

HYSTRIO

trimestrale di teatro e spettacolo

HY

DOSSIER
LA DANZA
NELLA NUOVA EUROPA

Parigi
Londra
Berlino
Madrid
Barcellona

SPECIALE SICILIA

testi
DUX IN SCATOLA
di Daniele Timpano

critiche nati ieri biblioteca teatro di figura società teatrale

BANDO DI CONCORSO

PREMIO HYSTRIO alla Vocazione per giovani attori

Il Premio alla Vocazione per giovani attori, giunto con crescente successo alla decima edizione, si svolgerà nel giugno 2008 a Milano. Il Premio è destinato sia a giovani attori entro i 30 anni (l'ultimo anno di nascita considerato valido per l'ammissione è il 1978), allievi o diplomati presso scuole di teatro, sia ad attori autodidatti, che dovranno affrontare un'audizione di fronte a una giuria altamente qualificata composta da direttori di Teatri Stabili, pubblici e privati, e registi. Il Premio consiste in due borse di studio da euro 1500 ciascuna per i vincitori del concorso (una per la sezione maschile e una per quella femminile). Anche quest'anno il concorso avverrà in due fasi: una **pre-selezione** riservata a giovani aspiranti attori autodidatti o comunque sprovvisti di diploma di una scuola istituzionale di recitazione; una **selezione finale** per coloro che frequentano o sono diplomati presso accademie o scuole istituzionali.

IL BANDO PER LA PRE-SELEZIONE (maggio 2008, Milano)

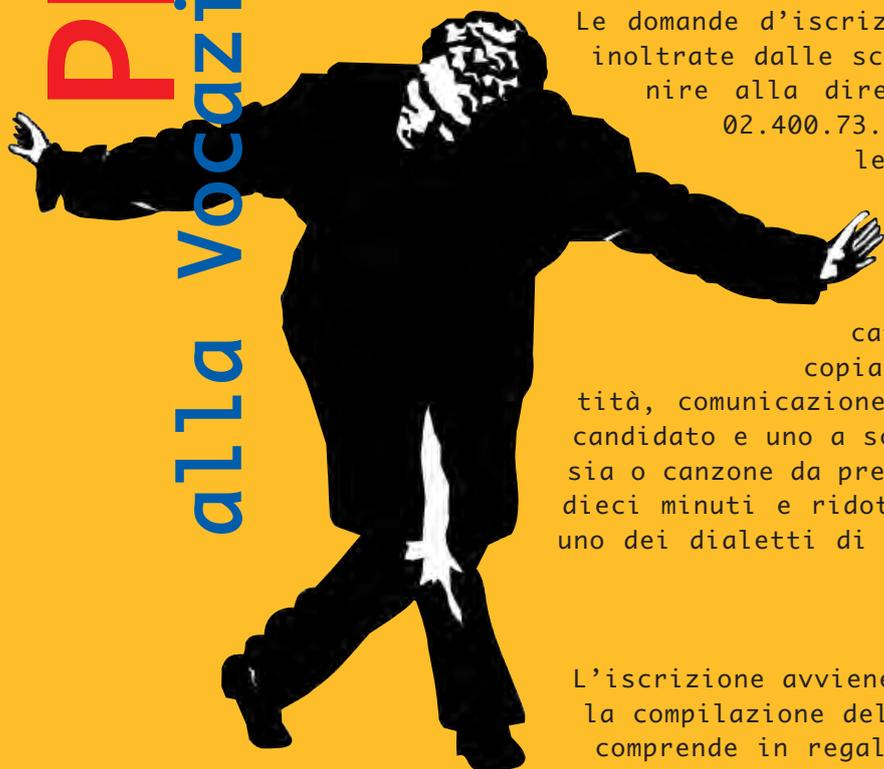
Le pre-selezioni, riservate a giovani aspiranti attori che, pur sprovvisti di diploma di accademie o di scuole di teatro istituzionali, ritengano di essere in possesso di requisiti tali da giustificare una loro audizione, avranno luogo a Milano nel maggio 2008. Le domande di iscrizione alla pre-selezione del Premio alla Vocazione devono pervenire alla direzione di Hystrio (via Olona 17, 20123 Milano, tel. 02.400.73.256, fax 02.45.409.483, hystrio@fastwebnet.it) entro **lunedì 12 maggio 2008** attraverso la compilazione del modulo d'iscrizione preposto sul sito www.hystrio.it corredato dai seguenti allegati: breve curriculum, foto, fotocopia di un documento d'identità, indicazione di titolo e autore dei due brani (uno a scelta del candidato e uno a scelta fra una rosa proposta dalla Giuria) e di una poesia o canzone da presentare all'audizione. I brani, della durata massima di dieci minuti e ridotti a monologo, possono essere in lingua italiana o in uno dei dialetti di tradizione teatrale. I candidati che supereranno la pre-selezione parteciperanno alla selezione finale organizzata a giugno a Milano.

IL BANDO PER LA SELEZIONE FINALE (giugno 2008, Milano)

La selezione finale, riservata a giovani diplomandi o diplomati presso accademie e scuole istituzionali di recitazione, avrà luogo a Milano nel mese di giugno 2008. Le domande d'iscrizione alla selezione finale del Premio alla Vocazione, inoltrate dalle scuole o dai singoli allievi o ex allievi, devono pervenire alla direzione di Hystrio (via Olona 17, 20123 Milano, tel. 02.400.73.256, fax 02.45.409.483, hystrio@fastwebnet.it per l'elenco delle scuole consultate il sito www.hystrio.it) entro **lunedì 9 giugno 2008** attraverso la compilazione del modulo d'iscrizione preposto sul sito www.hystrio.it corredato dai seguenti allegati: breve curriculum, foto, attestato di frequenza o certificato di diploma della scuola frequentata oppure la fotocopia del libretto Enpals, fotocopia di un documento d'identità, comunicazione del titolo e autore dei due brani (uno a scelta del candidato e uno a scelta fra una rosa proposta dalla Giuria) e di una poesia o canzone da presentare all'audizione. I brani, della durata massima di dieci minuti e ridotti a monologo, possono essere in lingua italiana o in uno dei dialetti di tradizione teatrale.

COME ISCRIVERSI

L'iscrizione avviene obbligatoriamente dal sito www.hystrio.it, attraverso la compilazione del modulo preposto. Iscrivere al Premio costa 30 euro e comprende in regalo l'abbonamento annuale alla rivista Hystrio.





Prima puntata di un viaggio nel teatro delle regioni d'Italia: Palermo, Catania e Messina - *di Claudia Brunetto, Massimo Marino, Tiziana Giordano, Claudia Cannella, Giuseppe Montemagno, Annamaria Monteverdi, Loredana Faraci, Gigi Giacobbe e Andrea Porcheddu*



Coreografi affermati e giovani emergenti, politiche culturali e sistemi produttivi: la danza protagonista del terzo dossier sul teatro della nuova Europa - *a cura di Andrea Nanni e Silvia Bottirolì*



Utefest a Torino - Goldoni/Servillo - Beckett/Brook - Festival Vie a Modena - Cechov/Castri - *Gomorra* in scena e tutte le recensioni della prima parte della stagione.

2 la questione teatrale

Poveri ma belli, i nostri primi vent'anni - *di Ugo Ronfani*

4 vetrina

Napoli: prove tecniche di un festival nazionale - Milano, Bologna, Palermo: grande teatro con i minori in carcere - Buon compleanno *Cantatrice calva!* - *di Claudia Cannella, Margherita Laera, Massimo Marino, Giuseppe Montemagno e Fabrizio Caleffi*

12 SPECIALE SICILIA

25 exit

Addio a Maurice BÉjart - *di Giuseppe Montemagno*

26 DOSSIER LA DANZA DELLA NUOVA EUROPA

60 teatromondo

Londra: classici e contemporanei in scena al National Theatre e al Royal Court - Teatro Theater: italiani a Berlino - Parigi: aria nuova all'Odéon - Barcellona/Madrid: Belbel, Rigola e Goebbles - Il teatro postdrammatico di Lehmann - *di Maggie Rose, Margherita Laera, Elena Basteri, Giuseppe Montemagno, Davide Carnevali e Diana González*

70 teatro di figura

Incanti a Torino - IF-festival internazionale teatro di Immagine e Figura a Milano - Garibaldi secondo la Compagnia Carlo Colla e Figli - *di Laura Bevione, Valeria Ravera e Claudia Cannella*

72 biblioteca

Le novità editoriali - *a cura di Albarosa Camaldo*

76 CRITICHE

106 TESTI

dux in scatola - *di Daniele Timpano*

113 nati ieri

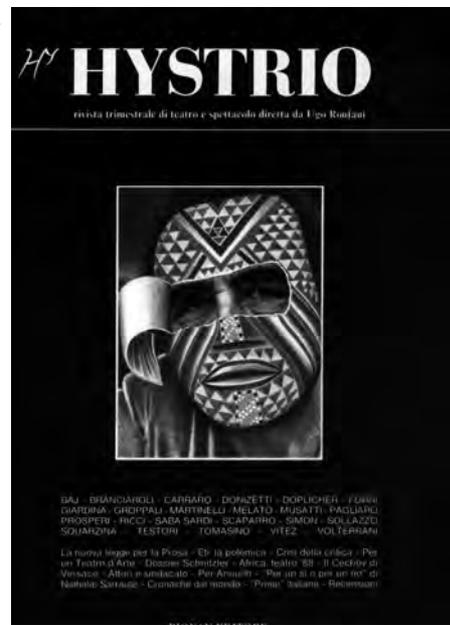
I protagonisti della giovane scena/31: Andrea Cosentino e Daniele Timpano - *di Simone Soriani*

116 la società teatrale

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

in copertina: *Senza sosta*, illustrazione di Georgja Galanti

...e nel prossimo numero: dossier: teatro e arti contemporanee, speciale Puglia, Calabria e Basilicata, le nuove generazioni del teatro di narrazione, teatro e salute mentale a 30 anni dalla legge Basaglia, le recensioni della seconda parte della stagione e molto altro...



Poveri ma belli i nostri primi vent'anni

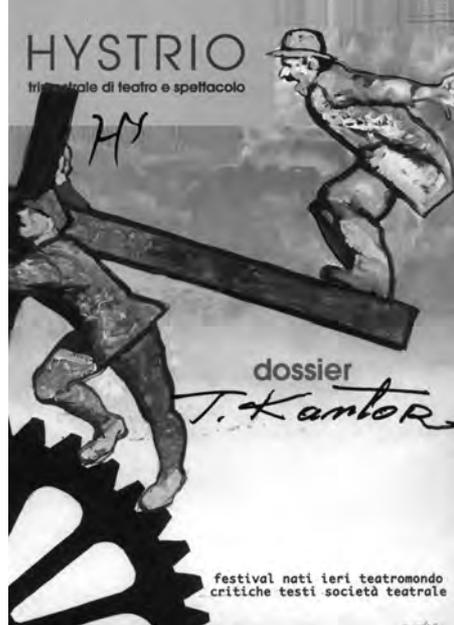
di Ugo Ronfani

Ci si consenta di celebrare con i lettori i nostri vent'anni. *Hystrio* nasceva nel gennaio del 1988; ha l'età della giovinezza per un essere umano ma un'età rispettabile per una pubblicazione. È presto per esibire la nostra longevità ma è il tempo giusto per avanzare l'ipotesi, con gli scongiuri di rito, che *Hystrio* possa e voglia continuare a vivere. Il titolo della testata - regalatici da Mario Luzi, un grande poeta che amava il teatro - esprimeva la natura anfibia dell'attore: la sua umana autenticità dietro la finzione della scena. Come si vedeva nell'illustrazione di copertina del primo numero, dove una maschera copriva il volto di Vittorio Gassman. Quel titolo e quella figura erano un programma: parlare dell'attore nella sua completezza, persona nel sociale e interprete di ruoli immaginari. Abbiamo subito cominciato a occuparci sia delle poetiche della scena che dei problemi concreti del teatro. Quel primo numero conteneva un'intervista con il ministro Carraro che (già allora!) annunciava una legge quadro, mai varata, sullo Spettacolo; inoltre si occupava della crisi dell'Eta (che continua) e apriva un dibattito sulla situazione della critica. Ma proponeva anche, a indicare una direzione di marcia sui contenuti, una rassegna sul teatro africano della decolonizzazione, un dossier su Schnitzler e un testo di Nathalie Sarraute. Nell'editoriale era indicata l'adesione della rivista alla battaglia che Strehler andava conducendo contro un teatro mercantile, inflazionato ed effimero, ma si dissentiva dalla soluzione verticistica (triumviri con pieni poteri) proposta dal regista, puntando invece su un governo del teatro decentrato, che sostituisse al centralismo burocratico romano un ampio concorso di competenze sul territorio. Si correggeva inoltre il luogo comune, populista, di un teatro che fosse spettacolo di massa concorrenziale alla televisione per affermarne la *leadership* culturale e il suo ruolo educativo, politico e sociale. Non un genere di maggioranze inerti, dun-

que, ma di minoranze attive: tenendo per fermo che la cultura, prima di essere popolare, dev'essere cultura. La "celebrazione" dei nostri vent'anni non avrebbe senso se non ci chiedessimo in che cosa, nel tracciare la nostra linea di movimento, ci eravamo sbagliati (fra gli "errori" c'era sicuramente un "ottimismo riformatore" in contrasto con l'inerzia della classe politica), e domandarci se nel corso degli anni abbiamo saputo essere fedeli agli iniziali proponimenti.

