri non ti riconosce e vorrebbe solo vederti sparire.

Alle volte rimango fino all'ultima corsa. Alle volte la carrozza è vuota. Penso: stanno spendendo tutti questi soldi solo per portare me lungo la linea C.

Mi guardo intorno e immagino quello che succede sopra. Occhi aperti, un po' di immaginazione e un teatro nella testa.

A voi piace guardare la gente negli occhi? Stando qui ti rendi conto che sono pochi gli sguardi che si incrociano. Tutti lì con il loro schermato illuminato. Guardare qualcuno è percepito come aggressivo, invasivo. Eh, la *privacy*. Vedo solo nuche. Ho nostalgia delle facce!

Voi dove guardate?

Se passate qua sotto molte ore iniziate a vedere come funzionano le cose. Stare qui è quello che ho ribattezzato la mia sfida personale. Ci sono tipi che si affacciano tutti i giorni sempre alla stessa ora. Entrano in scena. Una vita a orari fissi. Poi ci sono quelli che vogliono qualcosa in cambio di un buongiorno. Tiro dritta. E voi che fate?

E dopo vi sentite in colpa? Ok, io alle volte mi sento in colpa. È evidente che non è un bel modo di vivere.

Mi piacerebbero di più storie di riscatto, di nuovi inizi o seconde possibilità.

Accade, ma solo raramente, che uno di noi veda veramente l'altro. Per un istante appare un uomo come in fotografia ma più chiaro, e sullo sfondo qualcosa di più grande che la sua ombra.

Qui sopra da qualche parte deve esserci una coppia.

Ecco. Spengono la luce e la lampadina risplende ancora un istante prima di sciogliersi come una pastiglia in un bicchiere.

Hanno fatto l'amore e ora dormono, ma i pensieri più segreti s'incontrano come quando - lo avete mai visto? - i colori fluiscono, l'uno nell'altro, sulla carta bagnata di un dipinto infantile.

Qui siamo a una giusta distanza dalla realtà.

Preparatevi, la prossima fermata è la nostra. Non lasciamo indietro nessuno.

*Scendono. Guardano il treno ripartire. La stazione si svuota. Un momento di silenzio. Incominciano a camminare da un posto all'altro nei meandri che si sviluppano lì sotto. Lentamente risalgono, si muovono come per tornare in superficie. Ora la voce di Roberta li accompagna nuovamente.*

Ho detto troppo? Non ho detto abbastanza...

Questa è la mia voce. Seguitemi.

Mi chiedo: tornare sopra, rimanere qua sotto, andarmene.

Le parole del sopra quaggiù si attenuano, si mischiano, non hanno la forza di entrare nella profondità della terra. Come l'acqua la terra le assorbe. Rimane un'eco. Una filastrocca. Parole che cadono in questo posto sottostante... un ronzio... sì, sempre un ronzio opaco... chiamiamolo così, nelle orecchie... anche se, a essere sinceri, non proprio nelle orecchie... ma nel cranio, un sordo ruggito nel cranio... spirale distruttiva, pensiero unico, rancore, risentimento, chiudere con il passato, discontinuità, società liquida, strategia per l'Europa, responsabilità, crollo del ponte, blocco della nave, assunzione di responsabilità, ritorno in farsa delle tragedie, classi dirigenti, deriva burocratica, fine della storia, globalizzazione, miti della razza, del suolo, del territorio, radici, identità, subalternità culturale, adattarsi, chi non è dentro resta fuori, la nostra casa in pericolo, segni di vita, sordo agli appelli, esercizio sterile, esercizi di stile, albero senza radici, operai solidali, un tempo, ora i poveri si odiano tra loro, produzione frammentata, lavoro debole, pensiero debole, destra cresciuta, poteri forti, italiani a mano armata, pistole, fucili, centro di addestramento, legittima difesa, politiche di sicurezza, il lato oscuro, principi traditi, burocrazia, corruzione, critica delle istituzioni, mondi lontani, alle radici dell'empatia, eccesso di individualismo, la cultura del noi, stile asciutto, stile visionario, l'ironia feroce, sguardo aguzzo, Mamet a Racconigi, *Edipo a Colono*, vivere alla mezza giornata, scontro cruciale, i fantasmi, questi fantasmi, varcare il confine, la memoria della guerra, connazionali, traversata, bambini nel campo, mettersi in fila, pane e frutta, telefona a suo padre, cade la linea, di notte si sente solo, guardare verso le montagne, molte vite a rischio.

Mi chiedo: tornare sopra, rimanere qua sotto, andarmene. E dove? Lontano? Tornare su? Per trovare che cosa? Riiniziare? Nuovamente? Ancora e ancora.

O rimanere qua. Guardando la città che cambia.

*La salita si interrompe, si cambia senso di marcia si ritorna sotto.*

ROBERTA - Sono io che sono cambiata o è il mondo?

Forse è che non riesco ad acclimatarmi. Adeguarmi ai cambiamenti. Mi smarrisco facilmente. L'altro giorno ho incontrato qui una persona a cui tempo fa avevo regalato delle cose, cose che non mi servivano. Mi ha ringraziata a lungo - Non ce ne sono molte come lei - mi ha detto - Così gentile, così... buona le sarebbe venuto da dire, ma non sa più se sia un complimento o un'offesa. Non si spiega i motivi della mia decisione, osservare la città dal basso. Passare ore qua sotto. È inutile cercare di spiegarglielo. Lei si sta già adattando, così come si adatterà a ogni nuovo cambiamento. Se qualcuno le ricordasse come era solo alcuni anni fa, votava anche a sinistra, con tutta probabilità negherebbe con veemenza e in perfetta buona fede. Si sta semplicemente acclimatando in ossequio alla legge naturale, allo stesso modo di un animale che cambia il pelo ai primi freddi. Qua sopra migliaia di persone come lei si stanno acclimatando.

Ferocia, una certa ferocia, neanche stupidità o ignoranza ma una certa ferocia. In ognuno di noi si cela un assassino, basta solo risvegliarlo. È sempre stato così e sarà sempre così.

Devo andarmene da qui, mi dico.

Alle volte però penso che questo non risolverà tutto. Non per raf-

#### AUTOPRESENTAZIONE

### Nel cuore metropolitano, con il peso della città sopra di noi

*Underground* è uno spettacolo per venti spettatori in viaggio attraverso il sistema della metropolitana cittadina guidati dalla voce di Roberta Bosetti. *Underground* vive nel sistema metropolitano di trasporto cittadino. Uno spazio pubblico, in cui si è isolati. In cui si tocca con mano la distanza tra noi e l'altro. Condividiamo lo spazio e l'andare, apparentemente vicini eppure così distanti. Ognuno chiuso nel suo mondo. Universi chiusi e separati. Andare insieme. Condividere. Immaginare e sentire il peso della città sopra di noi.

Un lavoro sui paesaggi interiori. I luoghi familiari della città che si trasformano, si aprono all'ascolto. Attraversare gli spazi urbani vuol dire far collidere interiorità ed esteriorità, vita interiore e vita della città. La voce di Roberta Bosetti si incontra e scontra con i ritmi, le simbologie e i suoni della città creando un senso ulteriore rispetto al testo di partenza. Si percorre insieme un paesaggio geografico e mentale.

Viene in mente l'affermazione di Hofmannsthal: «L'uomo scopre nel mondo solo quello che ha già dentro di sé; ma ha bisogno del mondo per scoprire quello che ha dentro di sé».

*Underground*, pensato per le metropolitane di Torino, Brescia, Roma, Napoli, Milano, Parigi e Berlino, continua e sviluppa la ricerca di Interior Sites Project, avventura umana e teatrale iniziata a Melbourne nel 2000 che ha portato Cuocolo/Bosetti a essere presenti nei Festival Internazionali di 26 Paesi del mondo. «Una sorta di ecologia teatrale che si basa sull'esistente. Che ricicla e trasforma l'esistente, che parte dalla nostra vita e usa ciò che ci è prossimo: luoghi, case, strade, edifici pubblici e privati, la metropolitana. Al centro di tutto questo c'è lo sforzo di ristabilire una comunicazione diretta con lo spettatore. Qualcosa che lo tolga dall'abitudine, che lo metta in gioco, che crei uno sguardo differente. Il rapporto con lo spettatore non ha mai cessato di stimolarci e in questi anni abbiamo continuato a lavorare su questo elemento che rimane per noi vitale e provocante dato che ci costringe a ricordarci di farci ancora e ancora la domanda su che cosa importi veramente, dove si possa lasciare un segno e su chi lasciarne il peso. *Underground* guarda lontano, annuncia la tempesta, scandagliando quello che arriva». **Renato Cuocolo e Roberta Bosetti**

freddare il mio entusiasmo, ma anche se andassi più lontano che posso, non so se riuscirei davvero a fuggire da qui.

Secondo me è meglio non fare troppo affidamento nella lontananza.

*Ora sono su un binario. Prendono il primo treno che passa.*

ROBERTA - La prima volta che andai a teatro presi un treno. I biglietti li aveva comprati mia zia che abitava in via Santa Chiara. Aveva dovuto fare una lunga fila per acquistarli. Poi la notte ho dormito a casa sua. Casa sua mi piaceva tanto perché lei era una fumatrice e la casa odorava di fumo stantio.

A casa mia non fumava nessuno.

All'apertura del sipario profumo come di borotalco buono. Un attore di un'altezza spettacolare che dice «Nieeeeeente!» in un modo mai sentito. Io guardo da sopra. Guardo da sopra da una distanza siderale. Balconata. Piccionaia. Il mio primo spettacolo l'ho guardato da uccello. Più o meno dalla distanza da cui un piccione vede noi. Il mio primo guardare il teatro è stato un guardare giù. Il teatro era giù, in basso. Gli attori guardavano in alto.

La notte ho dormito in un mobile-letto. Nella casa che puzzava di fumo. Il giorno dopo ho fatto delle storie perché non volevo andarmene. Perché dobbiamo andarcene? Perché?

Io in realtà non ho mai voluto andarmene da nessun posto.

Io in realtà penso che andarsene sia una violenza bella e buona.



Io in realtà sento che partire, e andarsene, e tornare, e ripartire, insomma sento che questo insieme è una violenza delle più sottili. Io in realtà sono per una forma di staticità assoluta.

Quando parti devi ricordarti di tutto, degli oggetti, non lasciare niente indietro.

Quante volte ho dimenticato degli oggetti... Li lascio in giro colpevolmente, con noncuranza.

Cos'è questo dimenticare o meglio lasciar andare. Ho dimenticato anche il programma del primo spettacolo che vidi quella sera: testo di... personaggi e interpreti... e via, sparito.

Solo un lasciar andare che mi riempie di rimorso. Se solo le cose non scivolassero via così facilmente, se solo opponessero un po' più di resistenza.

Mi faccio sfuggire le cose perché non c'è niente che possa essere fatto.

A questo proposito non c'è niente che possa essere fatto.

Credo che sia qui che dobbiamo cambiare treno, sì, è la prossima fermata. Preparatevi. Usciamo tutti insieme. Siamo vicini, non lasciamo indietro nessuno.

Seguitemi. Questa è la mia voce.

Ricordatevi le vostre cose. Non sperate di ritrovarle. Attenti con gli zainetti. Ti rubano tutto se solo gliene dai l'occasione. Attenti anche a quelli vestiti bene, è impossibile capire come è fatta davvero la gente. Non è nemmeno che abbiano due facce, è più una cosa tipo personalità multiple.

*Scendono dal treno. Prendono la scala mobile per risalire. Poi, come per un ripensamento, ridiscendono di nuovo verso i binari.*

ROBERTA - Camminare, senza correre, correre dietro al tempo, al tempo che passa, al tempo che esplose, esplosione, espulsione, espulsi dal tempo, non c'è tempo, fermarsi, guardare, ascoltarsi, mentre andiamo, composti, muniti di biglietto, osservando le regole, il tempo di scadenza del biglietto, composti, stile asciutto, parole chiare, parole umane, rimanere umani, validare il titolo di viaggio, viaggio urbano, viaggio sull'acqua, ultimo viaggio sull'acqua, tempesta sull'acqua, risposte tempestive, mare in tempesta, ferocia, l'inverno alle porte, il cane al guinzaglio, l'inverno sta arrivando, campi informali, rotta balcanica, condizioni umanitarie, conseguenze tragiche, possibilità di riparo, luogo, luogo più bersaglio, percezione, pericolo, percezione del pericolo, ascolto verso scontro, ascolto, arrivo del treno, prossima fermata, fare silenzio.

*Ora si trovano a una fermata davanti al binario, sul lato opposto persone aspettano anche loro l'arrivo del treno.*

ROBERTA - Siamo nel sottosuolo. Ci avete mai pensato? È come se l'altezza e la morte si escludessero a vicenda. I morti vengono portati il più in fretta possibile a livello del suolo. Un ospedale con l'obitorio in alto è impensabile. I morti sono conservati il più possibile vicino al terreno. Una società di assicurazioni può avere i propri uffici al settimo piano, ma non un'impresa di pompe funebri.

È come se noi possedessimo una specie di istinto, qualcosa di così profondamente radicato da spingerci a condurre i nostri morti giù, giù, giù, verso quella terra da cui siamo venuti. Interrare, interrare i morti.

È questo il mondo inferiore?

Ho l'impressione che i morti siano scesi con noi sottocoperta, sono con noi in viaggio.

Guardate.

*Accenna con gli occhi a delle persone specifiche sul lato opposto*

Quella è mia nonna, la madre di mia madre. E quello è suo fratello, il prete. Lo chiamavamo zio. Fra un istante morirà. Là c'è mio padre, il primo da sinistra. Dietro una foto manda i suoi saluti. La data è 8 marzo 1964. Fra un momento entrerà la madre, gli altri sono gli zii e le zie.