Autonomia e indipendenza di giudizio

Ma prima ci preme sottolineare - con una punta di compiacimento che ci sarà perdonata - che *Hystrio* è nato in assoluta autonomia dall'esigenza di un gruppo di intellettuali e teatranti di puntare su una "scommessa riformatrice" della nostra società teatrale mentre il teatro, attenuatisi gli entusiasmi rigeneratori del dopoguerra, segnava il passo in una situazione europea che era invece di movimento. Non c'erano dietro a *Hystrio* - non ci sono mai stati - protezioni istituzionali, sostegni dell'editoria e combinazioni di potere. Anche quando Casa Ricordi, accertata la serietà dei nostri propositi, negli anni Novanta volle includere *Hystrio* fra le sue attività editoriali (il che durò fino al 1997, quando l'ingresso di capitali stranieri ne modificò i programmi), procurammo di salvaguardare la nostra autonomia, come condizione per conservare l'indipendenza di giudizio. Questa esigenza di essere autonomi (più che mai rafforzata dopo la fine dei rapporti con la Casa Ricordi) rende anche più meritorio l'impegno di quanti hanno voluto partecipare in origine all'impresa di *Hystrio*. La loro adesione, le loro competenze, la loro coerenza sono state la nostra inestimabile ricchezza. Le riviste teatrali allora esistenti, quando non erano effimere emanazioni di gruppi teatrali, inevitabilmente por-



tatrici di punti di vista parziali, trascuravano l'informazione dall'estero, dove invece era in gestazione il Teatro d'Europa. Fin dall'inizio, perciò, *Hystrio* ha ritenuto di dover favorire questa tendenza alla soprannazionalità, con ampie e qualificate corrispondenze dalle capitali, spingendosi anche verso le due Americhe e l'Asia. E però, mentre correggeva così, con le pagine di Teatromondo, un'asfittica concezione autarchica del nostro teatro, la rivista ospitava e ospita con regolarità anche testi di autori italiani contemporanei, spesso ingiustamente trascurati. Sulla polemica, allora viva in seno all'Anct (Associazione Nazionale Critici di Teatro), se fosse lecito "sporcarsi le mani" partecipando alla gestione della cosa teatrale, *Hystrio* ha tenuto una posizione di equilibrio, partecipando al dibattito con prese di posizione specifiche ma badando a non trasformare la propria adesione in posizioni acritiche o servili. Un esempio per tutti è la nostra diffidenza verso forme assistenziali come il meccanismo burocratico del Fus, che favoriva il clientelismo e l'inerzia ostacolando il nuovo. Muovendosi su questa linea di indipendenza *Hystrio* si è trovato col tempo a condividere o a promuovere la partecipazione a qualificati momenti di riflessione e di aggregazione sul teatro. Due manifestazioni hanno caratterizzato la presenza della rivista: la Festa del Teatro tenutasi per anni a Montegrotto Terme, con il Premio Europa assegnato a figure di primo piano, fra cui il presidente della Repubblica Ceca Vaclav Havel, e con l'annesso Premio alla Vocazione destinato ad aspiranti attori, che continua con successo a Milano ormai da dieci anni; inoltre lo stage della Giovane Critica tenutosi a Firenze in collaborazione con l'Etì e l'Anct, che ha contribuito alla formazione oggi qualificata di nuovi recensori, alcuni dei quali sono oggi firme riconosciute della rivista. Nella parte delle recensioni la rivista, ieri e oggi, ha sempre badato a evitare sia i punti di vista preconcepi che le stroncature ideologiche, in omaggio al principio che tradizione e avanguardia fanno parte del buon teatro quando l'interpretazione del testo sia corretta e l'esecuzione di qualità. Si è avuta attenzione per tutti gli aspetti dello spettacolo, non soltanto per le funzioni dell'autore, del regista e dell'autore ma anche per le altre componenti quali la scenografia, le musiche, le luci, la tecnologia. Quanto alla cosiddetta regia critica, ci è parso conveniente considerarla come il lievito del rinnovamento teatrale, ma evitando gli eccessi opposti di quanti la sostenevano nei suoi eccessi trasgressivi senza ragione o di coloro che la rifiutavano in ossequio a estetiche superate. Mentre è stato un punto fermo il sostegno al Teatro pubblico, come insostituibile strumento di aggregazione culturale, senza però omettere di criticare l'involuzione burocratica o l'appiattimento dei programmi da parte di certi Stabili.

1998-2008: il nuovo corso

Come il lettore sa, la scelta di continuare la pubblicazione di *Hystrio* dopo la fine del rapporto editoriale con Casa Ricordi è coincisa con una nuova fase della pubblicazione. È parso opportuno a chi scrive, che l'aveva fondata, di passare la mano ai giovani, e però le linee di tendenza originarie sono state per l'essenziale conservate. Ha assunto la direzione Claudia Cannella, in redazione fin dalle origini, affiancata da un comitato direttivo (originariamente formato da Roberta Arcelloni, Ivan Canu e Anna Ceravolo, successivamente arricchito dalla presenza di Massimo Marino e Albarosa Camaldo) e sotto l'egida editoriale dell'omonima Hystrio-Associazione per la diffusione della cultura teatrale. In questa nuova fase Claudia ha confermato l'attitudine di ferma organizzatrice del lavoro, una salda cultura teatrale e l'acquisita conoscenza della società teatrale. Il cambiamento nella continuità ha caratterizzato il passaggio di gestione: è stata mantenuta la linea riformatrice delle origini, si è portato avanti il discorso sui nuovi aspetti dello Spettacolo, sono stati consolidati i rapporti con i teatri che considerano *Hystrio* come un punto di riferimento, sono stati ampliati gli spazi dei dossier monografici spesso affidati a Roberta Arcelloni, si è arricchito il notiziario sulla vita del teatro e sono state create diverse nuove rubriche (drammaturgia, gruppi emergenti, teatro della diversità, danza, teatro di figura e per ragazzi ecc.), la grafica elegantemente aggiornata da Ivan Canu. E nel campo delle recensioni, sezione decisamente ampliata nell'ultimo decennio, non pochi giovani hanno colmato i vuoti lasciati dagli anziani, accostandosi ad un nuovo teatro che si fa strada fra non poche difficoltà. Si è fatta la prova, in questi vent'anni, che nel panorama non protetto dell'editoria teatrale una pubblicazione come *Hystrio*, per durare nel tempo, deve poter contare sulla dedizione e sullo spirito di sacrificio di chi la fa, su una gestione amministrativa oculata e, se vuole essere autorevole, tenersi lontana da condizionamenti e pressioni. Dall'inizio del "nuovo corso", infatti, la rivista si fonda sul lavoro volontario di tutti, dal direttore al collaboratore più giovane. Questo consentono gli scarni introiti, destinati alla copertura delle spese vive e provenienti, al 90%, da abbonamenti e vendite. Una prova di tenacia e di passione teatrale non comune, che non solo ha permesso alla rivista di aggiungersi all'anagrafe altri dieci anni, ma ne ha anche rafforzato lo spirito orgogliosamente libero, rendendola punto di riferimento sempre più importante per addetti ai lavori e appassionati di teatro. La festevole euforia per i nostri vent'anni - che vorrete perdonarci - s'accompagna a sentimenti di gratitudine per tutti i nostri "compagni di strada" (a cominciare da coloro che non sono più qui: Testori, Calendoli, Doplicher, Polacco, Giorgio Prosperi) e a un incantamento a quanti proseguono l'opera. ■



Napoli: prove tecniche di un festival nazionale

di Claudia Cannella

Lo scorso ottobre il capoluogo campano ha cominciato a fare i conti con quel Festival Teatro Italia, di cui per tre anni sarà la sede. Per quattro intensissimi giorni si è messa alla prova sul piano organizzativo, artistico, logistico in previsione del ben più complesso appuntamento estivo - Spettacoli, mostre, incontri, laboratori, proiezioni si sono susseguiti a ritmo serrato, mettendo in luce le grandi potenzialità culturali della città, ma anche gli inevitabili ostacoli ancora da superare

A tterro a Napoli sotto la pioggia. Un inizio che non promette nulla di buono. Quando scendo dal bus, in piazza Municipio, il cielo si sta aprendo. Mi incammino verso il molo Beverello, dove è stato approntato il quartier generale del Teatro Festival Italia e dove è ormeggiata la grande nave da crociera che ospita buona parte di artisti, maestranze, operatori. Dopo pochi passi incrocio un centinaio di indiani, vestiti nelle *nuance* dell'arancione, con turbanti e strani pifferi in mano. Procedono compatti, con aria indifferente nell'imbizzarrito traffico partenopeo, certo una bazzecola rispetto a quello di Delhi o Bombay. La scena è surreale, la gente osserva incuriosita e i tassisti parcheggiati al porto li salutano con un cenno della mano, come se fosse la cosa più normale del mondo. A Napoli tutto può accadere, tutto viene accolto con la curiosità bonaria e un po' fatalista di una mediterranea città di mare. Il mistero è

presto sciolto: sono gli incantatori di serpenti, che vanno a provare, sotto la guida di Roysten Abel, lo spettacolo scelto per inaugurare, al Teatro San Carlo, il Prologo del Teatro Festival Italia (10-13 ottobre), "assaggio" della kermesse prevista per il giugno-luglio prossimi come primo capitolo del triennio festivaliero, promosso dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali e vinto dalla città partenopea, che ha subito ottenuto l'adesione della Regione Campania, del Comune e della Provincia di Napoli. L'idea è quella di realizzare in Italia un grande festival di teatro internazionale, capace di confrontarsi con modelli europei ormai consolidati come il Festival di Edimburgo o quello di Avignone. Un progetto ambizioso, con tanto di Fondazione Campania dei Festival creata per l'occasione, che investe questo Prologo di una duplice funzione. Da una parte la volontà di attivarsi in tempi rapidi rispetto all'investitura ministeriale avvenuta qualche mese addietro, dall'altra la sacrosanta necessità di "testare" strutture e modalità organizzative per affrontare con strumenti adeguati il complesso impegno estivo.

Una nave per i teatranti

Arrivo alla Cittadella del Teatro. All'accoglienza regna ancora il caos, tutti devono essere dotati di pass, i due punti di ristoro stanno ancora ultimando i preparativi. Sono la solita milanese in anticipo. Approfitto per fare un giro, il luogo è molto bello, dominato dal colore rosso: due grandi tensostrutture (una per gli spettacoli dei giovani gruppi della rassegna "Nuove sensibilità", l'altra per incontri e conferenze), due bar con tavolini all'aperto, una postazione per dj e relativa ampia pedana per le danze notturne, la zona ricevimento con tutti i gadgets del caso e la nave (idea geniale!) dove si può pernottare, far colazione e pranzare a prezzi davvero popolari, per non parlare della comodità logistica. Il tempo si mette al bello, soffia il maestrale. Le giornate sono intense, ma senza isterismi nordici, le piccole disfunzioni del primo giorno si sciolgono lentamente, il progetto artistico (a cura di Roberta Carlotto per il Mercadante, di Igina Di Napoli per il Nuovo Teatro Nuovo e di Angelo Curti per Teatri Uniti, con coordinamento di Gianfranco Capitta) prende forma: al mattino incontri con gli artisti e conferenze stampa; al pomeriggio laboratori, proiezioni, mostre; alla sera gli spettacoli, dislocati in vari spazi cittadini, tutti molto affollati da un pubblico vivace ed eterogeneo (per le recensioni, si veda la sezione Critiche). Così come eterogenee sono le proposte in cartellone. Al San Carlo il cortocircuito tra le sonorità ipnotiche dei 100 incantatori di serpenti e il sontuoso contesto da teatro di melodramma è davvero affascinante, lo stesso si può dire per l'adrenalinico *Ubu burr* in versione senegalese del Teatro delle Albe ospitato al San Ferdinando, il teatro di Eduardo di recente riaperto al pubblico, o la ripresa del loro *Ubu sotto tiro* a Scampia. E trovano subito una fratellanza i giovani allievi di Scampia con i bravissimi colleghi senegalesi: vissuti difficili, istrionismo istintivo e le diverse facce del potere ottuso in realtà sempre uguali. Accanto a loro, icone imprescindibili della saga "internazionale" sul grottesco tiranno, la sempre più bianca e formidabile strega Ermanna Montanari insieme al suo ubuesco nero compagno Mandiaye N'Diay. Francese, wolof, italiano e romagnolo si mescolano nella più naturale anarchia.