Tutti in qualche parte del mondo hanno trovato alla fine la morte. Ora si trovano qui, zio a, zio b, zio c, zio d.

Da un po' di tempo i loro destini hanno cominciato a subire un profondo mutamento, spesso vergognoso, e, se fossero ancora vivi, a loro intollerabile.

Intorno e insieme a loro una folla di volti che non ho conosciuto. Il ragazzo con il pallone in mano, l'annegato, la signora che non ce l'ha fatta.

Ecco premono come dovessero salire sul treno. Poi fermi lo guardano passare.

Io ho le sponde basse, se la morte sale di due decimetri vengo sommersa.

*Il treno arriva. Salgono*

ROBERTA - La casa dove ho abitato dev'essere qui sopra. L'appartamento dove ho vissuto parte della mia giovinezza. Ci vivevo con mia madre. Poi lo abbiamo lasciato a Calos, il mio amico. Deve essere qua sopra. L'orientamento non è mai stato il mio forte. Mia madre, il mio amico non ci sono più e io vivo lontano. Chissà se l'appartamento sarà ancora vuoto, come l'ultima volta che l'ho visto. Era privo di tutto. L'appartamento più leggero della città. La verità non ha bisogno di mobili.

Ho fatto un giro dentro alla vita e sono tornata al punto di partenza: una stanza svuotata. Le cose che sono successe là dentro appaiono sulle pareti, come pitture antiche. Ma si vanno cancellando via via: la luce è troppo forte.

Ho detto troppo? Forse non ho detto abbastanza.

Preparatevi. Tra un po' dovete scendere. Non rimanete indietro. Tornate sopra.

Vi aspettano.

Io rimango qui, ancora un po'.

Ma domani smetto, lo giuro, smetto, torno su, divento come voi.

È l'ultima volta che faccio cose come questa. Metto la testa a posto. Lo giuro.

Vado avanti, rigo dritto, tengo il cane al guinzaglio, scelgo la vita,

Scelgo la vita... Quando ero a Londra con un gruppo di amici prendevamo la metropolitana e facevamo questo gioco, l'avevamo visto in *Trainspotting*... Dicevamo: «Scegli la vita» e ci aggiungevamo altre cose, quello che ci veniva in mente.

*Choose life*, scegli la vita, era un benintenzionato slogan delle cam-

pagne antidroga degli anni Ottanta. Per quel gruppo di amici non ha funzionato molto bene possiamo dire. Ma il gioco è sempre valido. Scegli la vita e aggiungici quello che vedi intorno e fatti un'idea di dove vivi. Magari dicevamo per esempio, scegli...

Scegli le borse firmate, le scarpe con i tacchi, il *cachemire*, la seta così sentirai quello che spacciano per felicità.

Scegli un iPhone fatto in Cina da una donna che si è buttata dalla finestra e mettilo nella tasca della tua giacca fresca di una fabbrica di schiavi del Sud Est asiatico.

Scegli facebook, twitter, snapchat, instagram e mille altri modi per vomitare la tua bile contro persone mai incontrate.

Scegli di aggiornare il tuo profilo. Di' al mondo cosa hai mangiato a colazione e spera che a qualcuno da qualche parte fregghi qualcosa.

Scegli di cercare vecchie fiamme augurandoti caldamente di non essere inguardabile come loro.

Scegli di scrivere un *life blog* dal primo sospiro fino all'ultimo respiro. L'interazione umana ridotta a niente più che dati.

Scegli dieci cose sconosciute sulle celebrità che hanno fatto la plastica.

Scegli di strepitare sull'aborto, scegli le battute sullo stupro, di sputtanare, il porno per vendetta e un'ondata di deprimente misoginia.

Scegli che l'11 settembre non è mai successo e se mai sono stati gli ebrei.

Scegli un contratto a zero ore e un viaggio casa lavoro di due ore e scegli lo stesso per i tuoi figli, ma peggio, e magari di' a te stesso che era meglio che non nascessero.

E poi sdraiati e soffoca il dolore con una dose sconosciuta, di una droga sconosciuta fatta in qualche sconosciuta cucina.

Scegli le speranze non realizzate desiderando di aver agito diversamente.

Scegli di non imparare mai dai tuoi errori.

Scegli di osservare la storia che si ripete.

Scegli di riconciliarti lentamente con quello che puoi ottenere invece di quello che hai sempre sperato.

Accontentati di meno e fai buon viso a cattiva sorte.

Scegli la delusione.

Scegli di perdere le persone care e quando spariscono dalla vista un pezzo di te morirà con loro finché non vedrai che un giorno, una per volta saranno sparite tutte e di te non rimarrà niente né di vivo né di morto.

Scegli il futuro, scegli la vita.

Ci si può divertire anche così.

Ho detto troppo? Forse non ho detto abbastanza.

La prossima fermata è la vostra. Ritornate su, vi aspettano. Io ri-

mango ancora un po' qua sotto ma domani smetto, lo giuro, smetto, torno su, divento come voi.

*Gli spettatori scendono. Roberta rimane sul treno. Si guardano attraverso le porte che si chiudono. Mentre il treno riparte gli spettatori fermi sulla banchina possono ascoltare la voce di Roberta che si allontana.*

ROBERTA - Diventerò esattamente come voi: il lavoro, la famiglia, il maxi televisore, la macchina, apriscatole elettrico, pannelli solari, raccolta differenziata, sempre connessa, buona salute, colesterolo basso, acido ialuronico, botox, polizza vita, mutuo prima casa, modo *casual*, una piccola rendita, a spasso nel parco, orario d'ufficio, vacanze sulla neve, l'auto lavata, brava a bridge, Natale in famiglia, tanti maglioni, pensione privata, esenzioni fiscali, tirando avanti lontana dai guai in attesa del giorno in cui morirai.

*Testi che si possono inserire, se necessario.*

*Essendo Underground uno spettacolo site-specific e cambiando quindi da luogo a luogo, sono stati scritti ulteriori testi che, di volta in volta, possono essere inseriti se ritenuto necessario. Ne trascriviamo due, a mo' di esempio.*

Guardare dal basso la città che cambia. Spostarsi, rimanere immobile, al mio posto. Munirsi di biglietto, studiare il percorso, studiare gli orari. Seduta composta, mostrare il biglietto, non parlare ad alta voce, non sentire le conversazioni degli altri, cedere il posto agli anziani, cedere il posto alle donne incinte. Trovare un posto isolato, il cane al guinzaglio, non parlare con nessuno, tenere un atteggiamento modesto, non attirare l'attenzione. Non mettere i piedi sul sedile, non mangiare. Non mangiare una mela, non reagire al "dovrebbero stare a casa loro". Controllare le fermate, prendere le coincidenze. Muoversi né troppo lenta né troppo veloce. Semplicemente, guardarsi in giro, con attenzione. Stare per un po'... in silenzio.

Se non si va via per tempo, di colpo è troppo tardi e non si può più andar via. Allora, con questo problema di non poter più andar via, di non poter cambiare più nulla, uno fa i conti per tutta la vita. Diventiamo sempre più inetti e sempre più deboli e non facciamo che ripeterci: avremmo dovuto andar via per tempo, e ci domandiamo perché non siamo andati via per tempo. Ma se ci domandiamo perché non siamo andati via, andati via per tempo, cioè perché non siamo andati via nel momento in cui "era ora" di andare via, non capiamo più nulla.

In apertura Roberta Bosetti in *Underground* (foto: Luca Del Pia); in questa pagina, Roberta Bosetti e Renato Cuocolo (foto: Laurel Downey).

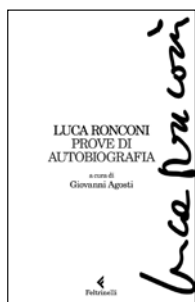


**CUOCOLO/BOSETTI IRAA THEATRE** Fondata a Roma nel 1978 da Renato Cuocolo, la compagnia si trasferisce a Melbourne nel 1988, dove nel 2000 con Roberta Bosetti diventa la principale compagnia australiana d'innovazione (Flag Company), tanto da essere definita dal *Sydney Morning Herald*: «La punta di diamante della performance contemporanea australiana». Il loro lavoro viene presentato in 26 nazioni. Vincitori di numerosi premi tra cui Unesco Awards, Green Room Award, MO Award e il Premio Hystrio, i loro spettacoli sono allestiti nelle case o negli hotel dove vivono, esponendo così lo spazio intimo e domestico allo sguardo dello spettatore-ospite alla ricerca di un'impensabile, illecita geografia dell'intimità. Nel 2012 nasce a Vercelli, nella vera casa di infanzia di Roberta Bosetti, la performance *Roberta torna a casa*. La casa viene fatta attraversare da una betulla di cinque metri per uno spettacolo che si interroga sulla possibilità/necessità del ritorno. Nel 2013 si lascia la casa per affrontare la città, le sue strade, le sue contraddizioni, con *The Walk*, percorso radioguidato nella città (pubblicato su *Hystrio* n. 3.2014). I loro lavori più fortunati sono stati *The Secret Room* (1.679 repliche), *Private Eye*, *The Diary Project* (35.000 spettatori solo a Melbourne), *Roberta cade in trappola*, e *Roberta va sulla luna*. Info: cuocolobosetti.org

## Ronconi si racconta, quasi una *spy story*

Luca Ronconi  
*Prove di autobiografia*

a cura di Giovanni Agosti, Milano, Feltrinelli, 2019, pagg. 411, euro 25



Se invece che regista teatrale Luca Ronconi fosse stato un romanziere, questa singolarissima "autobiografia" pubblicata postuma, a quattro anni dalla scomparsa del più importante uomo di teatro italiano della seconda metà del Novecento e gli inizi (quattordici anni intensissimi) di questo terzo millennio, sarebbe il "caso" letterario dell'anno: una sorta di "giallo" editoriale in cui i fatti che contribuiscono alla narrazione sono più intriganti del racconto stesso, dove l'eccezionale e insolito apparato critico e di note, curate con affettuosa acribia di studioso da Giovanni Agosti, diventa quasi una vicenda parallela, piena di notizie e commenti intertestuali da rasentare l'accanimento storiografico, da cui tuttavia è possibile partire per ricerche future, ed essergliene quindi sommamente riconoscenti. Una *spy story* teatrale che ha pure i suoi "narratori" occulti: per prima, Roberta Carlotto, erede dell'Archivio Ronconi che ha scoperto tutto il materiale di inediti messi a punto dallo stesso Ronconi e frutto di numerosi incontri/conversazioni, grandi litigate e riappacificazioni, con Franco Quadri, l'altro responsabile del futuro libro e, soprattutto, per dedizione al progetto e intelligenza critica, Maria Grazia Gregori, l'amica fedele e appassionata con la quale dialogava, fra una regia e l'altra, per un'autobiografia da scrivere; lavoro che si interrompe nel 1993 per ragioni tutte da accertare e che contribuiscono ad aumentare il mistero su questa biografia mancata. Che ritroviamo ora pubblicata e raccontata in prima persona da Ronconi medesimo a metà strada fra il "romanzo di formazione" e la riflessione, come un'intima investigazione sul teatro e sulle ragioni per farlo: una sorta di diario segreto, dove è ancora più affascinante leggere fra le righe di quei ricordi privati e di quelle memorie trascorse da cui si intravede un sommerso - episodi, persone, situazioni - che si avrebbe voglia di conoscere meglio. Ronconi quando scrive vuole rivelarsi prima di tutto a se stesso, con una lucidità di pensiero, un'etica professionale rigorosissima, con quella passione

esclusiva e determinata che lo hanno portato a promuovere, spettacolo dopo spettacolo, il suo modello originale e vincente di utopia teatrale realizzata, attraverso l'impegno assoluto e totale di una vita intera. Arricchiscono il prezioso volume delle magnifiche foto a colori dei suoi spettacoli principali, e molte altre in struggente bianco/nero conservate amorosamente fra le sue carte ritrovate. *Giuseppe Liotta*

esclusiva e determinata che lo hanno portato a promuovere, spettacolo dopo spettacolo, il suo modello originale e vincente di utopia teatrale realizzata, attraverso l'impegno assoluto e totale di una vita intera. Arricchiscono il prezioso volume delle magnifiche foto a colori dei suoi spettacoli principali, e molte altre in struggente bianco/nero conservate amorosamente fra le sue carte ritrovate. *Giuseppe Liotta*

## La spettacolare identità del Secolo Breve

Lorenzo Mango  
*Il Novecento del teatro. Una storia*

Roma, Carocci editore, 2019, pagg. 370, euro 32

Una Storia dichiaratamente "occidentale" del teatro, una sfida a percorrerla e sintetizzarla tutta, ma conoscendo i limiti che s'incontrano nel rendere la vasta complessità del fenomeno. Lorenzo Mango sceglie di dividere in due parti (o tempi) la materia, con discriminare la Seconda Guerra e di annettervi geograficamente anche gli Usa. Il progetto è «di mettere in storia l'identità teatrale del secolo XX, ciò che maggiormente gli è specifico e peculiare, costruendo una "storia identitaria" che sottolinei più la discontinuità che la continuità con il passato» (pag. 13). Per evitare la compilazione manualistica, l'autore punta alla ricostruzione e al commento di pochi casi esemplari, frutto di scelte ed esclusioni anche radicali, attraverso le quali però misurare linee di tendenza e aspirazioni, accanto a fatti e acquisizioni entrati nell'esperienza comune. S'incontrano così tanti protagonisti nei racconti delle loro opere, significative di personalità dagli itinerari contrastanti e/o complementari, fissati a volte nell'abbozzo d'una biografia. Vicenda delle idee e delle loro conseguenze, arricchita da cospicui dati "materiali". Avanguardie, regia, evoluzione della recitazione e delle componenti sceniche dello spettacolo, in spazi mutevoli nella funzionalità e secondo drammaturgie tipiche delle diverse culture individuali e nazionali. Un dialogo arduo fra i documenti del passato - sui Maestri fondatori o innovatori, Appia, Craig, Fuchs, Stanislavskij, Copeau, Reinhardt, Mejerchol'd - e le tensioni utopiche, suscitate da Surrealismo, Dada, Futurismo e il teatro dei pittori. Nel processo, è «centrale il concetto di "nuovo", un nuovo "strategico" (...). Ogni sta-



gione del Novecento, infatti, ha ritenuto programmaticamente che non si potesse più pensare il teatro come lo si faceva prima» (pag. 308). Ma dopo il passaggio al secolo attuale, Mango riconosce che un simile «nuovo strategico» non possa più ritenersi un parametro metodologicamente produttivo. *Gianni Poli*