Napoli/2: la mostra

WILSON: un battito di ciglia e il ritratto prende vita

Non è la prima volta che il gigante del teatro americano lavora dietro una videocamera. Lo aveva già fatto negli anni '70 per il progetto *Video 50*, ispirato agli *Screen Tests* di Andy Warhol. Nel 2005 Robert Wilson ritorna alla videoarte con il progetto *Voom Portraits* commissionato da HD Networks, la più grande compagnia di canali di intrattenimento televisivo ad alta definizione. L'installazione, che ha già girato il mondo in lungo e in largo, è approdata quest'autunno al Madre (Museo d'Arte Contemporanea Donna Regina) di Napoli, in occasione del Teatro Festival Italia, per poi volare fino a San Pietroburgo. Per *Voom HD*, Wilson ha creato ritratti di alcune star hollywoodiane ed eredi di case reali, oltre che delle sue immancabili rane, questa volta affiancate da porcospini e civette. Tra Brad Pitt in mutande sotto



la pioggia e Johnny Depp avvolto in una pelliccia di volpe, lo sguardo di Jeanne Moreau nelle vesti di Maria Stuarda punge lo spettatore come una lama. Se Carolina di Monaco imita sua madre Grace Kelly nel film *La finestra sul cortile*, Isabelle Huppert assume le pose della diva Greta Garbo. Movimenti quasi impercettibili danno a questi ritratti a grandezza naturale un ché di perturbante: Wilson gioca con i generi e con la percezione dello spettatore, che inizialmente si accorge appena di un battito di ciglia, e gradualmente diventa più ricettivo di fronte alla lentezza del respiro, al debole cambio di luce, al tremolio di un muscolo. Straordinario il ritratto di Wynona Rider: mostrando il capo ornato di fiori, l'attrice è sotterrata fino alle spalle in un cumulo di sabbia desertica, con accanto una pistola e una sporta rosso fuoco. Un *déjà-vu*? È Winnie di *Giorni felici*, ma questa volta il fiume di parole è secco, la voce si è esaurita: il ritratto wilsoniano è completamente muto. Si direbbe concluso il secondo atto, dato che la sabbia copre anche le braccia di Winnie, e il sole allo zenith del testo beckettiano si è trasformato in un timido crepuscolo. Brillante e inaspettato è l'incontro dei due maestri del teatro occidentale: questa Winnie silenziosa trascorre, come quella creata dal drammaturgo irlandese, i suoi giorni felici in una terra senza nome e in un tempo che sembra sospeso. L'angoscia che stringe la gola della donna, dopo essere esplosa in grida di terrore, lascia che l'*horror vacui* prenda possesso della scena, cogliendo il personaggio in un momento di *défaillance*: in fondo, la lunga monodia di Beckett era un canto alla vita e un inno alla morte, in cui le parole cessavano di significare e diventavano musica, dissolvendosi nel ritmo del silenzio e dell'incomunicabilità.

Margherita Laera

In apertura la cittadella del Teatro Festival Italia a Napoli; in questa pag. uno dei ritratti della mostra *Voom Portraits*, di Bob Wilson; nella pag. seguente, in alto, una scena di *Ubu Buur*, regia di Marco Martinelli (foto: Marco Ghidelli); in basso, Chiara Baffi ed Enrico Ianniello in *Chiove*, di Pau Mirò, regia di Francesco Saponaro (foto: Marco Ghidelli).

Grandi delusioni e piccoli gioielli

Paradossalmente, a deludere, sono gli spettacoli più attesi e di maggior impegno economico: *Maria Stuart*, con la coppia Bonaiuto-Loliée diretta da Andrea De Rosa, e *Sogno di una notte di mezza estate, divertissemant* "goliardico" un po' fine a se stesso firmato dalle star della berlinese Schaubühne Thomas Ostermeier e Constanza Macras (recensione su *Hystrio* 4.2007), ma ambizioso è anche il laboratorio su *Falstaff* realizzato da Mario Martone con i ragazzi del carcere minorile di Nisida e alcuni attori, presentato come un lungo e diseguale spettacolo compiuto, mentre forse sarebbe stato più interessante assistere a una semplice dimostrazione di lavoro. Da segnalare infine, oltre all'interessante *Per Amleto*, con cui Michelangelo Dalisi ha vinto il Premio Dante Cappelletti 2007; un piccolo gioiello: *Chiòve* del catalano Pau Mirò, bizzarro e toccante triangolo tra una prostituta, il suo stralunato protettore e un cliente intellettuale, "napoletanizzato" per l'occasione da Enrico Ianniello, anche ottimo interprete con Chiara Baffi e Giovanni Ludeno per la regia di Francesco Saponaro. Ma la Napoli del teatro aggiungeva al già denso programma del Festival la sua abituale attività, mettendo a dura prova la resistenza di operatori in trasferta ormai a rischio di overdose. D'altra parte era un peccato perdere il brechtiano *Terrore e miseria del Terzo Reich* allestito da Carlo Cerciello all'Elicantropo, ma è anche vero che questa ipertrofica anarchia dovrà essere un po' meglio regolata in occasione dell'appuntamento estivo. Anche perché già in questo Prologo qualche pezzo si è perso per strada. È il caso della rassegna per giovani gruppi "Nuove sensibilità", passata quasi inosservata essendo sovrapposta agli altri spettacoli in programma. Il bilancio generale comunque resta positivo. L'energia c'è, la voglia di fare bene anche, fermo restando che, di questo Prologo, bisogna fare tesoro per aggiustare il tiro e per ovviare alle inevitabili disfunzioni di una macchina organizzativa complessa e ancora tutta (o quasi) da inventare. Al momento si sa che direttore del Teatro Festival Italia è stato nominato Renato Quaglia, il resto lo aspettiamo con ansia, facendo il tifo perché l'impresa trovi un assetto degno delle aspettative. ■



Milano

Tutto esaurito per la Festa del Teatro

Anche Milano, da due anni a questa parte, ha la sua Festa del Teatro. La sua seconda edizione, voluta da Provincia, Comune, Regione e Agis Lombardia e Ministero per i Beni e le Attività Culturali, si è svolta, con prevedibile successo, dal 26 al 28 ottobre scorso. Prevedibile perché l'occasione è ghiotta: la quantità e la varietà dell'offerta impressionante, tutto a ingresso libero o al costo di 3 euro a biglietto. Diamo qualche numero: 45 i teatri coinvolti (Milano, Monza, Sesto San Giovanni, Assago), 32 le compagnie, 26 i luoghi della città occasionalmente "prestati" al teatro (Stazione Centrale, Acquario, Palazzo Isimbardi, Museo Archeologico, Palazzo Marino ecc.) per un totale di 220 proposte tra spettacoli per adulti e bambini, visite guidate, incontri, laboratori e proiezioni video (Delbono, Asti, Maglietta, Costa, Raffaello Sanzio ecc.) e alla Videoteca EuroLab del Piccolo Teatro. Alla fine, fra ingressi liberi e a pagamento, la festa ha visto muoversi per la città circa 50.000 persone, facendo registrare il tutto esaurito quasi ovunque, dal Piccolo Teatro alle sale amatoriali. Una bella occasione, di cui però sfugge un senso progettuale a medio o lungo termine. Che cosa aggiunge o toglie al pubblico milanese un week-end di teatro gratis o quasi, oltre al piacere di un effimero risparmio? Quante di queste persone, in virtù della bella esperienza, torneranno poi a teatro nel corso dell'anno? Una cosa è certa, e la Festa ha il merito di dimostrarlo: lo spettacolo dal vivo non è morto. Piace ancora molto, alla faccia di tanti proclami sulla sua estinzione prossima ventura. Ma se la Festa si riduce a essere un'occasione economicamente vantaggiosa per mettere piede a teatro (e già non è poco), perché allora non istituzionalizzare una serie di giornate, animate da questo spirito, nel corso di tutta la stagione? Se, invece, le ambizioni sono più alte, come per esempio educare il pubblico di domani e riavvicinare la città ai suoi teatri, forse è il caso di avviare una riflessione più profonda che, facendo sì tesoro del successo dell'iniziativa, riesca però ad andare oltre il dato contingente di un riuscito week-end di fine ottobre. C.C.





Iceberg! Iceberg!

La Sv è cortesemente invitata alla manifestazione globale "Facciamogli la festa!". RSVP

È qui la festa? È là la festa? È dappertutto la festa. Festival è out, finito, bollito, festival significa rassegna, si rassegni, signora mia, il festival non si "mette" più, si faccia il vestito della festa e, ai margini del tardo impero, accorra laddove ogni tribuno della

plebe, ogni centurione abbia, a imitazione del Divo Veltro, imbastito un cannibale banchetto del teatro. *Panem et circenses?* Crostini e festini! Alla festa funesta del teatro italiano. Inaugura il proconsole Romolo Augustolo Rutellio, il cui molle profilo coniato su eurosesterzi di cioccolato eliogabella per orgia una veglia funebre.

Si sacrificino vergini neodiplomate alla Silvio D'Amico sull'ara, o sull'aia, di ogni palcoscenico (palc-oscenico). E i Galli? Istigati dal drudo Vittorio Sgarbix, premono ai confini, sbraitando modello Asterix: scétate, Milano, scétate! Non vorrai lasciare che la festa del teatro si faccia solo a Piedigrotta, o' vero? Poi, passata la festa, gabbato lu santo: San Siro, patrono dello spettacolo.

Insomma, che cosa rappresenta la voga, la moda festaiola? Voglia d'imbarco immediato: crociera per Citera o traghetto per l'Ade? In ogni caso, uno *show* un po' patetico e un po' sinistro. Adunata in camicia nera (di seta) per tutti i più fichi dello spettacolo, scortati da analoghi, omologhi, omofoni plotoni femminili e femminelli alle nozze con i fichi secchi tra Mr. Evento e Madame Performance. Facite ammuina, fate casino, fate finta che accadano un casino di cose: gli assessori vi guardano. Suona la sirena: tutti a bordo. Salgono a coppie sull'arca Titanic gli esemplari del bestiario teatrale italiano: leoni ronconi dalla bianca criniera e valentine inturbantate, quadri critici in fila per due, panchinari e panchinare, pappagalli e cocorite, bellimbusti e busti di marmo. E le stelle *latelle* stanno a guardare. Mollare gli ormecci, mentre il nocchiero di guardia già ha lanciato il grido «Iceberg! Iceberg!». Nessuno lo sente, nessuno lo ascolta, l'orchestra già suona, ballano tutti, gatti e topi. I giovani commediografi a vita, baby pensionati dei *workshop* di scrittura creativa, afferrano un'ultima coppa di champagne. Paga lo sponsor? Paga Pantalone. Una festa in ogni porto.

In ogni porto, il pubblico aspetta l'arrivo della Nave Pirata, il cacciatorpediconsenso "Bertolt Brecht", sempre sperando che accada qualcosa di nuovo, oltre al solito naufragio, seguito da messa in suffragio in forma di dibattito.

Iceberg! Iceberg! Ma la nave va: tirando a campà. Di festa in festa, spartendosi quel che resta. Festa per festa, non sarebbe meglio rilanciare lo spettacolo dal vivo con una qualche versione competitiva dei giochi olimpici? Tutti in gara, pubbliche votazioni e la festa solo per i ricchi premi e *cotillons* finali. Fino a quando l'attualità resterà più teatrale di quel che si vede in palcoscenico e i migliori attori si esibiscono nelle aule dei tribunali, nessuna celebrazione indotta rilancerà lo spettacolo più bello della storia dell'uomo.

La vera Festa del Teatro Italiano è un'altra. Qualcuno potrebbe intitolarla: la Pazzia di Re Giorgio. È cosa da Re della Vita e l'esistenza senza follia è soltanto demenza. Si tratta, dunque, del matrimonio di Giorgio Albertazzi con Pia de' Tolomei. Il primattore, a ben donde vanitoso, Giorgio Albertazzi, questa la notizia, ottantaquattrenne, ha sposato con rito civile la dantesca nobildonna toscana under 50 Pia de' Tolomei. C'è tutto il Grande Teatro del Mondo in queste nozze, c'è la storia recente del teatro italiano, ci sono le sue radici, da cui fioriscono gl'iperpopolari monologhi di Benigni, c'è una superba lezione di letizia e giovanilità senza giovanilismo, di sapido protagonismo, di fascino e fascinazione. Guardino a Giorgio i ragazzi che si affacciano al teatro confusi da addestramenti da boy scout e aspirazioni senili, guardino ad Albertazzi le ragazze ai primi passi sul palcoscenico, incerte tra vocazioni monacali e comportamenti maniacali. Viva gli sposi! ■



Milano Bologna Palermo

Tre gruppi teatrali presentano tre versioni del *Re Lear* in altrettanti istituti penali minorili, alla ricerca di un'eredità spezzettata, contrastata, e di una paternità, di un'autorità che rinuncia ai suoi doveri - Beppe Scutellà a Milano, Paolo Billi a Bologna, Claudio Collovà a Palermo mostrano i frutti di un lavoro lungo e difficile con il disagio più radicale dell'adolescenza

GRANDE TEATRO con i minori in carcere

di Massimo Marino

Questo racconto è dedicato a un festival che non c'è stato. L'idea è partita tre anni fa: mettere in relazione alcune delle esperienze di teatro che si fanno, ormai da anni, negli istituti penali minorili (guai a chiamarli "carceri", l'idea di "rieducazione", almeno nel linguaggio, sembra aver vinto la sua battaglia). Gli spettacoli sarebbero nati, intorno a un tema unico, a Milano grazie all'Associazione Puntozero che lavora con il Beccaria, a Bologna dove Bloom opera con il Pratello, e a Palermo dove la Cooperativa Teatrale Dioniso fa spettacoli nel Malaspina. Poi le tre opere si sarebbero riunite in una sola città. Non è stato possibile. I ragazzi in due situazioni su tre (Palermo e Bologna) non sono neppure potuti uscire dall'istituto. Ma la tenacia dei tre registi, e dell'Associazione Euro, che ha fatto inserire questa utopia in un progetto europeo Equal, ha permesso comunque di realizzare una rassegna a distanza, concentrata in dicembre, che sarà riunificata da un libro con le fotografie di Maurizio e Federico Buscarino e la cronaca di un gruppo di giovani studiosi e critici coordinati da chi scrive queste note.

Non so come, la scelta dei tre registi, Beppe Scutellà, Paolo Billi e Claudio Collovà, è caduta su uno dei testi più difficili e misteriosi di Shakespeare, *Re Lear*. Che è stato affrontato in modi molto diversi, sembra quasi deliberatamente complementari, in

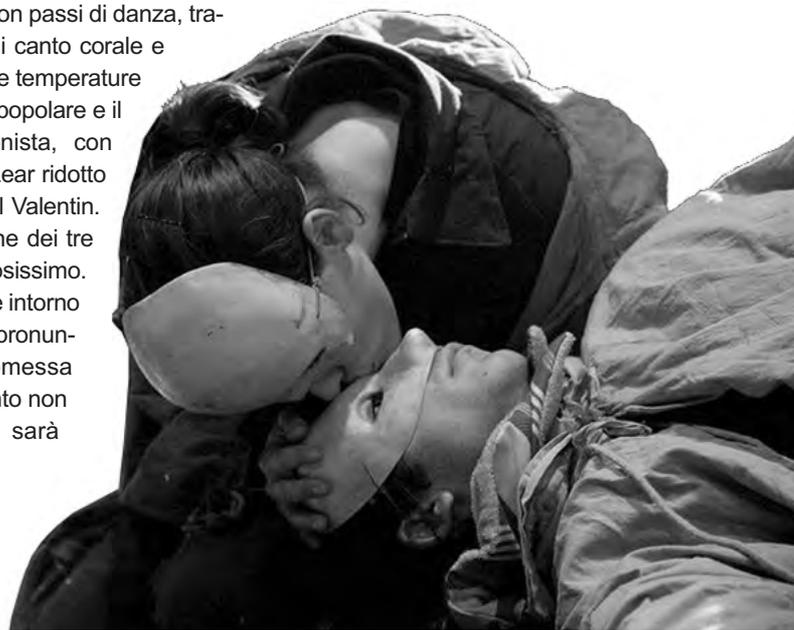
un lungo lavoro, paziente, fatto prima di laboratori tecnici, sulle scene, sul movimento, sui testi, i costumi, poi di messa in scena. Tutti e tre i gruppi mescolano attori esterni e ragazzi reclusi, spesso molto giovani, soprattutto a Bologna. Moltissimi di loro sono stranieri. Alcuni hanno pene lievi o sono in attesa di giudizio, e quindi possono anche essere trasferiti da un momento all'altro (questa è soprattutto la situazione di lavoro di Bologna); altri, in alcuni casi più grandi, devono scontare lunghe condanne e sono in attesa di compiere i 21 anni e di essere trasferiti nei penitenziari per gli adulti. Si sentiva a Palermo, dove ho assistito alla penultima recita, la felicità di aver creato in gruppo qualcosa che esaltava le capacità dei singoli, un'ora di sospensione della realtà, di viaggio in un altrove, e il timore di "domani", quando tutto questo finirà e si tornerà alla *routine* del tempo sospeso del carcere. Se il teatro nei luoghi di pena vanta ormai alcune realtà di grande importanza e di notevole rilievo artistico, quel teatro che si fa con i minorenni sembra una battaglia di don Chisciotte contro i mulini a vento. O una metafora estrema proprio del teatro, dell'arte, forse della vita stessa, nella loro volatilità imprevedibile. Si lavora con un gruppo che può saltare da un momento all'altro: una prima versione del *Re Lear* di Palermo era stata fatta in luglio, ma dopo una rivolta la maggior parte dei ragazzi è stata trasferita e Collovà ha dovuto ricomin-

ciare. Si lavora con un'età già delicata di suo, l'adolescenza, che facilmente perde la concentrazione in uno scherzo, in un vagare con la testa chissà dove. Si lavora con ragazzi che - si vede chiaramente - se sono finiti lì è perché portano lo stigma della povertà, dell'emarginazione, della mancanza di possibilità anche culturali: stranieri o provenienti da ambienti sociali dove lo stato, la legalità, la stessa nozione di opportunità sono lontani. Li si sfida a fare qualcosa che non avrebbero mai immaginato: affrontare storie complesse, parole difficili, in alcuni casi, perfino più astruse di quelle ascoltate in aule scolastiche poco frequentate. Gli si chiede di farle proprie, a loro che parlano, in molti casi, un'altra lingua o un dialetto stretto. E poi: rispondere a tempo agli altri, collegare parole, gesti, azione, cantare, danzare e così via. Sui poteri rieducativi del teatro il dibattito è aperto e probabilmente è anche ozioso. Forse gli si chiede troppo, quando è la società, la vita tutta, a creare emarginazione e devianza: quella da cambiare sarebbe la vita. Certo è che si creano isole felici, dove il pubblico, di coetanei, di operatori e pedagoghi vari, ma anche di semplici spettatori di teatro, apprezza la capacità di creare belle favole, ma soprattutto la fatica, trasparente, e il gioco d'insieme.

Le spoglie del padre imbecille

Questi *Lear* mettono in campo qualcosa di bruciate: la paternità e la divisione di un'eredità. E il rifiuto del padre, per impossessarsi delle sue spoglie messe all'incanto dell'affetto. Scutellà a Milano ha scelto di rimanere fedele al testo, tagliato in qualche punto, con una compagnia fatta per metà da ragazzi reclusi (che però per il lavoro teatrale escono e si recano nel bello spazio della Bovisa della compagnia) e per metà di attori. I ragazzi interpretano le tre figlie del re; gli attori (perlopiù attrici) professionisti incarnano la pletora di personaggi maschili. L'atmosfera è invernale, tra cappotti e pelliccioni, su una pedana aggettante e inclinata che somiglia a un iceberg. Lo spazio si moltiplica dietro un tendone, con una scala, con i personaggi che si annunciano in scena prima di essere visti, come ombre, come voci, come suoni e rumori. Nonostante la fedeltà al testo, questo spettacolo vive di dinamiche fisiche, vocali, di invenzioni dal taglio cinematografico. Alcuni dei ragazzi del Beccaria sono impegnati dietro le quinte, alle luci e alla fonica o hanno collaborato, nella fase preparatoria, a scene e costumi. A Bologna Billi legge l'opera dalla parte dei *fool*. Sono loro, i buffoni, i matti, quelli che rovesciano le cose e anche le apparenze, a rievocare la storia e i suoi personaggi, come cadaveri estratti da fosse o da anfratti di un paesaggio montuoso di collinette, che sembra un presepe illividito da luci espressioniste, da nebbie, sovrastato dalla proiezione di una partita di rugby tra i matti. La follia in persona, quella elogiata da Erasmo, bardata con orecchie d'asino, in cattedra, commenta gli eventi di questa dissipazione, di questo viaggio nella tempesta dell'abbandono di sé, nell'uragano delle regole sostituite dagli appetiti più violenti, mentre sui monti Re Lear, ridotto a maschera bianca e a drappo porpora inalberato come un'insegna da uno dei *fool*, assiste ad agguati e misfatti, in attesa di radunare la banda dei folli per lasciare sulla loro barca questo mondo senza dolcezza. *Fool bitter fool* si intitola lo spettacolo e così si chiama il personaggio che porta le insegne di Lear, interpretato da un ragazzo che una volta uscito dal carcere è entrato nella compa-

gnia. Anche a Palermo, come nelle altre sedi, il lavoro dei giovani detenuti è ricompensato con una borsa di studio-lavoro, non sontuosa, ma significativa come riconoscimento di un impegno vero. Anche nello spettacolo di Collovà, *Quel che resta del mio regno*, l'invenzione spaziale è essenziale: i personaggi, da un interno, spalancando le grandi ante della finestra, guardano l'orizzonte del pubblico. Qui il testo di Shakespeare, semplificato e stravolto, è una pura, felice ispirazione per mostrare un mondo di figli cannibali e di padri-padrini ormai impotenti. Il regno che si spezza e divide è fatto dei quartieri (o mandamenti, come dicono i mafiosi) di Palermo: ma i pezzettini sono troppo piccoli e la rivolta serpeggia. Il regista e i suoi collaboratori si sono perfettamente amalgamati con i ragazzi detenuti: tutti in palandrane e cilindri, mettono in scena una famiglia aristocratica decaduta, con passi di danza, trascinati momenti di canto corale e di ironia che porta le temperature a metà tra la farsa popolare e il cabaret espressionista, con un pensierino nel Lear ridotto a marionetta a Karl Valentin. Il consenso, alla fine dei tre spettacoli, è calorosissimo. Il pubblico si stringe intorno agli attori, quasi a pronunciare l'ardua promessa che questo momento non finirà. Chissà se sarà mantenuta. ■



Roma

Detenuti in scena all'Eliseo

Ha preso il via a dicembre con il debutto de *Il giovane criminale* di Genet, coproduzione Teatro Eliseo/Teatro Libero di Rebibbia, per la regia di Fabio Cavalli, e l'adattamento dell'*Amleto*, a cura dei Liberi Artisti Associati del carcere di Rebibbia, il progetto "Teatro e Carcere", voluto dal Teatro Eliseo in collaborazione con il Centro Studi Enrico Maria Salerno per dare visibilità ai progetti pedagogici per il recupero e il reinserimento sociale dei detenuti, condotti all'interno delle carceri italiane, che gode del sostegno della Regione Lazio e prevede altri cinque appuntamenti, programmati al Teatro Eliseo: *Lividi*, interpretato dai detenuti di Saluzzo con la regia di Miyazaki (1-2 febbraio); *Ikaro*, con Kismet e gli attori dell'Istituto Penale Fornelli di Bari (5 febbraio); *La corsa di Moncici*, vincitore del Premio Scafi 2007 per la drammaturgia penitenziaria, con la regia di Emanuela Giordano (7-8 febbraio); *Psychopathia Simpathica* di Oskar Panizza, con interpreti della casa-reclusione di Milano-Bollate (9-10 febbraio), e, in chiusura, *La ballata del carcere di Reading* di Oscar Wilde, con Umberto Orsini e Giovanna Marini, regia di Elio De Capitani (13-18 maggio). Info: www.teatroeliseo.it, www.enricomariasalerno.it. Roberto Rizzente

In apertura una scena di *Quel che resta del mio regno*, da Shakespeare, regia di Claudio Collovà (foto: © Copyright F. e M. Buscarino); in questa pag. un'immagine da *Fool bitter fool*, da Shakespeare, regia di Paolo Billi (foto: Alessandro Zanini).

Parigi



Cinquant'anni e non sentirli buon compleanno *Cantatrice!*

di Giuseppe Montemagno

Chiamatelo teatro. Definirlo tale è semplicemente un eufemismo. Per trovarlo munitevi di bussola: perché nel cuore del Quartiere Latino, caracollando sul selciato sconnesso dell'île Saint-Séverin, tra un ristorante greco, un negozio di orridi *souvenirs* e una *crêperie* in versione *on the road*, difficilmente ti accorgi di averlo raggiunto. Chiamate botteghino, ad esempio, una minuscola finestrella che si apre direttamente sulla strada, al 23 dell'omonima rue de la Huchette. E non cercate il *foyer*: semplicemente perché non esiste. Per tacere della sala, dove devi trattenere il respiro per riuscire a penetrare, tanto è minuscola. Ma è vasta al confronto con la scena: tanto piccola che, quando sono tutti presenti, i sei attori devono disporsi su due file. E, sulle prime, ti domandi come facciano a rappresentarvi, dal lunedì al sabato, tutti i giorni di tutte le settimane, sin dal 16 febbraio 1957, i due capolavori di Ionesco (*La cantatrice chauve* e *La leçon*, regie di Nicolas Bataille e Marcel Cuvelier, scene e costumi di Jacques Noël, cinque compagnie in alternanza): oltre 16000 recite, a oggi. Poi pensi all'archeologia teatrale, al piacere di rivedere le produzioni originali: sensazione che si conferma all'alzarsi del sipario, quando intuisce che scene e costumi sono esattamente quelli di cinquant'anni fa, e dunque rischiano da un momento all'altro di franare. E gli attori, anche loro, sono talmente decrepiti da

apparire icone da museo delle cere, maschere incartapecorite di se stessi. Ma tutto questo dura non più dei primi due minuti. Perché non appena comincia il dialogo - inglese - tra Mr. e Mrs. Smith, l'azione teatrale si fa cronometrico congegno a orologeria, con un controllo dei tempi e dei gesti che definire perfetto è poco. E allora i conti cominciano a tornare. Perché le dimensioni raccolte della sala consentono di non perdere neanche un battito di ciglia o l'impercettibile moto di un muscolo del viso degli interpreti; di riempire i vuoti, di colmare silenzi che si caricano di un'ironia graffiante, lacerante, devastante. E allora ridi di gusto, perché il *ménage* britannico dei coniugi Smith e il progressivo riconoscimento dei coniugi Martin è semplicemente esilarante; ma la razionalità

scorbutica della cameriera non può non farti capire che questi personaggi sono ormai estranei a se stessi, chiusi nel guscio di una comunicazione che impiega formule scontate perché non riesce a svolgersi altrimenti. Da un'*antipièce* all'altra, s'impone così l'assurda grandezza di un teatro che dalla commedia scivola inesorabilmente verso la più nera tragedia con agghiacciante *nonchalance*. E quando il professore si appresta a ricevere l'ennesima allieva - lui che è così abile da prepararle al *doctorat total* e che arriva ad ucciderle se non si rivelano prone alla sua volontà onnipotente - capisci che le ferite di guerra non erano - e non sono - ancora cicatrizzate. Chiamatelo teatro. Grandissimo. ■

Ha compiuto il giro di boa del mezzo secolo, al mitico Théâtre de la Huchette, il capolavoro di Ionesco: 16.000 a oggi le repliche e un successo che non accenna a tramontare, con i suoi paradossali non-sense che ben descrivono il vuoto esistenziale e la crisi d'identità di una borghesia al culmine di un ottuso conformismo

Catania

Tiro al bersaglio su un'improbabile umanità

Ma com'è bizzarro, com'è strano. Sembra una coincidenza. Proprio come l'incontro tra Mr. e Mrs. Martin, che scoprono di essere marito e moglie solo al termine di uno dei più celebri dialoghi del teatro dell'assurdo.