## Pensare il teatro, non solo farlo

Franco Perrelli  
*Poetiche e teorie del teatro*

Roma, Carocci editore, 2018, pagg. 191, euro 17

Con l'irruzione negli anni Sessanta-Settanta del secolo scorso delle avanguardie teatrali sulla scena del tempo a entrare in crisi non fu soltanto il modo di "fare teatro", di rapportarsi col pubblico, ma anche e soprattutto di "pensarlo" al di fuori delle consolidate categorie di stampo storicistico mutuata dalle varie "storie della letteratura" di impianto "cronologico", incardinate in un sistema di valori, pregiudiziale e deterministico, che svilivano la nozione stessa di teatro, riducendo le opere drammatiche alle loro sinossi e delegando alle poetiche dei singoli autori lo sviluppo e il cambiamento di un'idea di teatro che ha nello spazio scenico che l'accoglie, come in quello che la genera, la sua prima ragione di evoluzione e di esistenza. Pur mantenendo, per chiarezza di analisi, un indice che da Platone arriva fino al postdrammatico di Lehmann, Franco Perrelli ci offre un percorso illuminante di cultura teatrale che mette in una fitta rete di relazioni autori, titoli, eventi anche di epoche lontane fra loro ma tenute insieme da un progetto, più o meno sotteso, di affermazione continua del teatro nella costante e ineludibile dialettica fra drammaturgia e spettacolo. Romanticismo e Naturalismo, Grotowski e Schechner, l'*ars poetica* di Orazio Flacco «(...) un autorevole avallo all'emozionalismo artistico e teatrale (...)», e lo straniamento di Brecht, pratiche ed estetiche differenti, così come le tante vicende e teorie teatrali attraversate, trovano in questo lucido e raffinato studio un momento di ricapitolazione dinamica, persuasiva e intellettualmente affascinante quasi preludio a una nuova sistematica dell'arte teatrale che ci porti anche a capire meglio la complessità delle esperienze sceniche di questo inizio millennio. *Giuseppe Liotta*



## La voce di Artaud torna a gridare

Antonin Artaud

*Il teatro e il suo doppio*

a cura di Giuseppe Rocca, Roma, Dino Audino editore, 2019, pagg. 151, euro 20



*Il teatro e il suo doppio* è probabilmente uno dei libri *cult* del teatro in Italia. L'unica traduzione a cura di Einaudi arrivò in un periodo in cui ci s'interrogava molto sul lavoro del poeta francese e, in certo senso, cristallizzò il dibattito attorno ad Artaud. Oggi, dopo quasi cinquant'anni, Dino Audino pubblica una

nuovissima traduzione a cura di Giuseppe Rocca, antropologo, critico, esperto di teatro e drammaturgia, che è un contributo prezioso con il pregio di ricentrare alcune questioni. Nella prefazione, Rocca, oltre a ricostruire i passaggi, chiarisce le differenze con la prima edizione. All'epoca, in Italia, Artaud non aveva ancora quel ruolo centrale che oggi gli è bene o male riconosciuto. Dagli anni Venti in poi era noto negli ambienti intellettuali, attraverso pochissimi testi che circolavano e soprattutto narrazioni che ne diffusero i *chiché* poi aggravati dalla sua permanenza in cliniche psichiatriche. Solo dopo la sua morte si aprì un dibattito con Perniola, Agamben, Pasolini, Macchia. Una delle questioni principali che subito emerse riguardava la sua collocazione: poesia o teatro? Esoterismo o antropologia? Nel 1966 si mise un punto: il Teatro dell'Università di Parma organizzò il primo convegno italiano sull'opera di Antonin Artaud che fu definitivamente santificato. L'edizione Einaudi arrivò alla fine di questo processo: l'opera di Artaud fu collocata direttamente in una dimensione teatrale, mettendo fine ad altre eventuali biforcazioni aperte anche nel convegno. Questa nuova traduzione serve anche a riaprire quella biforcazione attraverso un'impostazione che decide di tenersi «con scrupolo addirittura religioso attaccati al testo, ai tic dell'autore, i grovigli nei quali si è voluto impigliare da solo, senza aggiungere fluidità, laddove l'autore ha scelto spigoli e dissonanze», mentre nell'edizione di Einaudi c'era l'intenzione di rendere «nitido, spiegabile, perfino elegante il pensiero di Artaud». La traduzione è inoltre corredata da due interventi storicamente notevoli: una postfazione di Giuliano Zincone presa dal convegno di Parma, e infine alcune considerazioni a caldo di Enzo Moscato. Nel mezzo c'è Artaud: la sua voce è forte chiara come forse non l'abbiamo sentita mai. *Francesca Saturnino*

## Carnevali, ovvero, la tragedia atemporale

Davide Carnevali

*Menelao (una tragedia contemporanea)*

Roma, Luca Sossella editore, 2019, pagg. 76, euro 10

*Aristotele invita Velázquez a colazione e gli prepara uova e (Francis) Bacon*

Roma, Luca Sossella editore, 2019, pagg. 70, euro 10

Questi due recenti copioni di Davide Carnevali sono accomunati da un uso sistematico di anacronismi, volti non tanto ad attualizzare o dissacrare figure del mito e della storia, quanto a creare una dimensione atemporale, teatralmente sospesa e instabile. In *Menelao* i continui scarti tra registro alto e basso non provocano uno slittamento del testo nel genere della commedia. La condizione del ridicolo protagonista permane - come da sottotitolo - tragica. Lontanissimo parente dell'eroe omerico, figliastro dei tormentati e raziocinanti anti-eroi esistenzialisti, il Menelao di Carnevali è un ricco borghese dei nostri giorni e delle nostre latitudini, incapace di godersi i frutti dell'aver vinto senza combattere. Non ci viene proposta una drammatizzazione lineare della sua vicenda, bensì una successione di quadri narrativamente sconnessi, ma fortemente collegati tra di loro sul piano concettuale. Siamo di fronte a una drammaturgia che rinuncia all'intrattenimento empatico per rivolgersi piuttosto all'immaginazione e all'intelligenza critica del pubblico, provando a gettare sprazzi di luce sulle contraddizioni del nostro confuso presente. Tale impostazione si ritrova, con un'inevitabile accentuazione didascalica, in *Aristotele...*, un interessante esperimento di *classroom play* rivolto agli studenti delle scuole medie superiori. Qui l'autore affronta la sfida

di far avvicinare i giovani spettatori al complesso tema filosofico del «concetto di rappresentazione dalla Grecia classica alla contemporaneità». Nel progetto formativo, commissionato da Emilia Romagna Teatro, allo spettacolo si affianca il possibile utilizzo di alcuni *social media* (Facebook, Instagram, YouTube, Twitter) come piattaforme didattiche. L'impianto del testo è epico: due attori si rivolgono al pubblico, via via interpretando o citando personaggi storici d'epoche tra loro distanti, con accostamenti vertiginosi e paradossali, come quelli basati sull'omonimia (Velázquez il *conquistador* e Velázquez il pittore; Bacon il filosofo e Bacon il pittore). Il conti-



nuo e serrato alternarsi di stimoli intellettuali e umorismo da trivio non risulta gratuito, ma organico a una visione della scena come palestra dialettica in cui non si rappresenta la realtà, ma si immagina come cambiarla. *Renato Gabrielli*

## Le pagine di Moscato fra soliloqui e pièce noir

Enzo Moscato

*Festa al celeste e nubile santuario - Compleanno*

a cura di Irene Ganeselli, Bari, Florestano Edizioni, 2018, pagg. 98, euro 10

Enzo Moscato è uno degli autori più prolifici del teatro contemporaneo italiano. Parte della sua opera è stata pubblicata a cura di Franco Quadri: quei testi, come molti altri della Ubu, risultano oggi difficili da reperire. Con la chiusura della casa editrice il lavoro fatto è stato interrotto: «L'opera di un autore deve essere vista nella sua complessità», dice Moscato. Esiste dunque un mondo sommerso della sua scrittura: moltissimi testi che, dopo il battesimo sulla scena, non sono stati mai pubblicati; altri completamente inediti stanno lì, in attesa di prendere luce. Editi o inediti, Moscato scrive e scrive: sempre. Per tutti questi motivi è da segnalare la genuina operazione messa in campo da una giovane casa editrice pugliese che ha di recente pubblicato due opere del poeta partenopeo. «Tra tutti i testi già editi, ho fatto una scelta di praticità», dice Moscato, «prendendo due testi coevi che sono in scena per motivi diversi». *Compleanno* è forse lo spettacolo-manifesto dell'auto-attore napoletano. Scritto nel 1986 a ridosso della scomparsa del compagno di palco Annibale Ruccello, va in scena da trentatré anni. *Festa al celeste e nubile santuario* debuttò nel 1984 e quest'anno segna la sua ripresa al Teatro San Ferdinando di Napoli. I lavori sono un esempio della natura profondamente scissa, schizofrenica, dell'autore in questione, tra radicamento e (s)confinamenti. *Compleanno* è un soliloquio onirico, una veglia in forma (de)lirica che segna una profonda frattura formale con il teatro per così dire canonico cui - almeno in apparenza, e dal punto di vista della struttura drammaturgica - la pièce *noir* di *Festa al celeste e nubile santuario* appartiene. Il libro, oltre a una breve introduzione di Moscato e una postfazione della curatrice Irene Ganeselli, propone a corredo testimonianze di Cristina Donadio, Fulvia Carotenuto, Angela Pagano, Isa Danieli, Armando Pugliese, personaggi da sempre legati a Moscato. Una chicca, in attesa di nuove sorprese del Maestro. *Francesca Saturnino*





---

**Enzo Moscato**  
**IL MARE NON SI MANGIA**  
**GUERRA & DOPO**

Napoli, Guida Editore, 2019, pagg. 127, euro 14

Un ragazzino dei Quartieri Spagnoli racconta ai suoi fratelli maggiori che da grande vuole fare lo scrittore. Loro - chi apprendista sfasciacarrozze, chi barista - gli ridono in faccia. Oggi, quel piccolo grande scugnizzo prestato alla poesia è una delle voci più autorevoli del teatro europeo. Guida pubblica un (altro) libro di racconti che si aggiunge al numero sconfinato di scritture, teatrali e non, della sua produzione. *Il mare non si mangia* - titolo di Ortesiana memoria - è il corollario letterario del serbatoio di memorie cui Enzo Moscato attinge da sempre, con particolare riferimento al periodo pre e post Seconda Guerra Mondiale: *maitresse*, bordelli e signorine; sirene, bambini e marinai tra le macerie pulsanti di vita di una Napoli disgraziata e nobilissima. Ogni racconto è uno spettacolo.

---

**Marco Martinelli**  
**NEL NOME DI DANTE.**  
**DIVENTARE GRANDI**  
**CON LA DIVINA COMMEDIA**

Milano, Ponte alle Grazie editore, 2019, pagg. 155, euro 14

La *Divina Commedia* è forse la più grande opera teatrale scritta in lingua italiana. È anche un'opera dalla forte impronta pedagogica, umana, profondamente politica: il viaggio di Dante è il nostro, dell'umanità tutta. Queste e altre questioni affronta Marco Martinelli nel volume *Nel nome di Dante*, lavoro da poco pubblicato, estratto dalla lunga frequentazione del regista de Le Albe con il poeta fiorentino, nel suo radicale attraversamento della *Commedia* (ancora in corso) e in *Fedeli d'amore*. La narrazione segue il doppio binario dell'analisi poetica dantesca e un percorso intimamente autobiografico tra le memorie e la formazione di Martinelli, che innalza Dante a suo Maestro, di teatro e di vita.

---

**Rino Maenza (a cura di)**  
**IL SOMMO BENE**

Calimera (Le), Kurumuny, 2019, pagg. 440, euro 20

Nell'ottobre del 2002 Edoardo Fadini organizzò alla Gam di Torino un convegno dedicato a *Le arti del Novecento e Carmelo Bene*, cui parteciparono più di cinquanta relatori, non solo italiani. L'artista pugliese era morto da pochissimi mesi e il desiderio di riflettere sulla sua esperienza era assai vivo. Il volume, pubblicato ora grazie all'interesse della Regione Puglia, raccoglie gli atti di quel convegno, cui intervennero, fra gli altri, Franco Quadri, Gianni Manzella, Sergio Colomba, Sergio Ariotti, Sylvano Bussotti, Gaetano Luporini, Lidia Mancinelli, Camille Dumoulié e Jean Paul Manganaro. Una lettura importante per comprendere quanto ancora di Carmelo Bene sia sopravvissuto nel teatro italiano attuale.

---

**Laura Bevione**  
**NELLE CASE, NELLE FABBRICHE,**  
**IN SCENA. IL TEATRO FATTO**  
**A MANO DI MARIELLA FABBRIS**

Imola (Bo), Cue Press, 2019, pagg. 158, euro 24,99

Mariella Fabbris, con la sua valigia piena di patate e farina, pomodori, formaggi, pesto e cannella, raggiunge festival e gruppi di operai, creando il suo spettacolo *Cibo angelico*, il risultato di una bella storia cominciata qualche anno fa in una libreria torinese. Qui Fabbri aveva incontrato lo scrittore Antonio Tabucchi che le affidò il suo testo su Beato Angelico e le strappò la promessa di divulgare nelle scuole, nei teatri, nei festival, quella storia e altre per «dar voce ai tanti ronzii» a cui spesso, per distrazione, non diamo più peso. Tra le tante voci del volume i contributi di Roberta Gandolfi, Gerardo Guccini e Laura Mariani.