Allo stesso genere di volute, mai dimenticate coincidenze è dovuto l'omaggio a Ionesco voluto dal Piccolo di Catania, in occasione del cinquantenario della mitica *Cantatrice*. Ma che il tempo sia trascorso inesorabilmente dà conto un orologio appeso al muro, degno del miglior Dalì, con tanto di lancette che strabuzzano fuori dal quadrante. Ne è pendolo altalenante addirittura una cameriera in versione *dark* (una strepitosa Passanisi), gran vestale di un gioco crudelissimo: quello che prende le mosse dal soggiorno di casa Smith. Qui i due coniugi (lei, Bisegna, crocchia da un lato e treccia dall'altro, occhio perennemente stralunato; lui, Bonaccorso, imperturbabile nel leggere un giornale sottosopra) occupano gli estremi di un'interminabile tavola da pranzo, che all'occasione si destruttura, si frantuma nei mille oggetti di un interno inglese: con tanto di gatto - finto - sulla poltrona. E con quest'abile mossa, Salvo, regista-prestigiatore della scena, immagina grandi bauli da cui sbucano sorridenti figurine da *carillon*, impavide nello sgranare formule prive di senso, inquietanti "misirizzi" con cui esercitarsi nel tiro al bersaglio su un'umanità tanto improbabile da essere straordinariamente credibile. Con gli Smith, anche i Martin (Toscano e Bellassai: difficile immaginarli così diversi e così complementari) e un vitaminico capitano dei pompieri (Orofino) abitano la dimensione di un salotto in cui trionfa la coincidenza degli opposti, governato da un'apparente simmetria che fa rima con ordinaria follia, se non schizofrenia. Ne è prova il finale, in cui l'artificio teatrale si sublima nel gesto autorevole e incantatore della cameriera: che impugna una bacchetta per dirigere una partitura per sole parole - graffiante come tutte le musiche di Cavallieri - che non è solo un autentico capolavoro non-musicale. È, piuttosto, specchio crudelissimo, deformato ma sincero della babele imbecille che ci circonda. E guai a guardarci dentro. *Giuseppe Montemagno*

LA CANTATRICE CALVA, di Eugène Ionesco. Regia di Gianni Salvo. Scene e costumi di Oriana Sessa. Musiche di Pietro Cavallieri. Luci di Simone Raimondo. Con Vittorio Bonaccorso, Federica Bisegna, Anna Passanisi, Aldo Toscano, Tiziana Bellassai, Nicola Alberto Orofino. Prod. Piccolo Teatro, CATANIA.

Milano



I CAPELLI della cantatrice calva

Ci vorrebbe il vecchio Jannacci per interpretare oggi Ionesco. Ci vorrebbe un epigono dell'assurdo come l'Enzo dei tempi del Derby e magari non basterebbe neppure lui. Perché, cantala come vuoi, prima o poi la *Cantatrice* stona. Leggerlo bisogna Ionesco, a una stagione da quella del centenario della nascita, leggerlo e rileggerlo, ma aspettare un bel po' prima di rimetterlo in scena. E aspettare un Godot che firmi la regia. Recitare Ionesco oggi non sarà un po' come voler riproporre *La classe morta* senza Kantor? Affaticati dallo spettacolo all'Arsenale, ci si domanda se una fantascientifica versione Ronconi dell'opera omnia del Franco Rumeno in un lungo viaggio verso la notte non sarebbe letale, alla lettera, per lo spettatore. The Big Sleep, insomma. Se, dopo Kott, Shakespeare è definitivamente "nostro contemporaneo", non è che *l'avantgarde parisienne*, da Adamov a Tardieu, passando per Sartre, il Beckett più camambert e Ionesco stesso, è viceversa invecchiata male, con rughe a geroglifico che ne retrodatano la drammaturgia all'era dei Faraoni? Il titolo di queste note è di un mio soggetto giovanile per l'editore Lanfranchi: ora quei capelli sono cresciuti, maltinti con il peggior hennè del rossastro conformismo dell'anticonformismo, sotto la cute dei teatranti attuali in forma di muffa intellettuale. Ho conosciuto personalmente il Piccolo Budda della periferia dell'impero (austro-ungarico) e non credo dover attribuire troppe responsabilità a Eugène Ionesco. Non è, mi sembra, il suo parlato scenico ad aver perso i denti, è la dentiera di un canone, precocemente codificato, a rendere senili i suoi copioni rappresentati. Mi spiego: l'attualità del Bardo sta nelle infinite varianti d'interpretazione, mentre per Ionesco si tende a ricorrere sempre alla stessa "assurda" modalità. Se Romeo

LA CANTATRICE CALVA, di Eugène Ionesco. Traduzione, ideazione e regia di Marina Spreafico. Scene di Massimo Scheurer. Costumi Maria Teresa D'Aquino. Musiche di Walter Prati. Con Maria Teresa D'Aquino, Annig Raimondi, Marino Campanaro, Mario Ficarazzo, Riccardo Magherini, Serena Marrone. Prod. Teatro Arsenale, MILANO.

and Juliet possono abitare con profitto a Miami, perché i coniugi Smith della *Cantatrice* non possono essere visti come Beckham e Signora Posh ad un bbq losangelino? La per altro sempre corretta Compagnia dell'Arsenale sceglie invece modalità didascaliche. Così la *Cantatrice* non sorprende più, talvolta stecca, alla fine annoia. *Fabrizio Caleffi*

In apertura un'immagine di *La cantatrice calva*, di Eugène Ionesco nell'edizione del 1950 al Théâtre de la Huchette; in questa pag., in alto, una scena di *La cantatrice calva*, regia di Marina Spreafico; in basso, due degli interpreti di *La cantatrice calva*, regia di Gianni Salvo.





PALERMO

madre e matrigna

di Claudia Brunetto

Iniziamo con la Sicilia una serie di Speciali sul teatro nelle diverse regioni d'Italia. Partiamo dal capoluogo, Palermo, con il suo vitale e problematico mix di disagio sociale e fermento creativo, teatri di tradizione (dal Biondo ai pupi di Cuticchio) e centri sociali, dove sono nati i talenti più interessanti di questi ultimi anni, Emma Dante e Davide Enia in testa. L'indagine prosegue poi con Catania e Messina, mentre nel resto della regione, a parte le rassegne estive, il teatro sembra essere completamente assente

La linea del disagio cammina accanto a quella della creazione artistica. Siamo a Palermo dove da una parte i giovani precari dello spettacolo, riuniti in un collettivo autonomo, e dall'altra i cinque storici Teatri d'Arte della città, rappresentati da Mimmo Cuticchio, Beno Mazzone, Michele Perriera, Matteo Bavera e Franco Scaldati, si ritrovano a reclamare spazi, finanziamenti e opportunità per il teatro. I precari hanno scritto una lettera aperta, sottoscritta anche da Scaldati e da Bavera, ai rappresentanti della città e alla stampa locale e si sono riuniti da alcuni mesi in assemblea permanente: «In città è innegabile la presenza di un panorama artistico in fermento - vi si legge - ma sicuramente non ha i mezzi e gli spazi di espressione che meriterebbe. Palermo ha bisogno di una diffusione dell'arte verso un pubblico sempre più numeroso, di una diversificazione delle proposte, della promozione dei giovani artisti in Italia e in Europa». E dal centro sociale **Ex-Carcere**, uno spazio recuperato all'interno di quello che fino al primo dopoguerra era un carcere femminile, attivo da una decina di anni, partono iniziative autogestite: seminari, laboratori e rassegne teatrali che, grazie alla politica del "baratto", riescono anche a ospitare giovani gruppi di altre città italiane. È arrivato alla sua seconda edizione, per esempio, il **Gramigna Festival** che è riusci-

to a inserire in un unico cartellone la maggior parte dei teatranti che operano in modo "sotterraneo" a Palermo e che non avevano mai avuto modo di entrare in comunicazione fra loro e di confrontarsi sul terreno del teatro. Il gruppo principale, costituito da una trentina di realtà diverse, si sta allargando a vista d'occhio, cercando un contatto con tutte le figure professionali che gravitano attorno al teatro. Per loro il problema principale rimane lo spazio. La maggior parte dei giovani continua a riunirsi e a provare nelle case, per strada, nei garage o, quando può permetterselo, prendendo in affitto una sala per qualche giorno. L'Ex-Carcere è anche lo spazio in cui hanno mosso i primi passi Emma Dante e Davide Enia, che lì tornano ancora oggi per provare i loro spettacoli o per fare alcune repliche a sostegno dello sviluppo del teatro a Palermo. Ed è sempre all'Ex-Carcere che sono nati recentemente spettacoli come *Sutta Scupa* della compagnia omonima che, con il sostegno del Teatro Garibaldi, ha girato la scorsa estate nei principali festival italiani ed europei ed è ancora in tournée. C'è dunque una realtà palermitana, come anche Emma Dante ha sottolineato in un recente convegno sulla cultura a Palermo, che «fa il teatro per necessità e per rispondere a un disagio e che anche quando cerca di dare un nome a questo disagio, individuandolo nella mancanza di spazi e "vetrine", rimane comunque nel disagio che è alla base del teatro».

Nemo propheta in patria

Anche i veterani, dopo una vita spesa per il teatro, aspettano ancora la concessione di un luogo teatrale dignitoso da parte delle istituzioni. I cinque **Teatri d'Arte**, in una lettera indirizzata al Presidente della Repubblica Giorgio Napolitano, hanno denunciato lo stato di degrado in cui versa la cultura a Palermo e il teatro in particolare. **Mimmo Cuticchio**, puparo e cuntista, che riceve premi prestigiosi per il suo percorso artistico e per i suoi pupi, riconosciuti patrimonio dell'umanità dall'Unesco, non ha a Palermo uno spazio adatto per mettere in scena spettacoli che hanno visto il pubblico entusiasta nei teatri italiani ed esteri. Per la prima volta il suo spettacolo *La riscoperta di Troia*, che ha debuttato questa estate alle Orestidi di Gibellina, è stato inserito all'interno della nuova stagione del cine-teatro Metropolitan. Un'eccezione, come quella della partecipazione di Davide Enia con lo spettacolo *I capitoli dell'infanzia* al cartellone del **Teatro Biondo Stabile di Palermo** diretto da Pietro Carriglio. Per la sua nuova stagione, infatti, lo Stabile, che nel corso degli anni ha garantito la presenza a Palermo dei più grandi attori e registi italiani e stranieri, ha aperto le porte ad alcuni giovani palermitani che hanno già ottenuto importanti riconoscimenti. Accanto alle sue produzioni e a spettacoli come *Il ventaglio* diretto da Luca Ronconi, *Otello* con Sebastiano Lo Monaco, *Tre sorelle* con la regia di Massimo Castri, *Vita di Galileo* con Franco Branciaroli, *La famiglia dell'antiquario* con Eros Pagni o ancora *Misura per misura* con Gabriele Lavia, *La rigenerazione* con Gianrico Tedeschi e molti altri, ci saranno, oltre a Enia, anche Vincenzo Pirrotta con *L'ultimo giorno di un condannato a morte* e Fausto Russo Alesi in *Fahrenheit 451* di Ronconi. Per molti attori e registi palermitani il Biondo rimane un punto di riferimento, anche se tanta attenzione spesso non è ricambiata.

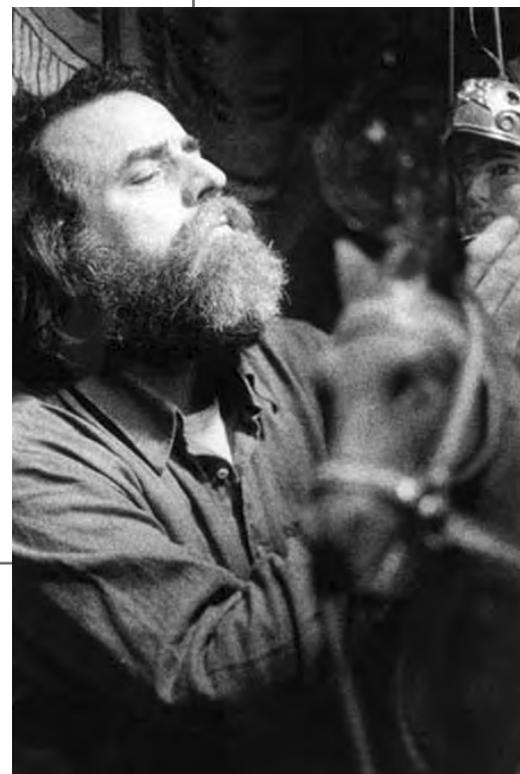
Recentemente, in occasione dell'assegnazione dei Premi Olimpici per il Teatro come migliore spettacolo della scorsa stagione a *Le smanie della villeggiatura* di Goldoni, diretto anche dai registi e attori palermitani Enzo Vetrano e Stefano Randisi, il primo ha espresso il suo desiderio di riuscire a portare lo spettacolo a Palermo e in particolare al Biondo: «Lo spettacolo ha debuttato nel 2003 e ha avuto un'intensa tournée nei principali teatri italiani e in Europa - ha detto Vetrano - ma non

via Bara all'Olivella

Un museo in movimento per i pupi di CUTICCHIO

Ci hanno ragionato su per anni. A Mimmo Cuticchio, il grande puparo e cuntista palermitano, rinnovatore a partire dagli anni '70 di una tradizione che si stava esaurendo, fondare un museo dei pupi sembrava mettere in naftalina un'esperienza palpitante, fatta di immaginazioni che crescono giorno per giorno, un patrimonio vivente. Ma nel frattempo, nel teatrino di via Bara all'Olivella, la strada che si apre di fronte alla grande scalinata del Teatro Massimo, si accumulavano pupi, pianini, fondali, cartelloni, macchine teatrali, della compagnia e di altri pupari. Debordavano nel laboratorio del maestro, vero antro per la costruzione e il restauro delle marionette, ricco di strumenti antichi e moderni e, ancora, di pupi, pupi, pupi. Trovavano uno spazio in alcuni locali collocati al piano terra della casa di famiglia, sempre di fronte al teatrino, dove la compagnia aveva organizzato già belle esposizioni, anche tematiche, per esempio una dedicata alle *Donne nell'Opera dei pupi*, non solo ai personaggi di legno, ma anche a signore come Pina Patti Cuticchio che era stata per decenni alla cassa del teatrino del padre di Mimmo, Giacomo, e che aveva disegnato moltissimi cartelloni. E in casa, dietro gli uffici, si accumulavano i libri, le riviste, i copioni, i documenti sui pupari di tutta la Sicilia... Alla fine la decisione è arrivata: creare un museo "vivente". Un museo che segue il movimento della creazione dell'artista e dei suoi collaboratori. Non teche dove ammirare bei materiali morti. Ma "sistema" in attività. Allora il museo, che si è aperto il 21 dicembre, è costituito dal teatrino, dove si rappresentano gli spettacoli, dal laboratorio, dove si può entrare nella lavorazione dei pupi e vedere l'artefice e i suoi allievi lavorare, nelle sale dove sono esposti bellissimi pupi costruiti da vari artigiani (e i fondali, e tutto il resto). Si vede il "mestiere" tradizionale (tutto ciò che serve per fare spettacolo) di Cuticchio, ma anche il suo nuovo "mestiere", i pupi costruiti per spettacoli di innovazione che incrociano l'opera lirica, la narrazione, il teatro, l'animazione. Tutti gli ambienti sono affacciati su quella strada del centro storico, una volta abbandonata, che grazie alla scommessa di Cuticchio di rinnovare l'Opera dei pupi è ritornata a vivere. Mostre tematiche accompagneranno l'attività della compagnia. Gli studiosi potranno chiedere di accedere agli straordinari archivi dell'artista, ricchi di documenti fotografici, video, cartacei, audio, una raccolta importantissima per tracciare la memoria e il futuro di un'arte antica. *Massimo Marino*

In apertura l'ingresso del complesso Nuovo Montevergini a Palermo; in questa pag. Mimmo Cuticchio.



è ancora arrivato a Palermo e non saprei dire perché. Sarei davvero felice di tornare al Biondo dove, con Michele Perriera, iniziai a fare teatro negli anni Settanta». Non è dunque un luogo comune quello di un teatro palermitano, dalle compagnie più giovani a quelle più affermate, acclamato in Italia e all'estero, che tarda, invece, a essere accolto nella propria città. Anche Emma Dante non ha mai varcato la soglia dello Stabile di Palermo con i suoi spettacoli.

Precarietà e resistenza

Si avverte una condizione di precarietà e di sottile malcontento che ha portato Michele Perriera a definire lo stato attuale del teatro a Palermo come «uno dei più oscuri degli ultimi anni». Il **Teatés**, la sua scuola di teatro gratuita rivolta a giovani attori e registi, quest'anno non è ancora partita perché mancano i finanziamenti comunali. E il suo capannone ai **Cantieri Culturali alla Zisa** al momento è chiuso per piccoli interventi di adeguamento. Così, nell'attesa che la situazione si sblocchi, Perriera ha deciso di intensificare l'attività di scrittura che, dice con ironia, «è più economica e dipende soltanto da me e dal mio tempo».

Ha manifestato chiaramente le sue difficoltà anche Beno Mazzone, direttore del **Teatro Libero**, unico stabile di Innovazione della Sicilia. In occasione dell'inaugurazione della sua quarantesima stagione teatrale, ha lanciato un appello accorato alle istituzioni chiedendo maggiore aiuto e sostegno. E ancora Franco Scaldati, drammaturgo, attore e regista che ha portato la sua lingua poetica in tutta Italia, continua a provare e a fare i suoi spettacoli al **Centro sociale San Saverio** dell'Albergheria, uno dei quartieri storici degradati della città. Nonostante queste limitazioni, il lavoro di Scaldati ha ricevuto l'annuale Premio della Critica, promosso dall'Associazione Nazionale Critici di Teatro, come «autore, regista e straordinario attore che ha gestito negli anni queste tre diverse dimensioni del proprio fare teatrale con una straordinaria capacità di rendere ogni suo spettacolo un irripetibile rito di bellezza». Nella passata stagione ha messo in scena, con la compagnia

Teatro dei Quartieri, lo spettacolo *Assassina*, un testo complesso del 1985, efficace nell'interpretazione di attori da sempre al suo fianco e di nuovi elementi: Melino Imparato, Fabio Cangialosi, Serena Barone, Marcello Adelfio, Massimiliano Carollo, Dario Enea, Egle Mazzamuto e Rosario Sammarco. E

poi *Rosolino 25 figli*, con quindici attori sul palcoscenico, quasi tutta la compagnia. Un riscontro positivo che rivela nuovi percorsi nella lunga carriera di un drammaturgo che ha inventato una lingua teatrale inconfondibile e riconosciuta a livello nazionale, fin da quel lontano *Pozzo dei pazzi* ripreso dopo trent'anni alle Orestidi di Gibellina del 2005. A favore della valorizzazione dei cinque teatri d'Arte è nato recentemente il progetto "Primo Teatro". Si tratta di

anniversari

I 40 anni di Teatro Libero una finestra sulla scena internazionale

Il Teatro Libero, dal 1985 riconosciuto come Centro di Ricerca, unico in Sicilia, alza il sipario sulla quarantesima stagione internazionale. Nato a Palermo come gruppo teatrale universitario nel '68 dalla volontà di Beno Mazzone di costruire un luogo indipendente in cui fare germinare la ricerca e la sperimentazione dei linguaggi teatrali, viene aperto con una "libera lettura per voci, suoni, immagini e gesti" di *Insulti al pubblico* di Peter Handke. Sin da questo periodo Teatro Libero attraversa l'Europa con i propri spettacoli partecipando a numerosi festival. Nel '70 nasce "Incontroazione", un non-festival (ora assorbito stabilmente nella programmazione), dove gruppi teatrali nazionali e internazionali si sono incontrati potendo confrontare i loro percorsi pratici e teorici. Nel '73 Teatro Libero trasforma le sale di rappresentanza dell'ex-Hotel de France, in Vicolo Sant'Uffizio di Piazza Marina, da mensa universitaria in spazi teatrali. Un luogo che per ben venticinque anni ha accolto l'attività di creazione, formazione e ospitalità di Teatro Libero e del Laboratorio Teatrale Universitario, ideato e diretto dal '77 da Beno Mazzone. Numerosi i progetti realizzati con diversi maestri di teatro quali Jerzy Grotowski, Peter Stein, Andrei Wajda, Eugenio Barba, Ludwig Flaszén, Augusto Boal. Teatro Libero ha segnato la città, tra scompigli e approvazioni, e ha il merito di avere contribuito alla formazione di molti artisti. Dal '99, costretti a lasciare la sede di Vicolo Sant'Uffizio, Beno Mazzone e Lia Chiappara - anime del teatro - inaugurano con *Santa Giovanna* di Lia Chiappara la nuova sede nell'ex-loggiato della Chiesa cinquecentesca di Santa Maria dei Miracoli, sempre a Piazza Marina, privatamente acquistata e ristrutturata. I quarant'anni di attività sono festeggiati senza clamore, con la consapevolezza dell'identità poetica costruita e difesa nel tempo, con il lavoro perseverante di chi lo anima e la dichiarata volontà di continuare a essere una finestra sempre aperta sulla scena internazionale di teatro, danza, musica e nuovo circo. Una strada lunga e non facile, percorsa senza poter contare su una continua e attenta politica culturale locale, ma determinata a sentire vibrare di emozioni contrastanti il proprio pubblico, non lasciandolo mai "rilassarsi" sulle poltrone. *Tiziana Giordano*

un finanziamento triennale, periodo 2007-2009, di cui potranno beneficiare il Teatro Libero Incontroazione diretto da Beno Mazzone, il Teatés di Michele Perriera, la compagnia Figli d'Arte Cuticchio, il Teatro Garibaldi e la compagnia Teatro dei Quartieri di Franco Scaldati. Un sostegno economico che vede coinvolte, nell'ambito degli accordi tra Stato e autonomie, il ministero ai Beni culturali, l'assessorato regionale ai Beni culturali, la Provincia e il Comune di Palermo. Grazie a questo progetto il Libero avvierà laboratori teatrali per i giovani, il Teatés produrrà lo spettacolo *Come non lo sai* di Perriera, Mimmo Cuticchio una favola delle *Mille e una notte*, il Garibaldi *Shakespeare salvato dai ragazzini* e Scaldati *Il cavaliere Sole*. Intanto il **Teatro Garibaldi** è chiuso per lavori di recupero della struttura, necessari a restituire alla città un gioiello unico che, nel corso della sua attività come membro dell'Unione dei Teatri d'Europa, è riuscito a portare a



Palermo gli esempi più significativi della scena internazionale contemporanea e ha sempre manifestato una crescente attenzione verso le nuove leve del teatro cittadino. Non a caso è l'unico teatro italiano a partecipare alla prima edizione del progetto europeo "BlogTxt. Theater Festival", coordinato dallo Schauspielhaus di Graz in Austria. Accanto a Polonia, Romania, Ungheria e Austria, l'Italia vede in prima linea i tre giovani teatranti, per l'occasione *blogscout*, che gravitano al Teatro Garibaldi: Paolo Cinquemani, Giuseppe Massa e Giuseppe Provinzano. A maggio dell'anno prossimo dovranno presentare tre *performance* della durata di 20 minuti al Blogtheatre Festival di Graz. E il lavoro teatrale che sarà giudicato migliore, fra quelli dei cinque paesi europei

partecipanti, sarà interamente prodotto dallo Schauspielhaus. Nell'arcipelago teatrale palermitano pur nella solitudine e nell'isolamento a volte estremo, accanto a spazi che si chiudono, ce ne sono altri che nascono e crescono facendo delle scelte a sostegno dei giovani e della sperimentazione. Fra tutti il **Nuovo Teatro Montevergini** che ha aperto le porte anche alle selezioni del Premio Scenario e il neonato **Teatro delle Balate** della compagnia Liberiteatri che, dopo aver lavorato per alcuni anni nel piccolo Teatro 30 di piazza Magione, ha inaugurato da qualche mese uno spazio teatrale di cinquanta posti nel centro storico della città. Al suo interno anche un accogliente atelier per ospitare mostre, laboratori e incontri sul teatro. ■