---

**Antonietta Magli e Stefano Rolando**  
**RICONOSCERE IL NUOVO**  
**ARTE, MUSICA, TEATRO**

Roma, Bulzoni, 2019, pagg. 140, euro 15

Il volume è il frutto della giornata di confronto e di analisi sulle ragioni e le capacità del mondo della cultura, le istituzioni, gli operatori, il pubblico, di riconoscere il senso e il valore della nuova creatività nel campo dell'arte, del teatro e della musica. In un tempo di trasformazioni economiche, sociali e culturali, certamente dovute anche alla rapidità dello sviluppo tecnologico, diviene indispensabile una riflessione condotta da filosofi, sociologi, critici, operatori e artisti, tra cui Salvatore Natoli e Tomaso Montanari.

---

**Renzo Casali**  
**ANTROPOLOGIA DELL'ATTORE**

Milano, Jaca Book, 2019, pagg. 223, euro 20

Il volume, che ripropone la prima edizione del 1983 completata dai testi di Irina Casali e Florinda Cambria, raccoglie le convinzioni teatrali e pedagogiche di Renzo Casali, regista e fondatore della Comuna Baires. A partire dai suoi indiscussi maestri, Stanislavskij e Mejerchol'd, dal confronto dei quali elaborò il suo personale metodo, egli lavorò con il suo gruppo al di fuori di ogni logica puramente estetica. Nella ricerca di Casali e della Comuna Baires, il teatro antropologico è possibilità di espressione completa dell'identità personale, strumento di relazione con l'altro e privilegiato creatore di relazioni sociali autentiche.

---

**Dominique Mègrier**  
**PREPARAZIONE AL TEATRO PER**  
**ADULTI. 80 ESERCIZI COMMENTATI**

Roma, Gremese editore, 2019, pagg. 166, euro 18

Questo volume si rivolge a chiunque sia interessato, da organizzatore o partecipante, a laboratori e corsi di teatro per adulti. I numerosi esercizi proposti coinvolgono il corpo, la memoria, la conoscenza di sé e dell'altro, le improvvisazioni e il rilassamento. Per ogni esercizio, sono indicati gli obiettivi, la durata, il numero dei partecipanti e gli eventuali materiali utili. Un interessante strumento di lavoro, frutto della lunga esperienza didattica dell'autrice.

---

**Franco Pollini (a cura di)**  
**IL TEATRO CHE GUARDA AL FUTURO.**  
**40 ANNI DI TEATRO RAGAZZI**  
**AL BONCI**

Firenze, Il Ponte Vecchio, 2019, pagg. 160, euro 13

Inaugurata nel 1980, in occasione dell'Anno Internazionale del Fanciullo, la stagione di teatro ragazzi del Teatro Bonci di Cesena è cresciuta nel tempo, seguendo una propria originale idea, incentrata sulla centralità del mondo della scuola (docenti e ragazzi) e sulla massima apertura alle forme e alle tecniche teatrali. Oggi la storia prosegue grazie all'energia di Emilia Romagna Teatro che, dal 2001, gestisce il Teatro Bonci e tutte le sue

attività. Completano il volume le illustrazioni di Ugo Bertotti.

---

**Francesca Guercio**  
**ESSERE E NON. CURA E SAPERE DI SÉ**  
**ATTRAVERSO LE PRATICHE TEATRALI**

Milano, Mimesis, 2019, pagg. 96, euro 9

Dedicato agli insegnanti e ai frequentanti di laboratori teatrali non professionali, *Essere e non* fornisce un apparato di criteri di conduzione, finalizzato al benessere di quanti, grazie agli strumenti dell'arte scenica, vengono guidati a un più profondo contatto con se stessi e con il mondo.

---

**Massimo Di Marco**  
**LA TRAGEDIA GRECA. FORMA, GIOCO**  
**SCENICO, TECNICHE DRAMMATICHE**

Roma, Carocci editore, 2019,

pagg. 362, euro 28

Il volume ricostruisce i meccanismi propri del gioco scenico tipico del teatro greco: dalle strutture materiali del teatro ai vincoli imposti dallo spazio dell'azione, alle maschere e ai costumi degli attori, alle funzioni del coro, all'uso delle macchine teatrali, alle convenzioni recitative. Ampio rilievo viene dedicato inoltre all'illustrazione delle parti costitutive della tragedia, per fornire al lettore un'utile introduzione alla lettura dei testi.

---

**Jurij Alschitz**  
**LAVORARE CON IL DIALOGO.**  
**UN NUOVO APPROCCIO ALLA**  
**RECITAZIONE DEI DIALOGHI TEATRALI**

Roma, Dino Audino editore, 2019,

pagg. 117, euro 15

La dimensione attoriale costituisce un sistema aperto in continua comunicazione con il regista, il personaggio, il partner, il testo e con l'attore stesso. Su questa idea si basa il nuovo approccio al dialogo teatrale proposto da Alschitz, che accompagna la propria teoria con una vasta selezione di esercizi, nella convinzione che non siano solo uno strumento di formazione, ma un mezzo per conoscere se stessi.

---

**Valerio Valoriani**  
**INCANTI. TRE TESTI DI TEATRO**  
**PER RAGAZZI AD USO DEI GRANDI**

Corazzano (Pi), Titivillus, 2019,

pagg. 368, euro 18

Capino, Arlecchino, Pinocchio sono i personaggi che Valerio Valoriani sceglie come protagonisti dei suoi tre libretti d'opera per i ragazzi, ognuno con sentimenti e simboli da alimentare o da sfatare e senza proporre nessuna morale. Capino, rispolverato dalle pagine di Federigo Tozzi, misconosciuto portatore d'amore; Arlecchino, pungolato a scuotere dal sopra il proprio pubblico; Pinocchio, processato in quattro atti, e giudicato dal coro, al quale spetterà decidere se merita di trasformarsi in ragazzino.

**Joe Deer e Rocco Dal Vera**  
**RECITARE IL MUSICAL.**  
**MANUALE PER ATTORI**  
**DEL TEATRO MUSICALE**

a cura di Francesco Marchesi, Marco Iacomelli, Novara, Scuola del Teatro Musicale, 2019, pagg. 432, euro 35

*Recitare il musical* è un corso completo che prepara ad affrontare un ruolo nel teatro musicale. Offre le basi fondamentali ai giovani attori, spunti pratici ai professionisti, e suggerimenti ai veterani del musical che vogliono perfezionare la loro arte. I capitoli contengono esercizi individuali e di gruppo che lo rendono il manuale adatto sia per studenti che per professionisti.

**Riccardo Cardellicchio**  
**L'ECCIDIO. ORATORIO A TRE VOCI**  
Corazzano (Pi), Titivillus, 2019,  
pagg. 48, euro 10

Nel 1994 (epoca della prima edizione) si segnalava come *L'eccidio*, che apriva la collana Lo Spirito del Teatro, forse importante come «testimonianza per l'oggi, per i giovani, per chi è protagonista della storia - spesso altrettanto difficile - che stiamo vivendo adesso». *L'eccidio* resta ancora un testo attuale, che interessa gli uomini di ieri, come quelli di oggi.

**Patsy Rodenburg**  
**IL DIRITTO DI PARLARE -**  
**LAVORARE CON LA VOCE**  
Milano, FrancoAngeli, 2019, pagg. 274,  
euro 28

Una guida pratica e appassionata che spiega come utilizzare la propria voce in modo pieno ed espressivo, senza ti-

mori e in ogni occasione. Patsy Rodenburg ha insegnato le sue tecniche a migliaia di attori, cantanti, professionisti e studenti. Questo libro propone in modo chiaro le sue conoscenze e le sue tecniche per ritrovare la libertà della propria voce.

**Myriam Trevisan**  
**PIRANDELLO E MARTA ABBA.**  
**LE ULTIME OPERE TEATRALI**  
**DEL MAESTRO (1925-1936)**  
Milano, Carocci editore, 2018,  
pagg. 207, euro 21

In un alternarsi di ricostruzione storico-culturale e analisi interpretativa, il libro ripercorre l'ultima fase della produzione di Luigi Pirandello. In un intreccio tra pubblico e privato, la corrispondenza del drammaturgo con Marta Abba rivela il cambio di poetica che segna l'ultimo atto nella produzione teatrale di Pirandello. Per Marta Abba, Pirandello avvia, nel 1928, la stesura de *I giganti della montagna*. Le lettere rivelano i tormenti della stesura e i motivi dell'impossibilità di portarla a termine.

**Arturo Cattaneo**  
**SHAKESPEARE E L'AMORE**  
Torino, Einaudi, pagg. 336, euro 20

*Romeo e Giulietta*, *Otello*, i *Sonetti...* Ogni capitolo del libro racconta, intrecciando aneddoti, curiosità e fatti storici, l'idea dell'amore secondo Shakespeare: l'amore a prima vista che si crede eterno, l'amore che si muta in odio e uccide, l'amore che vuol essere raccontato... Una casistica straordinaria, con al centro la domanda di sempre: commedia o tragedia? Le parole delle opere si alternano a episodi della vita del drammaturgo, a brani di storia inglese, a leggende del palcoscenico e del cinema.

**Filippo Losito**  
**STAND-UP COMEDY DALLA**  
**SCRITTURA AL LIVE - TEORIA,**  
**MECCANISMI E PRATICA**  
Roma, Dino Audino editore, 2019,  
pagg. 128, euro 15

Ridere è un fenomeno fisico e la comicità si fonda su strutture precise. Nella *stand-up comedy* il talento sta nell'essere autentici e nel saper gesti-



Ermanna Montanari e Marco Martinelli in *L'inferno a Ravenna* (2017), di cui si parla nel volume di Marco Martinelli, *Nel nome di Dante. Diventare grandi con la Divina Commedia*, Ponte alle Grazie editore.

re l'interazione con il pubblico. Il manuale esamina i due modi principali in cui il comico può raggiungere questo risultato: tramite il testo e tramite il proprio corpo, sfruttandone le peculiarità. E grazie a un nutrito apparato di esercizi fornisce tutti gli strumenti necessari per costruire battute e monologhi efficaci, accompagnando l'aspirante comico nel percorso che conduce dal testo allo spettacolo dal vivo.

**Guido Ceronetti**  
**LA RIVOLUZIONE SCONOSCIUTA**  
Milano, Adelphi, 2019, pagg. 87,  
euro 12

Publicato postumo, il libro fa rimergere il mondo poetico e filosofico di Guido Ceronetti, in una selezione di testi fatta da lui stesso: da Hölderlin, a Blake, da Massignol Tao-tê-ching, passando per Bataille, Bloy, Leopardi, Calasso e molti altri, per identificare gli «spiriti affini» che hanno costantemente accompagnato il cammino del «filosofo ignoto». E alla fine, nella prosa del Ceronetti, traduttore e interprete, viene inserito l'annuncio dell'«era messianica» in tredici profezie estratte dalle *Centurie* di Nostradamus.

**Elvira Frosini e Daniele Timpano**  
**ACQUA DI COLONIA**  
Imola (Bo), Cue Press, 2019, pagg. 71,  
euro 12,99

Il colonialismo italiano. Una storia rimossa e negata, che dura sessant'anni. Inizia già nell'Ottocento, ma nell'immaginario comune si riduce ai cinque anni dell'Impero Fascista. Il testo di Frosini/Timpano tenta un'operazione di «svelamento del rimosso» nello stile acuto e graffiante tipico del loro fare teatrale. Con i contributi di Igiaba Scego e Graziano Graziani.

**Elena Russo Arman**  
**LEONARDO, CHE GENIO!**  
Milano, Mondadori, 2019, pagg. 115,  
euro 16

Dall'omonimo spettacolo di Elena Russo Arman, il volume tratteggia un ritratto intimo di Leonardo, dai ricordi dell'infanzia a Vinci, insieme allo zio, da cui imparò a osservare la natura, alla sua permanenza in Francia. Tra i dolci e le zuppe cucinate dalla premurosa Mathurine e in compagnia di Francesco, allievo fedelissimo, Leonardo ripercorre le invenzioni della sua vita, per realizzare, infine, il suo progetto più poetico e ambizioso: un automa a forma di leone.

## L'estate dei festival, un tempo interessante?

di Roberto Rizzente



Il mondo dell'arte lo ha, in un certo senso, anticipato: «May you live in interesting times» è il *leit-motiv* della Biennale targata Ralph Rugoff. Ovvero, aggirando la presunta (e mai verificata) maledizione cinese dell'inciso, la realtà come inganno, coercizione e summa di *fake news*. Di qui, la necessità dell'arte come bussola o, meglio, scialuppa di salvataggio entro le onde agitate e mal decifrate dell'esistente.

La metafora può essere agevolmente presa a prestito anche per descrivere l'estate teatrale festivaliera, almeno in quelli che, a nostro avviso, sono i risvolti più interessanti o ricchi di stimoli. Il mondo occidentale, si sa, è a un passo dalla rottura, preso per il colletto dai nazionalismi di ritorno. La Storia ammonisce ma, nel dubbio, è bene ripetere la lezione.

**Mauser** di Heiner Müller, (nella foto in apertura) profeticamente scritto nel 1970 e messo in scena per la Biennale Teatro da Oliver Frljic (22-23 luglio) e **Il mio amico Hitler** di Yukio Mishima, realizzato da Andrea Adriatico per la rassegna bolognese Cuore di Tokyo (25-28 settembre) riportano indietro le lancette della Storia, al tempo della guerra civile russa, nella cittadina di Vitebsk, e, in Germania, all'alba della notte dei lunghi coltelli, per denunciare l'insorgere delle ideologie.