Palermo Teatro Festival

Alla scoperta del Nuovo Montevergini con i magnifici 10 di ScenarioSiciliano

Lo hanno aperto solo nel luglio 2005, ma il complesso del Nuovo Montevergini, a Palermo, è già un punto di riferimento importante per chi fa teatro e non solo. Una volta tanto, i colori della politica si sono mescolati con un obiettivo comune: dare alla città una casa del teatro, aperta anche alle altre arti performative come cinema, musica, letteratura. A volerlo fortemente è stata infatti una coppia che più diversa non si può: il sindaco di Forza Italia Diego Cammarata e Alfio Scuderi, giovane operatore culturale palermitano con un passato da centro sociale e dichiarata vicinanza alla sinistra. Alchimie misteriose, contraddittorie come lo è tutto in Sicilia, ma che sembrano dare ottimi frutti anziché annullarsi reciprocamente in sterili conflitti ideologici. Ho visto per la prima volta il Nuovo Montevergini lo scorso novembre, in occasione di ScenarioSiciliano, sezione del Palermo Teatro Festival curata da M'arte Movimenti d'Arte, in collaborazione con Associazione Scenario, che proponeva, in due serate, i dieci "studi" siciliani semifinalisti al Premio Scenario e al Premio Ustica 2007. Una piccola maratona in diversi spazi di un complesso di grande bellezza, nato come convento di monache francescane nel '400, con annessa chiesa barocca, poi trasformato in Corte d'Assise (sulle pareti della chiesa ci sono ancora i buchi per le gabbie dei detenuti del processo a Salvatore Giuliano), Camera del Lavoro, sede sindacale e centro sociale, fino ai lavori di ristrutturazione, iniziati nel 1997 e terminati nel 2005. Ora la chiesa (sconsacrata) è una suggestiva sala teatrale da 150 posti, affiancata, negli ex locali conventuali, da un atelier per mostre incontri e recital, da un piacevole bar con sedie e tavolini in uno spazio esterno semicoperto, da una libreria e da una foresteria per ospitare artisti in residenza (Emma dante ha preparato lì il suo *Cani di bancata*). Dieci giovani gruppi, tutti provenienti dalla Sicilia, semifinalisti al Premio Scenario non sono certo pochi e confermano quanto l'emergenza sociale, economica e culturale trovi nel teatro quel terreno fertile e "necessario" in cui meglio esprimersi. Su tutto dominano la carnalità della lingua siciliana e il frequente ricorrere a storie di ordinario orrore familiare, violenza, incesto, pedofilia, spesso ai danni di minorati mentali, consumata tra le mura domestiche o in chiesa. Con i "fratelli e sorelle maggiori", Emma Dante in testa, che fanno già sentire, nel bene e nel male, il segno forte della loro poetica. È il caso di *Lumin'aria* di Francesco Romanengo, grottesco *ménage à trois* fra tre fratelli, che nasconde in realtà il frutto di un rapporto incestuoso. Oppure del bellissimo *Desideranza* di Luigi Di Gangi e Ugo Giacomazzi nel ruolo dolente di due fratelli in fuga con la morte da una malsana situazione familiare (segnalato al Premio Scenario 2007, lo vedremo a Milano in gennaio nella sua versione completa), ma anche di *San Bernardo* di Claudia Puglisi, in cui mafia e superstizione si mescolano nei giorni che precedono la cattura di un boss latitante, o di *Bastianuzzu* di Alberto Genovese e Andrea Di Ciani, dove un giovane ritardato è vittima di un prete pedofilo, o ancora di *Mamùr* di Isabella Ragonese, "prestazione straordinaria" consumata da due figurine monche per vivificare un ricordo amoroso, e di *Ciccio* di Giulia Abbate e Andrea Pinna, altro ritratto di giovane disturbato che divide la sua vita tra il lavoro al bar e la casa della mamma. Anomali si potrebbero invece definire la raffinata operina da camera *Risveglio di primavera* di Marco Brigaglia, il simpatico ma assai sgangherato *Metamorfosi '74*, di pretestuosa ispirazione apuleiana e regia di Roberto Bonaventura, il pulito e un po' scolastico *Corre un uomo* di Nicola Pizzolato, sulla fuga di un immigrato turco da un Centro di Permanenza Temporaneo, e *Mariage-Capitolo Uno* di Elisa Parrinello, bizzarra e sconclusionata pièce tragicomica sul matrimonio con belle musiche popolar-melodiche dal vivo. *Claudia Cannella*

Nella pag. precedente Rolando Mugnai e Franco Scaldati in // *pozzo dei pazzi*, di Scaldati (foto: Michele Di Dio); in questa pag. una scena di *San Bernardo*, di Claudia Puglisi.



CATANIA

città di teatro e pietre nere



di Giuseppe Montemagno

Devastata dal terremoto del 1693, Catania risorge dalle macerie con rinnovato fervore d'iniziativa. Giunto nel capoluogo etneo nel 1729, su invito dell'arcivescovo Galletti, l'architetto palermitano Giovan Battista Vaccarini contribuisce alla rinascita della città e ne ridisegna l'impianto urbano immaginando grandiosi scenari barocchi, strade e chiese e palazzi come quinte in bianco e nero - il bianco del calcare siracusano, il nero della lava dell'Etna - di un immaginifico, brulicante teatro di pietra.

Di antica tradizione teatrale, la città etnea, nell'ultimo secolo, ha nel Teatro Massimo Bellini per la lirica e nel Teatro Stabile per la prosa due prestigiosi punti di riferimento culturale. Quest'ultimo, che compie cinquant'anni, sta attraversando un periodo burrascoso, segnato dalla improvvisa e poco chiara estromissione di Lamberto Pugelli, recentemente nominato direttore artistico. Tra gli altri spazi teatrali cittadini spiccano il Piccolo Teatro di Gianni Salvo, il Teatro del Canovaccio di Piero Sammataro e il Centro Zō Culture Contemporanee

Elemento centrale di strategie politiche e culturali, il teatro assume un ruolo capitale nel disegno della città, nella mappa dei saperi e nei destini di una spettacolarità che celebra riti collettivi per esaltare identità condivise. E se il Piano degli Almi Studj - l'odierna piazza Università - viene riservato a sacre rappresentazioni che magnificano eroine bibliche, Giuditta, Ester o Debora, «figura di S. Agata vergine, e martire catanese», il Palazzo dell'Università si apre a un nuovo genere musicale, il melodramma: «Nel Carnevale» dell'anno 1737 l'impresario Consalvo Stramundo promuove la rappresentazione de *Il Ciro* «nel Teatro dell'Università de' Studj di questa Chiarissima, e Fedelissima Città di Catania», come secondo spettacolo di una stagione già avviata, segno di sicuro riscontro da parte del pubblico. E per quasi due secoli il teatro, a Catania, vive di questa insanabile dicotomia: da una parte la piazza, sede di compagnie di giro, dall'altra il Palazzo - a partire da quello dei Principi di Biscari - per intrattenimenti riservati all'élite culturale.

Da poco più di un secolo, tuttavia, la città ha stabilizzato e istituzionalizzato una ricchissima offerta teatrale. L'opera lirica ha trovato definitiva collocazione solo nel 1890: il 31 maggio *Norma*, capolavoro del *genius loci* Vincenzo Bellini, ha inaugurato le stagioni del **Teatro Massimo Bellini**, che dopo alterne vicende è ora diventato Ente autonomo regionale. All'amministrazione del Bellini fa capo anche un'altra scena, quella del Teatro Sangiorgi, interamente restaurato, e che aveva avuto grande notorietà nella prima parte del Novecento con una programmazione mista - opere, operette, varietà e *café concert*. Ma proprio quest'anno cadono i cinquant'anni del **Teatro Stabile**: fortemente voluto da Mario Giusti, che ne ha retto le sorti con passione e determina-

zione sin dalla fondazione, oltre a immaginarne la rotta. Che è stata costruita, negli anni, nel segno del costante, diuturno omaggio alla letteratura teatrale di autori siciliani - da Verga a Capuana a Martoglio a Pirandello, fino a Sciascia e Camilleri - portata in trionfo nel mondo grazie al talento di Turi Ferro, che dello Stabile è stato bandiera internazionale. Da qui operazioni talora rischiose, talora più riuscite, che avevano lo scopo di adattare per le scene teatrali anche grandi romanzi - *I Malavoglia* e *Il gattopardo*, *I Viceré* e *I Beati Paoli*, *Il Consiglio d'Egitto* e *La lunga vita di Marianna Ucria*, per citarne solo alcuni - capaci di raccontare la Sicilia e la sicilianità, vizi e virtù di una terra indagata con sguardo critico e appassionato. E dalle celebrazioni del cinquantenario era dunque lecito aspettarsi nuovi successi, oltre che brindisi augurali.

Stabile: il valzer dei direttori

Ma il *grand cru* 2007 è stato tutt'altro che riuscito per lo Stabile di Catania: due presidenti e tre direttori artistici si sono avvicendati nel vorticoso valzer che ha travolto i vertici dello storico teatro etneo in meno di un anno. Per riepilogare i fatti sarebbe forse utile l'ingegnosa fantasia dell'abate Vella, abile ad inventarsi consigli d'Egitto tanto quanto a Catania si sono celebrati consigli d'amministrazione che la penna di Sciascia avrebbe avuto difficoltà a evocare. La crisi si apre in primavera, quando il direttore artistico Orazio Torrisi si dimette, anzi no, non gli viene rinnovato l'incarico, perché non vorrebbe delegare le questioni amministrative a un direttore, all'uopo designato. Con la regia accorta di Santo Ligresti, inamovibile vicepresidente in quota Mpa (il movimento autonomista che fa capo al Presidente della Provincia di Catania, Raffaele Lombardo), il presidente Pippo Baudo traghetta il teatro verso il nuovo direttore, Lamberto Puggelli (già direttore della Scuola d'Arte drammatica "Umberto Spadaro"), prima di lasciare il suo scranno al giornalista Pietrangelo Buttafuoco. Nel frattempo infuriano le polemiche su un buco di bilancio di cui mancano stime certe - si parla di due milioni di euro - ma che aumenta a ogni verifica. In meno di due mesi, Puggelli tesse accordi, programma, impagina un cartellone presentato il 2 luglio: senonché la bozza di contratto che viene sottoposta alla firma del presidente giace fino al 28 settembre in un armadio di cui «non si trova la chiave». Il resto è storia recente e, a quanto pare, *in progress*: il 1° novembre viene nominato direttore generale

Antonino Domina,
il 19

Buttafuoco estromette Puggelli e dichiara di assumere *ad interim* la funzione di direttore artistico, che il 29 - e
m a i



patata fu tanto bollente - viene nuovamente assegnata a Giuseppe Dipasquale.

Non è possibile tacere, tuttavia, che, nelle more di definire l'*affaire*, a Puggelli sia stato financo proposto «di assumere *ad interim* la direzione *per così dire* "generale" - e il corsivo è d'obbligo, in un caso come questo, ndr - dell'Ente», quindi un accordo in denaro superiore a quanto inizialmente da lui stesso richiesto. Nella sua dignitosa amarezza, Puggelli, che ha deciso di adire le vie legali avverso lo Stabile, combatte ora una personale battaglia in difesa dei valori «dell'arte, della cultura e della moralità»: lui stesso quasi uno sciasciano avvocato Di Blasi, preoccupato per quanto succede oggi a Catania e «potrebbe accadere domani in altre città d'Italia», come si legge in una lettera aperta di cui anche *Hystrio* ha deciso di pubblicare alcuni stralci. Sfogliando il suo libro di sogni teatrali, ambiziosi progetti miseramente naufragati, emergono un

L'amarezza di Puggelli: «resistere ai soprusi è un dovere»

Riceviamo e pubblichiamo un ampio stralcio della lettera diffusa pubblicamente da Lamberto Puggelli a seguito dell'improvvisa revoca del suo mandato di Direttore del Teatro Stabile di Catania:

Sono stato nominato Direttore del Teatro Stabile di Catania l'8 maggio 2007. C'è stata il 2 luglio la conferenza stampa ufficiale con la presentazione del cartellone da me programmato. Ma da allora manovre interne ed esterne hanno impedito lavoro e progettazione. Il mio nome è stato usato per coprire, come una pietosa foglia di fico, altri interessi e altre ambizioni. Ragioni sentimentali, per me importantissime, mi legano al Teatro di Catania. C'erano Turi Ferro e un gruppo di attori straordinari e Pippo Meli e tanti amici che ora non ci sono più. Con quelle persone, con quel Teatro siamo cresciuti insieme e abbiamo vinto tante battaglie. E quando Giorgio Strehler ci invitò a Parigi al Festival dei Teatri dell'Unione entrammo con onore nel novero dei grandi teatri europei. Mario Giusti era molto malato. Venni da Milano e in quella stanza della clinica eravamo in quattro con Pippo Meli e Maria Grazia, la moglie di Mario. E Mario disse: «Lamberto, ti affido il mio teatro. Solo tu puoi portarlo avanti.» Poi le cose andarono diversamente. Maria Grazia è qui con noi ma Mario e Pippo se ne sono andati. Ora avrei avuto l'occasione di tener fede a quell'antica promessa. Anche per ciò provo dolore. Nella storia e nella vita di ogni giorno, frequentemente sembra che siano vincenti la menzogna, la calunnia, l'intrigo, l'illegalità e il potere corrotto e corruttore. Ma dentro ciascuno di noi gridano e si affermano proprio quei valori oltraggiati: l'arte, la cultura, la civile convivenza, il bene comune. E avviene che la sconfitta di un uomo giusto sia in realtà la vittoria della giustizia, e che, immediatamente, oppure dopo anni, comunque sempre in tempo, le battaglie di un uomo siano utili ad altri uomini. L'onestà è premio a se stessa e resistere ai soprusi, al di là del risultato, è un dovere. A qualcuno queste parole sembreranno incomprensibili. Non le capiranno. Per me, e certamente per molti altri, queste parole e i sentimenti che stanno dentro queste parole sono, al contrario, ciò che dà senso alla vita. E insieme all'amarezza resta nel cuore una grande serenità. Si annunciavano anni di intenso lavoro e di innovazione nella tradizione. Hanno invece voluto deprimere un Teatro e una Città. Mi dispiace.
Lamberto Puggelli

In apertura una scena di *I mafiosi*, di Leonardo Sciascia, regia di Fulvio Toluoso (stagione 1972-1973); in questa pag. Mariella Lo Giudice, in *La lunga vita di Marianna Ucria*, di Dacia Maraini, regia di Lamberto Puggelli; nella pag. seguente, Marcello Antunez Roca in *Protomembrana*, ospite al Festival Caltania al Centro Z6 Culture Contemporanee.