Mentre **Granma. Les trombones de la Havane**, proposto ad Avignone dai Rimini Protokoll (18-20, 22-23 luglio, già transitato per Bologna col titolo *Granma.*

*Les metales de Cuba*, vedi la recensione a pag. 80) ne analizza le conseguenze, tramite il confronto tra chi la rivoluzione l'ha fatta, e le nuove generazioni costrette a vivere nel mondo creato dai genitori, i «tromboni dell'Avana».

La violenza, insomma, è lì lì, pronta a riesplodere, come la scure pendente che grava nel cechoviano **Il giardino dei ciliegi**, proposto alla Biennale dal talentuoso Alessandro Serra (3 agosto). E se anche non imbecca la via dell'ideologia, ritorna sotto forma di modello culturale egemonico, suprematista, capitalista, indifferente, misogino, chiuso in *cliché* e ben poco solidale, come si evince da **Love** (27-28 luglio) e **Shit** (29 luglio) di Patricia Cornelius, diretti da Susie Dee, o **Es sagt mir nichts, das sogenannte Draußen**, diretto da Sebastian Nübling (3 agosto), entrambi alla Biennale.

Come antidoto si potrebbe, a questo punto, sconfinare nel metafisico. Ma, anche qui, l'Occidente ha imposto una cesura. Del Dio cristiano si percepisce l'assenza da un pezzo, come ci ricorda, con una venatura comica e surreale, Lucia Calamaro in **Nostalgia di Dio** (Biennale, 27 luglio). E all'arte, pure, si è smesso di chiedere risposte, il patrimonio della classicità scricchiola sotto la cultura del sospetto, le storie di un tempo, con l'esatta ripartizione tra bene e male, possono essere riproposte solo con il necessario distacco critico, come fanno Leo Muscato all'Estate Verone-

se in **Romeo & Giulietta-Nati sotto contraria stella** (17-20 luglio) e Silvia Gribaudi in **Graces** a Bassano del Grappa, rispetto all'ideale di Canova (24 agosto), o amalgamate in cerca di una nuova forma, in ogni caso aperta, franta, rizomatica, potenzialmente obliqua, come nello **Shakespeareology** di Teatro Sotterraneo al Kilowatt Festival (20-21 luglio), piuttosto che in **The Story of the Story** del Leone d'Argento Jetse Batelaan alla Biennale (22 luglio) o nel teatro di post-narrazione di Marco Baliani, ospite con **Una notte sbagliata** di OperaEstate (19 luglio).

Bisogna, insomma, spostare i poli della questione. Rimettere in discussione l'antropocentrismo dominante per relativizzare il proprio punto di vista e invertire l'asse dell'attenzione, dall'oggetto al soggetto, dalla natura all'uomo, come suggerisce, sempre alla Biennale, Manuela Infante, rispettivamente, in **Realismo** (1 agosto) ed **Estado Vegetal** (30 luglio). E poi godere del presente. Aprirsi al dialogo e allo scambio tra pari, lo dimostrano, per vie traverse, **Crowd** di Gisèle Vienne a Dro (27 luglio), ricercando nel tessuto connettivo della collettività spazi di resilienza per i quindici ballerini della pièce, e **La nave degli incanti**, il colossale progetto di Gommalacca per Matera Capitale della Cultura 2019, coinvolgendo attivamente le cinque comunità lucane attraversate dalla macchina che il 21 agosto arriverà a Matera. Senza infine dimenticare la ri-semantizzazione dello sguardo. Uno sguardo nuovo, eretico, non finalizzato. Necessario per godere di **Sun & Sea** (nella foto sotto), la performance del Padiglione Lituano che ha vinto il Leone d'Oro alla Biennale d'arte (ogni mercoledì e sabato, fino al 31 ottobre): la potente messa in scena di una qualunque giornata al mare, dove la bellezza sta nei piccoli gesti, nella somiglianza tra i corpi, gli schiamazzi e le grida dei bambini, il gioco della palla e le arie d'opera accennate dai bagnanti, che lo spettatore osserva dall'alto, in silenzio e per un tempo da egli stesso stabilito. Questo sì, autenticamente, "interessante". ★



## Le Maschere del Teatro, le terne dei finalisti

La giuria del Premio Le Maschere del Teatro - presieduta da Gianni Letta e composta da Rosita Marchese, Giulio Baffi, Donatella Cataldi, Fabrizio Coscia, Franco Cordelli, Masolino d'Amico, Maria Rosaria Gianni, Katia Ippaso, Fiorenzo Grassi, Franco Però - ha selezionato le terne finaliste per le 13 categorie previste. Da menzionare *La gioia* di Delbono, *Macbett*, di Serra, *When the Rain Stops Falling*, di Ferlazzo Natoli (migliore spettacolo); Filippo Dini, Di Luca-Setti-Tedeschi, Lisa Ferlazzo Natoli (migliore regia); Alex Cendron, Antonio Salines e Francesco Di Leva (migliore attore); Maria Paiato, Laura Marinoni e Imma Villa (migliore attrice); Davide Enia, Elena Arvigo e Marina Confalone (migliore monologo). Le terne passeranno al vaglio della giuria composta da oltre 700 tra artisti e addetti ai lavori. La serata della cerimonia di consegna dei premi si svolgerà il 5 settembre al Teatro Mercadante di Napoli e sarà condotta da Tullio Solenghi.

Info: [teatrostabilenapoli.it](http://teatrostabilenapoli.it)

## Una donna alla guida del Biondo di Palermo

È Pamela Villaresi a succedere a Roberto Alajmo alla direzione del Biondo di Palermo. Energica e ambiziosa, l'attrice, già musa di Giorgio Strehler, è stata eletta all'unanimità e ha assunto la carica per i prossimi cinque anni, fino al 2023, con l'obiettivo dichiarato di rigenerare l'ente nel segno della qualità e di conquistare il titolo di Teatro Nazionale.

Info: [teatrobiondo.it](http://teatrobiondo.it)

## Il Comunale di Treviso allo Stabile del Veneto

Dopo un ventennio di gestione, la Teatri S.p.A (Fondazione Cassamarca) consegna il Comunale di Treviso Mario Del Monaco allo Stabile del Veneto, che già opera nelle strutture comunali del Teatro Verdi di Padova e del Teatro Goldoni di Venezia. Si attendono novità nel campo musicale e per la produzione lirica grazie alla conservazione della qualifica di Teatro di Tradizione. Nulla si sa però del

Concorso Lirico Toti Dal Monte, la cui indizione, per l'anno in corso, è in forse.

Info: [teatrocomunaletreviso.it](http://teatrocomunaletreviso.it)

## Guascone Teatro si conferma a Volterra

Guascone Teatro, diretto da Andrea Kaemmerle, si aggiudica per la seconda volta l'organizzazione dell'edizione 2019 di Volterra Teatro. La manifestazione biennale avrà il titolo "Tutta la bellezza possibile" e aprirà le danze da metà luglio ai primi di agosto nei quattro comuni coinvolti (Volterra, Pomarance, Montecatini e Castelnuovo di Val di Cecina), dove si esibiranno oltre 250 artisti.

Info: [guasconeteatro.it](http://guasconeteatro.it)

## Teatro alla Scala: arriva Dominique Meyer

Con il CdA del giugno scorso, si conferma la nomina del nuovo sovrintendente del Teatro lirico milanese. Esce di scena Alexander Pereira, sostituito da Dominique Meyer, 63 anni, attualmente al vertice della Wiener Staatsoper. Meyer entrerà in carica dal 2020.

Info: [teatroallascala.org](http://teatroallascala.org)

## Teatro in carcere, nuovo protocollo d'intesa

È stato siglato a Roma il 5 giugno il nuovo protocollo d'intesa triennale, per la promozione del Teatro in Carcere in Italia. Presenti Francesco Basentini, presidente del Dipartimento dell'Amministrazione Penitenziaria; Gemma Tuccillo, presidente del Dipartimento per la Giustizia Minorile e di Comunità; Vito Minoia, presidente del coordinamento nazionale Teatro in Carcere; e Roberto MoroZZo Della Rocca, direttore del Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo all'Università Roma Tre. Scopo del documento è il proseguimento delle iniziative in essere (la Giornata Nazionale di Teatro in Carcere, il Festival Destini Incrociati), la costituzione di un comitato paritetico e di una scuola di formazione, e nuove collaborazioni per una più incisiva promozione del "genere".

Info: [teatrocarcere.it](http://teatrocarcere.it)

## L'Eschilo d'Oro a Vanessa Redgrave

Vanessa Redgrave ha ricevuto il prestigioso premio, assegnato dalla Fondazione Inda dal 1960, al Teatro Greco di Siracusa, il 12 giugno, in occasione della replica di *Elena* di Euripide. Da sempre impegnata politicamente nella battaglia della tutela dei diritti umani, Vanessa Redgrave, come ambasciatrice dell'Unicef, prima di ricevere l'Eschilo d'Oro, ha presentato il film-documentario da lei diretto, *Sea Sorrow*, che racconta la storia passata e presente dei rifugiati in Europa.

Info: [indafondazione.org](http://indafondazione.org)

## Isadora Duncan in mostra a Firenze

Isadora Duncan è al centro di una mostra a Firenze che celebra la danza del primo Novecento, *A passi di danza. Isadora Duncan e le arti figurative in Italia tra Ottocento e avanguardia*. Allestita a Villa Bardini e al museo Stefano Bardini, a cura di Maria Flora Giubilei e Carlo Sisi, rimarrà aperta fino al 22 settembre. Si tratta della prima mostra in Italia dedicata alla pioniera della nuova danza, che visse a lungo in Italia e, in particolar modo, a Firenze e in Versilia.

Info: [villabardini.it](http://villabardini.it)

## Pollicino fa il bis agli Eolo Awards 2019

I vincitori di quest'anno dei premi per il teatro ragazzi italiano della rivista *Eolo*, sono stati assegnati per la carriera a Velia Tumiati Mantegazza, regista teatrale e televisiva, autrice, maestra di teatro di figura, tra i fondatori del Teatro del Buratto, Cavaliere della Repubblica.

La menzione al miglior spettacolo straniero se la aggiudica *Pulgarcito* della compagnia spagnola Paraiso (nella foto), per la riscrittura in chiave contemporanea della fiaba di Pollicino. La menzione per il miglior spettacolo va a un altro *Pollicino*, messo in scena dal Teatro del Piccione di Genova e co-prodotto con il Teatro della Tosse, per la regia e drammaturgia della Compagnia Rodisio di Davide Doro e Manuela Capece. L'Eolo per il miglior progetto produttivo viene assegnato a *Thiòro un Cappuccetto Rosso Senegalese*, co-prodotto da Accademia Perduta/Romagna Teatri, uno spettacolo nato in Senegal. Romano Danielli e Mattia Zecchi riceverono il Premio Giovanni Moretti per il teatro di figura. Il miglior spettacolo è *Zanna Bianca* di Inti Theatro, sulla drammaturgia di Francesco Niccolini interpretata da Luigi D'Elia. *Cappuccetto Rosso* della compagnia La Luna nel Letto si aggiudica invece l'Eolo per il miglior spettacolo dell'anno, per l'estrosa regia di Michelangelo Campanale in grado di ricostruire un'originale versione della celebre fiaba, dove danza e teatro si uniscono per far emergere il ricco sotto-testo che la fiaba propone. Arianna Lomolino

Info: [eolo-ragazzi.it](http://eolo-ragazzi.it)





## Addio a Lucia Latour

È mancata in aprile a Roma la danzatrice e coreografa Lucia Latour. Da anni lontana dalle scene, è stata animatrice del movimento della nuova danza con la compagnia Altroteatro, creata nel 1986, e che riuniva artisti di varia provenienza. Tra i suoi lavori, *Anihocam* (1989), ispirato a Depero, *Marmo Asiatico* (1993), *Metopa Sud-Planktai* (1994), *Ultramarine* (1995) e *Lallunahalone* (2008); nel 1992 la Latour fu tra i firmatari del Manifesto della danza come arte contemporanea.

## Ultimo saluto a Valentina Fortunato

Si è spenta a Milano, lo scorso 21 giugno, l'attrice Valentina Fortunato, classe 1928, tra i nomi di punta del Piccolo Teatro negli anni Cinquanta e Sessanta. Fu fra le protagoniste di alcune delle regie di Strehler di quegli anni (*Arlecchino servitore dei due padroni*, 1956) e di altre importanti produzioni del teatro milanese come *Questa sera si recita a soggetto*, *L'anima buona del Sezuan*, *La favola del figlio cambiato*. Con Luca Ronconi e Sergio Fantoni, con cui era sposata, ai quali si aggiunsero Giancarlo Sbragia, Ivo Garrani, Luigi Vannucchi e Mattia Sbragia, fu tra le fondatrici, negli anni Settanta, della prima cooperativa teatrale italiana, Gli Associati. Doppiatrice di classe, prestò la voce, fra le altre, ad Annie Girardot in *Rocco e i suoi fratelli*, di Visconti.



## In ricordo di Franco Passatore

È scomparso lo scorso aprile Franco Passatore, milanese, regista (*Le sedie*, le commedie di Tofano dedicate a Bonaventura), attore per Strehler (*Morte di Danton*, *Enrico IV*, *L'oro matto*), De Bosio (*La resistibile ascesa di Arturo Ui*) e Ronconi (*Gli ultimi giorni dell'umanità*, *Lo specchio del diavolo*) ma, soprattutto, protagonista della nascita dell'animazione teatrale a Torino. Insieme a Silvio Destefanis, Ave Fontana, Flavia De Lucis e a Diego Maj, fondò nel 1971 Teatro Gioco Vita e fu antesignano del teatro partecipativo applicato al teatro-ragazzi, mettendo in discussione le politiche educative allora in voga e aprendo la strada, tra gli altri, a Loredana Perissinotto, Remo Rostagno, Giuliano Scabia e Sergio Liberovici.

## Premio De Mari a Valentina Picello

Nell'ambito della 53a edizione del Festival di Borgio Verezzi, Valentina Picello ha ricevuto il Premio Fondazione De Mari 2018 come attrice emergente ne *La scuola delle mogli*, regia di Arturo Cirillo (foto a lato: Luca Del Pia): «Per aver magistralmente interpretato il personaggio di Agnese (...) si è meritata gli applausi del pubblico e gli elogi della critica».

Info: [festivalverezzi.it](http://festivalverezzi.it)

## Ravenna, la vetrina di Prove d'Autore XL

Sono Marco D'Agostin, Francesca Foscarini, Moreno Solinas & Igor Urzelai i protagonisti scelti dalla Rete Anticorpi XL per la sesta edizione di Prove d'autore XL, in scena in settembre a Ravenna, nell'ambito del Festival Ammutinamenti. Nella sezione dedicata alla giovane coreografia italiana, 15 le creazioni selezionate. I vincitori: Pablo Girolami, Ottavia Catenacci, Giselda Ranieri, Fabio Novembrini, Maria Vittoria Feltre-Luca Zanni, Adriano Bolognino, Nicolas Grimaldi Capitello, Roberta Ferrara, Giovanni Napoli, Greta Francolini, Daniele Salvitto, Claudia Gesmundo-Vera Sticchi, Maria Focaraccio-Maria Giulia Serantoni, Giada Vailati, Sara Sguotti.

Info: [networkdanzaxl.org](http://networkdanzaxl.org)

## Due nomine per Filippo Fonsatti

La Federazione dello Spettacolo dal Vivo (Federvivo) ha confermato all'unanimità il presidente Filippo Fonsatti, direttore dello Stabile di Torino, e nominato, in qualità di vicepresidenti, Cristiano Chiarot e Marco Parri. Fonsatti è stato inoltre nominato dall'Agis alla vicepresidenza (confermato Carlo Fontana alla presidenza). Entrambi i mandati sono triennali.

Info: [agisweb.it](http://agisweb.it)

## Nuove Sensibilità 2.0

I progetti vincitori del bando Nuove Sensibilità 2.0 Teatro e Musica, indetto da Teatro Pubblico Campano, sono *S.A. Senso Artificiale* di Andrea Gioffi e Sara Guardascione, e *Pater che chiama, non so da dove* di Adriana Follieri, per la sezione teatrale. La commissione, composta da Valeria Parrella, Marzia D'Alesio, Claudio Di Palma, Paolo Coletta e Michele Mele, ha voluto menzionare Fabio Pisano per la drammaturgia di *Wet Flor*; Martina Carpino per l'interpretazione in *Dov'è la vittoria*, ed Emanuele D'Errico per la regia di *Sei personaggi in cerca di libertà*.

Info: [teatropubblicocampano.com](http://teatropubblicocampano.com)

## Prospettiva Danza 2019

Nella Sala Ridotto del Teatro Giuseppe Verdi è stato proclamato il vincitore del Premio Prospettiva Danza 2019. Fra i cinque coreografi finalisti, la commissione - composta da Lee Jong-Ho, Christian Watty, Cedric Lambrette, Laura Pulin, Rosanna Brocanello, Valentina Marini, Patrizia Boscolo, Carlo Mangolini e Paola Bruna - ha assegnato il primo premio di 5.000 euro a *RM94978 from Paris to Tenerife* di Adriano Bolognino. Segnalati anche Sara Paternesi con *In sospenso* (2.000 euro) e Marullo Riccobono, con *Kālī* (premio del pubblico).

Info: [prospettivadanzateatro.it](http://prospettivadanzateatro.it)

## Un ricettario per gli operatori

Il booklet *L'Arte del Dialogo. Ricette culturali per il dialogo interculturale* è scaricabile gratuitamente all'indirizzo [http://bit.ly/The\\_Art\\_of\\_Dialogue\\_Booklet\\_download](http://bit.ly/The_Art_of_Dialogue_Booklet_download). Sedici le pratiche

prese in esame al workshop tenutosi in primavera all'Istituto Studio a San Lazzaro di Savena tra formatori che lavorano con migranti dall'Europa, Turchia, Georgia ed Egitto. Il libretto, disponibile solo in inglese, è stato realizzato con la rete internazionale di operatori culturali Bosch Alumni Network, su iniziativa della Fondazione Robert Bosch e di Iac Berlin.

Info: [itceteatro.it](http://itceteatro.it)

## Genova: rinasce il Teatro Universitario

È stato chiamato Il Falcone, il rinato Teatro Universitario di Genova, in nome della più antica sala teatrale della città. La riapertura è stata inaugurata dallo spettacolo di Gabriele Vacis e Roberto Tarasco, *La crociata dei bambini*, in cui hanno recitato gli studenti che hanno preso parte al laboratorio.

Info: [unige.it](http://unige.it)

## Rifredi campione di etica

La prima edizione del Premio Toc-Teatro di Origine Certificata, rivolto a strutture che si siano distinte per l'adesione al codice etico promosso da C.Re.S.Co, è stata vinta lo scorso maggio dal fiorentino Pupi e Fresedde/Teatro di Rifredi.

Info: [teatrodifrefredi.it](http://teatrodifrefredi.it)

## Kobane Calling on Stage va in tournée

Il bestseller *Kobane Calling* di Zerocalcare è diventato uno spettacolo-documentario teatrale: *Kobane Calling On Stage*. Prodotto da Lucca Comics&Games e Teatri d'Imbarco in collaborazione con Bao Publishing, lo spettacolo è diretto da Nicola Zavaghi e interpretato da Lorenzo Parrotto. La tournée, presentata al Salone Internazionale del Libro di Torino, avrà inizio a metà novembre.

Info: [luccacomicsandgames.com](http://luccacomicsandgames.com)

## Campo Teatrale tra premi e sociale

A maggio sono andati in scena a Campo Teatrale, a Milano, *Potrei amarvi tutti (Androidi)* e *Almost, Maine*, vincitori *ex aequo* della Borsa Te-



## Nid Platform, la Reggio Emilia che danza

Si terrà a Reggio Emilia, dal 10 al 13 ottobre, la quinta edizione di Nid Platform. Promossa da Ater, Circuito Regionale Multidisciplinare, Fondazione Nazionale della Danza e Fondazione I Teatri, con la collaborazione di Rete Anticorpi, prevede un fitto programma di eventi, incontri e spettacoli, selezionati da una commissione composta da Lanfranco Cis, Christophe Galent, Li Ming, Daniele Sepe, Steriani Tsintziloni e Gerarda Ventura. Novità del 2019 sono gli Open Studios, riservati a progetti coreografici in via di sviluppo, selezionati dalla commissione di Nid insieme a Mara Serina e a Paolo Brancalion (Salvo Lombardo, Daniele Albanese, Giuseppe Vincent Giampino, Francesca Foscarini e Cosimo Lopalco, Daniele Ninarello, Carlo Massari, Stefano Mazzotta, Tommaso Monza e Claudia Rossi Valli sono gli artisti selezionati); e la presenza dei quattro centri di produzione della danza: DANCEHAUSpiù (*Ballade*, da Koltès - **nella foto**), Compagnia Virgilio Sieni (nuova produzione), Scenario Pubblico-Compagnia Zappalà Danza (*A semu tutti devoti tutti?*) e la Fondazione Nazionale della Danza/Aterballetto (*O, MAPS 1:610* e lo spettacolo per ragazzi *La piccola bellezza*).  
**Roberto Rizzente** Info: [nidplatform.it](http://nidplatform.it)

atrale Anna Pancirolli 2018, e *Dis-equilibri circensi*, vincitore del Premio Enea Ellero per il Teatro Sociale 2018, con gli attori reclusi ed ex reclusi di Opera Liquida.

Info: [amicidianna.it](http://amicidianna.it)

## A Dario Ballantini il Premio Petrolini

Dario Ballantini è il vincitore del Premio Ettore Petrolini 2019, promosso dall'omonima associazione per omaggiare la figura del poliedrico attore. Il riconoscimento, giunto alla 25a edizione, è stato consegnato a maggio all'Off Off Theatre di Roma.

Info: [off-offtheatre.com](http://off-offtheatre.com)

## Milano, i vincitori del NoLo Fringe Festival

*Stay Hungry-Indagine di un affamato* di e con Angelo Campolo è il vincitore

della prima edizione del NoLo Fringe Festival, tenutosi a giugno a Milano nel quartiere NoLo (a Nord di Loreto). Secondo classificato, a detta degli spettatori, *Cosa sarà mai* di e con Corinna Grandi. Il vincitore verrà programmato in stagione da Linguaggi creativi di Milano e Oltheatre di Peschiera Borromeo.

Info: [nolofringe.com](http://nolofringe.com)

## A Gubbio, le giornate del Centro Santacristina

Si terranno il 22-23 luglio, al Centro Teatrale Santacristina di Gubbio, a cura di Oliviero Ponte di Pino e Giovanni Agosti, le giornate di studio sul tema "il filo del presente: il teatro tra memoria e realtà". Numerosi gli ospiti, tra cui Claudio Longhi, Mario Martone, Massimo Popolizio e Carmelo Rifici.

Info: [ctsantacristina.it](http://ctsantacristina.it)

## Un museo per Rossini

È stato inaugurato l'11 giugno a Pesaro il Museo Nazionale Rossini. Dedicato al grande compositore, di cui ricostruisce la vicenda umana e artistica, occupa dieci sale sul piano nobile di Palazzo Montani Antaldi, nel cuore del centro storico.

Info: [museonazionalerossini.it](http://museonazionalerossini.it)

## MONDO

### Domesticalchimia vince Testinscena

La compagnia Domesticalchimia si è aggiudicata il Premio Testinscena 2019, promosso dalla Fondazione Claudia Lombardi per il Teatro, a Lugano, con il progetto *I sonnambuli*, scritto da Camilla Mattiuzzo. Gli altri tre finalisti sono stati Apis-Teatro Reagente con *Caterina che per ott'anni vesti abiti da uomo*; Caterpillar con *A braccia aperte* e Les Moustaches con *Il Presidente*. A La memoria del teatro-Collettivo teatrale Le Ore Piccole è andata la menzione speciale per *Annunciazione*. Domesticalchimia si aggiudica 3.500 CHF, il tutoraggio di un *dramaturg* e una residenza presso Campo Teatrale, a Milano.

Info: [fondazioneteatro.ch](http://fondazioneteatro.ch)

### Mosca: proclamati gli Oscar della Danza

Sono stati proclamati il 21 maggio, durante una serata di gala al Teatro Bolshoi di Mosca, i vincitori del Prix Benois de la Danse 2019. Miglior danzatore Vadim Muntagirov; miglior danzatrice, *ex aequo*, Ashley Bouder ed Elisa Carrillo Cabrera; miglior coreografo, *ex aequo* Christian Spuck e Frederick Benke Ryman. Il premio alla carriera è andato a Jiri Kylian. La giuria, presieduta da Yuri Grigorovich, era formata da Svetlana Zakharova, Ted Brandsen, Ana Laguna, Agnes Letestu, Vladimir Malakhov, Rachel Moore e Dirk Badenhorst.

Info: [benois.theatre.ru](http://benois.theatre.ru)

### Rudolf Nureyev secondo Ralph Fiennes

La Eagles annuncia l'uscita del film di Ralph Fiennes *Nureyev, The White Crow*,

dedicato alla vita del ballerino Rudolf Nureyev e coreografato da Johan Koborg. Per se stesso Fiennes riserva il ruolo di Aleksander Pushkin, nelle vesti del pedagogo che seguì Nureyev a Leningrado, mentre per il ruolo del protagonista è stato scelto il ballerino Oleg Ivenko. Completano il cast i ballerini Sergei Polunin, Anna Polikarpova, e gli attori Raphael Personnaz e Adèle Exarchopoulos.

Info: [eaglepictures.com](http://eaglepictures.com)

### La danza promossa all'Académie de France

Sono stati nominati i primi tre membri dell'Académie des Beaux Arts di Francia nella neonata sezione coreografia creata per decreto presidenziale: Blanca Li, Thierry Malandain e Angelin Preljocaj. La coreografia va ad aggiungersi alle preesistenti sezioni scultura, pittura, architettura, grafica, fotografia, cinema d'arte, arti varie e composizione musicale. Compito dei 63 membri è quello di promuovere e incoraggiare la creazione artistica e difendere il patrimonio culturale francese.

Info: [academiedesbeauxarts.fr](http://academiedesbeauxarts.fr)

### Instabili Vaganti in Uruguay

Il 16 agosto 2019 si terrà al Teatro Florencio Sanchez di Montevideo in Uruguay, nell'ambito del Fidae Festival Internacional de Artes Escénicas, l'anteprima internazionale di *The Global City*, il nuovo spettacolo di Instabili Vaganti in coproduzione con il Festival Fidae e il Teatro Nazionale di Genova, dove il lavoro debutterà ufficialmente il 9 ottobre alla Sala Mercato del Teatro Gustavo Modena.

Info: [instabilivaganti.com](http://instabilivaganti.com)

### Stoccolma: le novità del Cullberg Ballet

Al Cullberg Ballet di Stoccolma la compagnia fondata da Birgit Cullberg e diretta da Gabriel Smeets annuncia alcune novità. Nella denominazione del gruppo resterà solo Cullberg e per i prossimi tre anni la formazione lavorerà esclusivamente con tre coreografi: Deborah Hay, Alma Soderberg e il coreografo residente Jefta Van Dinter. L'ar-



## Olivier Awards, l'Inghilterra in festa

Nella cornice maestosa della Royal Albert Hall, sono stati consegnati ad aprile gli Olivier Awards 2019, i premi più importanti del teatro inglese. *Company* (regia di Marianne Elliott - **nella foto**) con uno scambio di genere per la parte principale, trasforma in premio quattro delle nove *nominations*: miglior revival di un musical, migliori attori non protagonisti in un musical (la leggenda Patti LuPone e Jonathan Bailey) e miglior scenografia. *Come From Away*, storia di un paesino canadese che fu invaso da turisti dirottati a causa degli attentati dell'11 settembre, anch'esso con nove *nominations*, vince come miglior nuovo musical, miglior suono e migliori coreografie.

*The Inheritance*, spettacolo-fiume di quasi sette ore (con la stessa struttura di una serie tv) conquista la statuetta come miglior nuova drammaturgia, migliori luci e miglior regia (Stephen Daldry).

Sul fronte attorale si manifestano le più grandi sorprese: Patsy Ferran vince come miglior attrice in uno spettacolo di prosa per la sua interpretazione nervosa ed elettrica di Alma in *Estate e fumo* (diretta da Rebecca Frecknall, che vincerà un altro premio per il miglior *revival*), mentre il corrispettivo maschile andrà a Kyle Soller per il suo ritratto di Eric, uomo gay alle prese con l'epidemia di Aids nella New York contemporanea (*The Inheritance*). Resta a bocca asciutta la *Lehman Trilogy* di Sam Mendes, nonostante cinque *nominations*. **Jacopo Panizza** **Info: officiallondontheatre.com/olivier-awards**

chivio storico della compagnia è già consultabile in formato digitale. **Info: cullberg.com**

## Francia: La danse en grande forme

Si tratta di un nuovo progetto che riunisce dodici strutture francesi a sostegno della produzione teatrale "a grande formato", cioè con almeno otto interpreti. Il progetto ha carattere biennale. Il *budget* della prima edizione, pari a 84mila euro, è stato spartito dai due autori prescelti, *ex aequo*, Jan Martens con *Big Creation* e Gaëlle Bourges con *Ovtr*.

## Carmelo Rifici premiato a Lugano

Carmelo Rifici, insieme a Mario Botta e alla biologa Federica Sallusto, è stato premiato a giugno dalla Camera di

Commercio Italiana per la Svizzera (Ccis) per essersi distinto, con il suo lavoro, nelle relazioni tra i due Paesi. Carmelo Rifici è dal 2014 alla guida di LuganoInScena. **Info: luganoinscena.ch**

## Zurigo: conferma a Spuck

Il coreografo Christian Spuck ha rinnovato il contratto come direttore artistico dello Zurich Ballett, che guida dal 2012. L'incarico si protrarrà fino alla stagione 2024/25. **Info: opernhaus.ch**

## Madrid: Joaquim de Luz nuovo direttore

La Compania Nacional de Danza di Madrid ha annunciato la nomina del nuovo direttore: si tratta di Joaquin de Luz, che da settembre subentrerà per

un mandato di cinque anni a José Carlos Martínez, direttore della compagnia per otto stagioni. **Info: cndanza.mcu.es**

## Meola vincitore a Barcellona

Giovanni Meola, drammaturgo e regista, e Andrew McKinnon fondatore del corso di laurea specialistica in regia presso la Birkbeck Università di Londra, sono i vincitori dell'Honorary Fellowship, promosso dall'Institute of the Arts Barcelona (IAB). **Info: iabarcelona.com**

## Zakhary Catanzaro sbarca a Monaco

Licenziato dal New York City Ballet a seguito dello scandalo per la diffusione delle foto intime di una collega, Zakhary Catanzaro, di origini italiane, è approdato come primo ballerino al Bayerisches Staatsballett di Monaco di Baviera. **Info: staatsoper.de/staatsballett/**

## L'Europa per i festival

Si terrà il 26 settembre al Bozar di Bruxelles la cerimonia di premiazione degli Effe Awards. Ventiquattro i festival candidati: tra questi, gli italiani Festival del Silenzio e il Maggio Musicale Fiorentino. Sono aperte all'indirizzo [festivalfinder.eu](http://festivalfinder.eu) le votazioni riservate al pubblico. **Info: festivalfinder.eu**

## Alice Mariani, prima ballerina di Dresda

Alice Mariani, diplomata alla Scuola di Ballo della Scala, è stata promossa a *maggiore principal dancer* della compagnia del Semperoper di Dresda dal direttore Aaron Watkins. **Info: semperoper.de**

## Marsiglia: un Collettivo per il Ballet National

È scaduto il mandato di Emilio Greco e Pieter Scholten alla guida del Ballet National de Marseille. La nuova direzione del Collectif (La) Horde artistica s'insedierà il 1° settembre. **Info: ballet-de-marseille.com/fr**

## PREMI E CORSI

### Drammaturgia al femminile

La settima edizione del Premio Ipazia ha come tema la narrazione delle drammaturgie del corpo delle donne da diversi punti di vista e nelle varie epoche. I testi devono essere inediti e in lingua italiana e dovranno pervenire entro il 30 settembre all'indirizzo [premioipazia@eccellenzalfemminile.it](mailto:premioipazia@eccellenzalfemminile.it). La quota di iscrizione è di 30 euro, sono previsti la pubblicazione del testo vincitore, un gettone d'oro e l'eventuale messa in scena. **Info: eccellenzalfemminile.it**

### A Rubiera, Forever Young per compagnie under 35

Sono aperte le iscrizioni alla terza edizione di Forever Young, il progetto di residenza riservato a cinque compagnie under 35 promosso da La Corte Ospitale di Rubiera. Al progetto vincitore verranno riconosciuti un premio di produzione di 8.000 euro, la distribuzione dello spettacolo, e l'ospitalità nel 2021 all'Elfo Puccini di Milano, in occasione del Premio Hystrio. La scadenza del bando è fissata per settembre. **Info: corteospitale.org**

### Premio Fersen tra regia e drammaturgia

Torna, per la 15a edizione, il Premio Fersen nelle due sezioni drammaturgia e regia. I materiali vanno inviati entro il 15 settembre all'indirizzo: Segreteria Premio Fersen, via Cesare da Sesto 22, 20123 Milano. In palio, la pubblicazione, la lettura scenica e la proiezione di spezzoni; la quota per la partecipazione è di 40 euro. **Info: omb.deb@libero.it**

### Stazioni d'emergenza

Al via il bando per la rassegna "Stazioni d'emergenza", undicesima edizione, in programma a Napoli tra settembre e ottobre. La scadenza è posticipata al 31 luglio, il contributo per l'iscrizione è di 25 euro. In palio 1.000 euro e l'inserimento del vincitore nella stagione 2020-21 di Galle-

## Dov'è finito il dibattito teatrale?

Il mese di giugno si è aperto con la polemica scatenata su Facebook da un post sostanzialmente pacifico di Silvia Bottiroli che si interrogava sulla convenienza dell'annuncio con il quale, sullo stesso *social network*, il Festival Kilowatt ricercava danzatrici per uno spettacolo di Romeo Castellucci, "padrino" dell'edizione 2019 della rassegna toscana. Un susseguirsi di post piuttosto accalorati, che hanno condotto alla stizzita rinuncia del regista alla partecipazione al Festival di Sansepolcro. Una disputa nata e morta sulle pagine di Facebook, senza che un solo comunicato stampa - ovvero un documento meditato e "ufficiale" - sia stato scritto e diffuso.

Al di là dei contenuti oggettivi al centro della polemica Bottiroli-Kilowatt - il "volontariato" artistico, la discriminazione sessista - fa riflettere la rinuncia ai consueti strumenti di comunicazione e confronto - lettere aperte, conversazioni dal vivo, comunicati stampa con dichiarazioni non istintuali dei soggetti coinvolti. Parrebbe che ormai il dibattito - sano e costruttivo alorché fondato su una sempre più rara onestà intellettuale - si sia definitivamente trasferito sui *social*, scansando accuratamente la discussione aperta e approfondita, possibilmente *vis à vis*, comunque non ridotta a istintuali sputi di parole in diretta Facebook... **Laura Bevione**

ria Toledo. I materiali vanno inviati all'indirizzo [proposte.galleriatole-do@gmail.com](mailto:proposte.galleriatole-do@gmail.com).

Info: [galleriatole.do.info](http://galleriatole.do.info)

## La Scena Nova

La casa editrice Alpes Italia, in collaborazione con Essenza Teatro, ricerca testi inediti da pubblicare gratuitamente nei primi due volumi della collana La Scena Nova, dedicati al monologo e ai corti teatrali. Il materiale dovrà pervenire all'indirizzo [lascenanova.bandit@alpesitalia.it](mailto:lascenanova.bandit@alpesitalia.it) entro il 15 settembre. La quota di partecipazione è di 15 euro.

Info: [alpesitalia.it](http://alpesitalia.it)

## Nuovo Teatro San Paolo per i ragazzi

Per la prossima stagione, intitolata "Ciao mamma vado a teatro!", il Nuovo Teatro San Paolo di Roma ricerca spettacoli per bambini e ragazzi (4-11 anni). Le candidature vanno inviate all'indirizzo [comunicazione@nuovoteatroosanpaolo.it](mailto:comunicazione@nuovoteatroosanpaolo.it).

Info: [nuovoteatroosanpaolo.it](http://nuovoteatroosanpaolo.it)

## Caserta in cerca di spettacoli

Il Piccolo Teatro Cts-Centro Teatro Studio di Caserta seleziona spettacoli per la stagione 2019-20. Le compagnie

interessate possono inoltrare la richiesta ad [angelo.bove@libero.it](mailto:angelo.bove@libero.it) entro il 30 settembre.

Info: [teatrocts.it](http://teatrocts.it)

## Shakespeare is Now!

Il Teatro Ex Drogheria di Bergamo promuove, nell'ambito dell'omonimo festival, il premio di drammaturgia "Shakespeare is Now!". I testi vanno inviati a [teatroexdrogheria@gmail.com](mailto:teatroexdrogheria@gmail.com) entro il 31 luglio. Sono previsti premi in denaro.

Info: [teatroexdrogheria@gmail.com](mailto:teatroexdrogheria@gmail.com)

## Avanguardie teatrali 2020

È indetta la prima edizione di "Avanguardie Teatrali 2020". Promosso da Fera Teatro di Cagliari, prevede tre categorie: autori, interpreti, corti teatrali. Le candidature vanno inviate entro il 31 agosto all'indirizzo [ferateatro@gmail.com](mailto:ferateatro@gmail.com). La quota di iscrizione è di 10 euro.

Info: [ferai.altervista.org/at2020.html](http://ferai.altervista.org/at2020.html)

## Il bando dell'Accademia dei Filodrammatici

Sono aperte fino al 5 settembre le iscrizioni alle prove di selezione per l'ammissione alla Scuola di Teatro dell'Accademia dei Filodrammatici (biennio 2019-21). Possono partecipare i giovani nati dopo il 1 gennaio 1991 e prima del 31 dicembre 2000. Le tre fasi di selezione si terranno tra il 9 settem-

bre e il 12 ottobre. L'inizio delle lezioni è previsto per il 28 ottobre, il costo del corso è a carico dell'Accademia dei Filodrammatici. Per le iscrizioni occorre compilare il modulo online: [accademia-deifilodrammatici.it/iscrizioni](http://accademia-deifilodrammatici.it/iscrizioni).

Info: [accademia-deifilodrammatici.it](http://accademia-deifilodrammatici.it)

## A scuola con Jurij Ferrini

Sono aperte fino al 13 ottobre le selezioni della Shakespeare School- Scuola di Perfezionamento per attori ideata da Jurij Ferrini. Le lezioni si terranno da novembre a giugno al Teatro Draveli di Moncalieri; tra gli insegnanti, Gabriele Vacis, Valerio Binasco, Natalino Balasso, Ascanio Celestini, Giuliana Musso. I video-provini vanno inviati all'indirizzo [info@teatranza.it](mailto:info@teatranza.it).

Info: [teatranza.it](http://teatranza.it)

## L'estate di Teatri Possibili

Al via i corsi estivi di Teatri Possibili. Segnaliamo, tra gli altri, "Attori in telecamera", 27-28 luglio, con Andrea Brancone; "Qui tutto può accadere", 7-8 settembre, con Alberto Giusta; "Non siamo mai soli in scena", 21-22 settembre, con Gipeto.

Info: [teatripossibili.org](http://teatripossibili.org)

### Hanno collaborato:

Ilaria Angelone  
Laura Bevione  
Francesca Carosso  
Arianna Lomolino  
Jacopo Panizza  
Chiara Viviani

28, 29, 30 August 2019  
21.00 & 23.00  
Parco Corsini

# CLOCKWORK

IDEATO E DIRETTO DA FIRENZA GUIDI

prenotazione obbligatorio  
[info@elanfrantoio.org](mailto:info@elanfrantoio.org)  
333 459 3843

fb @  
biglietto 10 € (ridotto 8 €)

ELAN Fantoio  
Parco Corsini  
50054 Fucecchio (FI)  
[www.elanfrantoio.org](http://www.elanfrantoio.org)



# HYSTRIO

**Rivista trimestrale di teatro e spettacolo**

**fondata da Ugo Ronfani**

**editore:** Hystrio-Associazione per la diffusione della Cultura Teatrale,  
via Olona 17, 20123 Milano.

**direttore responsabile:** Claudia Cannella

**redazione:** Ilaria Angelone, Laura Bevione, Martina Colucci, Arianna Lomolino, Roberto Rizzente, Valeria Brizzi (segreteria), Anna Bellelli, Mariagiovanna Bianchi, Edoardo Ghirardato e Serena Nicastro (stagisti).

**progetto grafico:** www.studiopaola.it

**grafica e impaginazione:** Alessia Stefanini

**hanno collaborato:** Paola Abenavoli, Lucio Argano, Sergio Ariotti, Nicola Arrigoni, Sandro Avanzo, Leonetta Bentivoglio, Massimo Bertoldi, Mario Bianchi, Andrea Bisicchia, Roberta Bosetti, Nicola Bremer, Fabrizio Sebastian Caleffi, Albarosa Camaldo, Roberto Canziani, Laura Caparrotti, Cristina Carlini, Francesca Carosso, Cristina Cazzola, Sara Chiappori, Tommaso Chimenti, Giuliana Ciancio, Anna Cremonini, Gigi Cristoforetti, Renato Cuocolo, Francesca D'Ippolito, Renzo Francabandera, Renato Gabrielli, Mimma Gallina, Carlotta Garlanda, Marinella Guatterini, Filippa Ilardo, Mara Lacchè, Isabella Lagattola, Giuseppe Liotta, Fausto Malcovati, Stefania Maraucci, Aurélie Martin, Emanuele Masi, Lucia Medri, Marco Menini, Giuseppe Montemagno, Luca Monti, Giulia Morelli, Emilio Nigro, Pierpaolo Olcese, Jacopo Panizza, Michele Pascarella, Valeria Patota, Nicola Pianzola, Gianni Poli, Martina Rinaldi, Maggie Rose, Francesca Saturnino, Renata Savo, Giulio Stumpo, Francesco Tei, Pino Tierno, Alessandro Toppi, Nicola Viesti, Alessandra Vinanti, Diego Vincenti, Chiara Viviani, Irina Wolf, Carmelo A. Zapparrata, Giusi Zippo.

**direzione, redazione e pubblicità:** via Olona 17, 20123 Milano,  
tel. 02 40073256, fax 02 45409483,  
segreteria@hystrio.it – www.hystrio.it

Iscrizione al Tribunale di Milano (Ufficio Stampa), n. 106 del 23 febbraio 1990.

Stampa: Arti Grafiche Alpine, via Luigi Belotti 14, 21052 Busto Arsizio (Va).

Distribuzione: Messinter S.p.A., via Campania 12, 20098 San Giuliano Milanese (Mi),  
numero verde 800827112.

Manoscritti e fotografie originali anche se non pubblicati non si restituiscono. È vietata la riproduzione, parziale o totale, dei testi contenuti nella rivista, salvo accordi con l'editore.

**abbonamenti** Italia euro 35 - Estero euro 65

**versamento su c/c postale** n. 40692204 intestato a:

Hystrio-Associazione per la diffusione della cultura teatrale  
via Olona 17, 20123 Milano  
oppure

**bonifico bancario** su Conto Corrente Postale n° 000040692204

IBAN IT66Z0760101600000040692204

oppure

**on line** [www.hystrio.it](http://www.hystrio.it)

In caso di abbonamenti tramite bonifico bancario, si prega di inserire l'indirizzo completo del nuovo abbonato e di inviare la ricevuta al **fax: 02 45409483**.

Un numero euro 10,00, arretrati euro 15. In caso di mancato ricevimento della rivista, la copia deve essere richiesta entro 45 giorni dalla sua data di uscita.



**Martina Rinaldi**, che ha appositamente realizzato l'immagine della copertina e di apertura del Dossier, classe 1998, frequenta il 2° anno di Illustrazione presso la Civica Scuola Arte&Messaggio di Milano. Curiosa, attenta al mondo, le piace tramutare in storie e immagini ciò che vede (i suoi lavori sono visionabili su [instagram.com/gattoinscatola/](https://www.instagram.com/gattoinscatola/)). La sua collaborazione con *Hystrio* è nata nell'ambito del progetto di avvicinamento al lavoro,

attivato con la Civica Scuola milanese, che ha coinvolto gli allievi del 2° anno del corso di Illustrazione, sul tema del Dossier L'operatore teatrale. Delle immagini prodotte, oltre a quella della copertina, sono pubblicate nel Dossier le illustrazioni di Irene Buzzi, Eleonora Dall'Oco, Francesca Dramis, Lorenzo Sorrentino, Rachele Valli e Mattia Verardi.

## PUNTI VENDITA

### Ancona

Libreria Fogola,  
corso G. Mazzini 170

Librerie Feltrinelli  
corso G. Garibaldi 35

### Bari

La Feltrinelli Libri e Musica  
via Melo da Bari 119

### Bologna

Librerie Feltrinelli  
piazza Ravegnana 1

Libreria di cinema  
teatro e musica,  
via Mentana 1C

### Brescia

Libreria Tarantola di Marco Serra  
Tarantola Via F.lli Porcellaga, 4

### Cagliari

Libreria Mieleamaro/Teatro Massimo  
Viale Trento 9

### Firenze

Librerie Feltrinelli  
via dé Cerretani 30/32R

Fenice di Firenze/Teatro del Maggio  
Piazzale Vittorio Gui 1

Immaginaria\ Einaudi  
Via Guelfa, 2A rosso

### Genova

La Feltrinelli Libri e Musica  
via Ceccardi 16

### Milano

Corraini/Piccolo Teatro Grassi  
via Rovello 2

La Feltrinelli Libri e Musica  
corso Buenos Aires 33/35

La Feltrinelli Libri e Musica  
piazza Duomo

Librerie Feltrinelli  
via Manzoni 12

Libreria dello Spettacolo  
via Terraggio 11

Libreria Popolare  
via Tadino 18

Libreria del Mondo Offeso  
piazza San Simpliciano 7

Bookshop Auditorium Mahler  
via Torricelli 2

### Napoli

Feltrinelli Stazione FS  
Feltrinelli Libri e Musica  
via Chiaia 23

Feltrinelli  
via dei Greci 70

### Padova

Librerie Feltrinelli  
via San Francesco 7

### Palermo

Broadway Libreria dello Spettacolo  
via Rosolino Pilo 18

La Feltrinelli Libri e Musica  
via Cavour 133

### Parma

Feltrinelli  
via Venezia 61

### Pescara

La Feltrinelli Librerie  
via Trento angolo via Milano

### Pisa

Librerie Feltrinelli  
corso Italia 50

### Ravenna

Librerie Feltrinelli  
via Diaz 14

### Roma

La Feltrinelli Libri e Musica  
largo Torre Argentina 11

Librerie Feltrinelli  
via V. E. Orlando 78/81

### Salerno

La Feltrinelli Libri e Musica  
corso Vittorio Emanuele 230

### Sassari

Libreria Koinè  
via Roma 137

### Torino

Libreria Comunardi  
via Conte G. Bogino 2

Librerie Feltrinelli  
piazza Castello 19

### Trento

Libreria Drake  
via Verdi 7A

### Venezia

Libreria Toletta  
Sacca della Toletta, 1214

### Vicenza

Galla Libreria  
corso Palladio 11

# Festival Teatrale di Borgio Verezzi

53ma edizione / 11 spettacoli, 9 prime  
6 luglio - 20 agosto

**6 luglio** / Anteprema al Festival / Prima Nazionale  
**BANDA 4.0**

di e con Banda Orlino, Alessandro Serri, Gian Luigi Carloni, Roberto Carloni, Carlo Macri / regia Banda Orlino

**11 - 12 - 13 luglio** / Prima Nazionale  
**L'ANIMA BUONA DI SEZUAN**  
di Bertolt Brecht / traduttore Roberto Meris / con Monica Quarenaro e altri attori della Compagnia / regia Monica Quarenaro

**14 luglio** / Evento speciale in collaborazione con Festival di Cernusco  
**LA LEGGENDA DEL PIANISTA SULL'OCEANO**  
di Roberto Testa da Novosveta, G. A. Barozzi / con Igor Chiodo e Atlantio Jazz Band / regia Luca Cioccolati

**17 - 18 luglio** / Prima Nazionale  
**SHERLOCK HOLMES E I DELITTI DI JACK LO SQUARTATORE**  
di Helen Staffas / con Giorgio Lupano, Francesco Bonomo, Paolo Muñoz Morales / regia Riccardo Fegantini

**22 - 23 luglio** / Prima Nazionale  
**LIOLA** di L. Franchini / con Sergio Assisi e con Enrico Guarnieri, Roberta Giannuzzi, Anna Mónica, Isabella Pignatelli / adattamento e regia Francesco Bellomo

**27 - 28 luglio** / Prima Nazionale  
**HOLLYWOOD BURGER**  
di Roberto Ciampi / con Enzo Iacchetti e Pino Quarenaro / regia Pino Quarenaro

**30 luglio** / Evento speciale  
**D.E.O. EX MACCHINA**

di e con Antonio Conzatti / coproduzione di tutti Massimo Cerofolini / regia Giampaolo Dotti

**3 - 4 - 5 agosto** / Prima Nazionale  
**I DUE GEMELLI... VENEZIANI**  
libretto adattamento di Francesco Salviato da G. Colizza / regia Julia Ferrini / con Julia Ferrini e gli attori della Compagnia Progetto CRT

**8 - 9 - 10 - 11 agosto** / Prima Nazionale  
**SE DEVI DIRE UNA BUGIA DILLA GROSSA**  
di Ray Cooney / con Antonio Catania, Gianluca Ramazzotti, Paolo Quattrini / regia Ingrid F. Geronzi / con il teatro di ricerca Gianluca Galdi

**12 - 13 - 14 e 16 agosto** / Prima Nazionale  
Evento speciale - Grote di Borgo Verezzi  
**PARADISO** / a Carlo Alighieri / regia Silvio Elordi / con Miriam Mastromeo, Manuel Signorini, Davide Diamanti e con gli attori della Compagnia Uno Squadrato del teatro antico

**18 - 19 - 20 agosto** / Prima Nazionale  
**NON È VERO MA CI CREDO**  
di Peppino Di Filippo / con Enzo Occoro e gli attori della Compagnia Uno Squadrato del teatro antico

spettacoli in Piazza S. Agostino ore 21.30  
Info: 019 610167 / festivalverezzi.it  
apertura prevista venerdì 21 giugno 2019



Comune di Borgio Verezzi



# OPERAESTATE

FESTIVAL VENETO 39

Operaestate Festival Veneto tra luglio e settembre a Bassano del Grappa e in tutta la Pedemontana Veneta. Un viaggio spettacolare in danza, teatro, musica con prime assolute creazioni originali, nuove produzioni passeggiate teatrali. Tra teatri, ville, castelli parchi e giardini musei e paesaggi, con artisti di ogni parte del mondo. Tante creazioni originali ambientate tra le meraviglie del territorio e la novità assoluta a settembre del circo contemporaneo!

opera di Diamante Beghetto



[www.operaestate.it](http://www.operaestate.it)

# 10 NODI festival d'autunno cagliari

PHIA MÉNARD / COMPAGNIE NON NOVA  
SCARLATTINE TEATRO  
ALESSANDRO SERRA /  
COMPAGNIA TEATROPERSONA  
JORIS LACOSTE  
COD / COMPAGNIE OLIVIER DUBOIS  
CHIARA BERSANI  
MK  
NUNZIO CAPONIO  
IS MASCAREDDAS  
TEATRO LÍNEA DE SOMBRA  
ROBERTO RUSTIONI  
MARCO D'AGOSTIN  
DANIELE NINARELLO  
IRENE RUSSOLILLO  
PROJET IN SITU  
EISA JOCSON  
SIMONA BERTOZZI  
ROBERTO CAVOSI  
PROGETTO FUORIMARGINE  
PAOLA LATTANZI /  
PROGETTO BROCKENHAUS  
COMPAGNIA BERARDI CASOLARI  
LIV FERRACCHIATI / THE BABY WALK  
MATTEO SEDDA / TROUBLEYN  
CLAUDIO TOLCACHIR / TIMBRE 4

4 OTTOBRE - 21 DICEMBRE 2019

10nodi.it

NID New Italian Dance Platform

Reggio Emilia  
10-13 October  
2019



(RE)think dance.

NID Platform 2019 è sostenuta da

Coordinata da

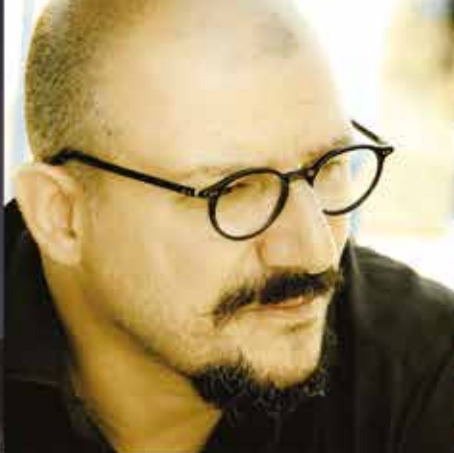
In collaborazione con



Promossa da RTO - Raggruppamento Teatrali e Circhi di Reggio Emilia - Festival "Adesso" [www.nidplatform.it](http://www.nidplatform.it)  
JOIE DE VIVRE COMPAGNIA, SIMONA BERTOZZI | ASSOCIAZIONE CULTURALE REXUS P.L. Luca del Pia

NID





PICCOLO

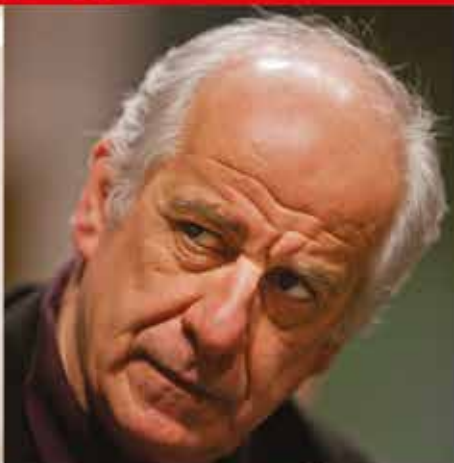
TEATRO DI MILANO • TEATRO D'EUROPA

# Abbonati al Piccolo!

Info e biglietti [piccoloteatro.org](http://piccoloteatro.org)  
02.42.411.889

STAGIONE  
201920

  
#piccoloteatro



ISSN 1121-2691



90003>

9 771121 269003