Nathan il saggio che avrebbe dovuto debuttare nella Cattedrale di Catania sotto l'alto patronato del Presidente della Repubblica, prima di approdare nell'Auletta di Montecitorio, come occasione di dialogo interreligioso con le comunità ebraiche, musulmane, valdesi e di altre chiese; *Dialoghi delle Carmelitane*, nel Chiostro dell'ex Collegio dei Gesuiti; e ancora un *Riccardo II* affidato alle cure di Peter Stein. Quello che l'artista non dice - al di là dei tanti spettacoli tagliati e di altri, come *Terra matta*, da lui ideato, di cui non si conosce ancora il destino - ma che ci preme sottolineare è che con un colpo di spugna si è azzerata una collaborazione trentennale, in cui il regista ha allestito spettacoli che hanno assicurato prestigio internazionale al teatro; che per la prima volta erano stati avviati contatti con numerose realtà teatrali locali, in modo tale da "invadere" di teatro carceri e ospedali e quartieri disagiati; che è stata recisa sul nascere l'istituzione di un centro studi legato allo Stabile; che la Scuola - dopo un biennio in cui si sono avvicinati ben 34 *visiting professors* di altissimo profilo - era stata orientata alla creazione di una Compagnia dei giovani che non vedrà mai la luce.

Un'inafferrabile anima teatrale

Ma non è solo Stabile, per fortuna, il teatro a Catania: perché all'ombra del colosso fioriscono realtà che, negli anni, hanno maturato un significativo impatto sul territorio. Ne segnaliamo almeno tre, sapendo di far torto alle decine di altre che in maniera creativa compongono un'offerta teatrale ricchissima, anche se raramente coordinata. Ha felicemente festeggiato i quarant'anni di attività il **Piccolo Teatro** di Gianni Salvo, da sempre attento ai compleanni della cultura (Beckett e Ionesco tra gli ultimi), protagonista di accurate ricerche filologiche che, negli anni, hanno permesso di scoprire il teatro dell'Est europeo, da Kohout a Hrabal, come il Settecento di alcuni Goldoni più rari. Negli anni, la programmazione ha privilegiato il teatro musicale, senza trascurare gli spettacoli per i più piccoli, sin da quando l'Eti, nel 1994, ne ha fatto il referente siciliano per la creazione di un circuito regionale di teatro per ragazzi. Ha vita molto più breve ma non meno intensa, invece, il **Teatro del Canovaccio**, che ha affidato alle mani esperte di Piero Sammataro non solo spettacoli, capaci di rispolverare con mano lieve grandi classici del repertorio, ma soprattutto una Bottega, che comincia a dare i primi, succosi frutti: dedicato a De Lullo, *Sei personaggi in cerca d'autore*, scelto per inaugurare la stagione, è stato salutato da un esaltante successo. Rimane da dire del doppio cartellone ospitato dal **Centro Zō Culture Contemporanee**, "Altre scene", firmato da Sergio Zinna e Felicità Platania, e "Gesti", ideato da Guglielmo Ferro: entrambi impegnati nel promuovere il *métissage* di linguaggi performativi contemporanei per dar vita a suggestive operazioni di frontiera (come il recente *Aspettando Godot* nella traduzione siciliana di Ferro), che coinvolgono anche la danza e i pupi siciliani. Ulteriore dimostrazione - se necessaria - di quanto sia inafferrabile l'anima teatrale della «città d'uomini scuri e di pietre nere»: che è il Brancati degli *Anni perduti*, ma non necessariamente un'altra storia. ■

Centro Zō Culture Contemporanee

Teatro e tecnologia di scena a Cultania

Sold out per il Festival catanese Cultania (www.cultania.it): diecimila presenze per due settimane di eventi teatrali tra ottobre e novembre 2007. Giustamente soddisfatto Salvatore Zinna, regista teatrale e cinematografico ideatore di questo originale festival dedicato esclusivamente al teatro che usa tecnologie in una Catania che sta vivendo un momento di grande euforia artistica dentro spazi straordinariamente attivi che hanno contribuito notevolmente al successo della manifestazione (dal Centro Zō Culture Contemporanee a Scenario Pubblico di Roberto Zappalà, al Teatroclub di Nando Greco, al Teatro Sangiorgi). Compagnie catanesi, gruppi di ricerca tecnologica di rilievo nazionale, anteprime internazionali e workshop: questo il portfolio di tutto rispetto di Cultania: sono arrivati qua Teatrino Clandestino, Wee Company, Masque, Daniela Orlando, Lenz, Roberto Latini, Fabrizio Arcuri. Una vero sodalizio catanese-catalano poi, quello di Cultania che ha visto alternarsi Marcel·lì Antunez Roca e [Kònic thtr], piattaforma tecnocreativa di Barcellona. Anteprima italiana proprio per N o u I _ D di Konic: si tratta di uno spettacolo interattivo di argomento politico sui territori a margine in cui gli uomini diventano particelle instabili in un mondo in frantumi. «Con il Festival mi sono imposto alcuni obiettivi - ci racconta Zinna -: uscire dall'isolamento, creare una prima base infrastrutturale per produrre una nostra "cultura del presente", creare un contesto attivo. Abbiamo messo a disposizione dei gruppi indipendenti mezzi, spazi e strumentazioni: volevamo fare un *network* di compagnie, creando le premesse per piattaforme comuni di collaborazione. In molti casi abbiamo prodotto gli spettacoli, condividendo temi e ridistribuendo risorse nel territorio per creare una prima base di circolazione e offrire materiali di qualità all'esterno. Tra gli spettacoli locali prodotti da Cultania segnaliamo i percorsi sonori in città ("Sipario sonoro") a opera di Stefano Zorzanello e *Van Gogh il suicidato della società* di Statale 114 per la regia di Salvo Gennuso che porterà il lavoro al Teatro Arsenale di Milano a gennaio; abbiamo poi ospitato Fabio Monti con uno spettacolo intenso su Lampedusa, Tino Caspanello e molti lavori tecnologici particolarmente significativi per un aggiornamento delle compagnie locali e per un ampliamento dell'offerta culturale cittadina, da Lenz Rifrazioni, a Roberto Latini a Santasangre a Xlabfactory». Anna Maria Monteverdi





Una terra di festival ostaggi della politica

di Loredana Faraci

In Sicilia la parola festival va di pari passo con politica, o meglio è quasi unicamente da essa che provengono i fondi necessari. Alla politica anche il compito di riciclare uomini, direttori artistici, consulenti che più le possono far comodo a danno di una ricerca libera e di un progetto culturale. È la **Fondazione Inda** (www.indafondazione.org) a custodire la tradizione più antica e prestigiosa dei festival siciliani e, per questo, anche la più ambita. Attiva a Siracusa dal 1914, esce quasi indenne da una brutta vicenda giudiziaria alla fine degli anni Novanta. È da allora che la macchina degli spettacoli sperimenta la cadenza annuale. In programma per il 2008 la trilogia eschilea, dove regista unico sarà Pietro Carriglio, da tempo direttore del Teatro Biondo di Palermo. Lo scorso anno Siracusa rimane orfana del suo assessore regionale Fabio Granata e l'originale, ma molto costosa, idea di Ivan Lo Bello, di fare dell'**Ortigia Festival** (www.ortigiafestival.it) il fiore all'occhiello della Sicilia orientale, si frantuma. L'ultima edizione ha visto realizzati solo tre spettacoli, ma il festival passa addirittura inosservato. Seconda sicuramente a Siracusa, Taormina, con l'altrettanto prestigiosa rassegna **Taormina Arte** (www.taormina-arte.com). Lontani, a onor del vero, i fasti degli anni Ottanta quando Gabriele Lavia, allora direttore artistico, pensa bene di onorare la drammaturgia shakeaspiriana con i maggiori attori della tradizione novecentesca. Tra i problemi più seri la mancanza di fondi che spingono, prima Lavia poi Albertazzi, a lasciare la direzione artistica. È sempre nel messinese un altro dei festival, definito tra gli "eventi" della Sicilia, il **Teatro dei due Mari** (www.teatrodeiduemari.net). Punto di attrazione l'area archeologica di Tindari dove, dal 2001, direttore artistico è Filippo Amoroso, ex delfino di Giusto Monaco (presidente Inda negli anni Ottanta) ma a

oggi ancora tra le personalità culturali e artistiche più presenti nell'isola. Se, da un lato, il teatro antico di Tindari tenta di diventare il fratello minore di Siracusa, dall'altro, per tutta la stagione estiva, ospita commedie leggere (*Due dozzine di rose scarlatte*, *Otto donne e un mistero* con Sandra Milo ed Eva Robin's, etc) giusto per accontentare un pubblico vacanziero e senza alcuna pretesa. Nasce nel '68, invece, l'idea di fare di Gibellina (Tp) un sito culturale e straordinario contenitore d'arti visive. Importanti i direttori che trasformarono la sezione teatrale, **Orestiadi** (www.orestiadi.it), in un appuntamento d'élite: Franco Quadri, Roberto Andò, Gianfranco Capitta. Ma, da qualche anno, la rassegna ha

perso il suo smalto originario (Franco Scaldati e Michele La Tona i due ultimi direttori). Mimmo Cuticchio, privato della sede di Polizzi Generosa (Pa), gira la Sicilia con lo spettacolo *Alla ricerca della città di Troia*. La rassegna **La Macchina dei Sogni** (www.figlidartecuticchio.com), approdata a Polizzi nel 2004, quest'anno difatti ha visto fermare la sua attività per mancanza di fondi del Comune montano. Non rinuncia a solisti d'eccellenza, come gli organizzatori Enrico Stassi e Sandro Tranchina sostengono, il **Calatafimi Segesta Festival** (www.segestafestival.com). I nomi, però, di Marco Baliani, Remo Girone, Licia Maglietta li troviamo accanto a quelli di Sandra Milo, Paola Pitagora, Tosca e Venturiello, Mariangela D'Abbraccio. Gli organizzatori Stassi e Tranchina sono figure conosciute nella zona, il primo perché figura tra i curatori storici di Orestiadi, il secondo perché tra i fautori della recente esperienza palermitana dello spazio Nuovo Montevergini. Si tratta del **Palermo Teatro Festival** (www.palermoteatrofestival.com), in cui Tranchina, insieme ad Alfio Scuderi, si propongono di dare voce solo ad autori contemporanei. A Rosso di San Secondo, nisseno d'origine, si deve **Rosso Festival** (www.rossofestival.com), che Emma Dante con tenacia porta avanti a Caltanissetta dal 2003. Come dire, se a Palermo i posti migliori vanno sempre agli attempati, i talenti vanno altrove. È sempre all'interno della Sicilia, Caltagirone (Ct), che da più di dieci anni invece la Compagnia Nave Argo porta avanti con grande coraggio **Teatri in città** (www.naveargo.org), un festival di teatro contemporaneo in una cittadina che vive all'ombra del capoluogo etneo, ma che trova in Fabio Navarra e Nicoleugenia Prezavento la capacità di proporre il teatro come strumento di riflessione, lontano dalla autoreferenzialità del teatro di ricerca. Anche Catania da qualche tempo dà vita, grazie ad artisti che provengono dal teatro ufficiale, a iniziative interessanti. Uno di questi è il **Cultania Festival** (www.cultania.it) di Salvatore Zinna e **Gesti** (www.gesti.org) diretto da Guglielmo Ferro (figlio di Turi). ■

In questa pag. il Teatro Greco di Siracusa.



MESSINA

teatri chiusi e talenti in fuga

di Gigi Giacobbe

Che di Teatro non si poteva campare a Messina, come in Sicilia, come nel Sud Italia, lo avevano capito in molti. Tant'è che, appena hanno potuto, hanno fatto le valigie e sono andati via. Giorgio Bongiovanni è approdato al Piccolo di Milano. Antonio Alveario s'è installato a Imola, lavorando prima con De Berardinis a Bologna poi con Enzo Vetrano e Stefano Randisi, ma anche con Alessandro Garzella a Cascina. Annibale Pavone è diventato una presenza fissa nei lavori di Antonio Latella. Giovanni Moschella abita da vent'anni a Tolentino e ha fatto parte di vari gruppi teatrali, da quello della Rancia a quello di Vetrano e di Bruschetta. Walter Manfrè è stato fra i primi a trasferirsi a Roma, scoprendo in quel lavoro interpersonale fra attore e pubblico - Ugo Ronfani lo ha definito "teatro di persona" - il suo singolare modo d'intendere la regia teatrale, per tutti valga *La confessione*. Nino Frassica e Massimo Piparo, anch'essi emigrati a Roma, hanno sfondato in settori differenti nel mondo della televisione. Giampiero Ciccio e Maurizio

Marchetti, ormai in pianta stabile a Roma, hanno lavorato da attori nelle maggiori compagnie nazionali e continuano con le proprie associazioni teatrali ad avere rapporti con Messina mettendo in scena spettacoli d'un certo interesse. Ninni Bruschetta, anche lui ormai da anni a Roma con la sua compagnia Nutrimenti Terrestri, si barcamena tra cinema e teatro. Spiro Scimone e Francesco Sframeli tredici anni fa sono apparsi a... Carlo Cecchi e, da quel *Nunzio* al Festival di Taormina Arte, è iniziata la loro favola teatra-

Pur avendo dato i natali ad artisti conosciuti a livello nazionale (Spiro Scimone, Ninni Bruschetta, Walter Manfrè, Massimo Piparo...), la città sullo Stretto soffre di una situazione di *impasse* politica che si riflette drammaticamente sulla sua vita teatrale: molte sale hanno chiuso, i nomi più significativi sono emigrati altrove e il Teatro Vittorio Emanuele vede un tormentato *turn-over* di direttori artistici

le, continuata, dopo essersi trasferiti a Roma, con *Bar*, *La festa*, *Il cortile* e *La busta*, tutti editi dalla Ubulibri e rappresentati ormai in tutta Europa. La domanda che sorge spontanea è: perché questi teatranti sono emigrati in altre città? La risposta più semplice è: perché non riuscivano a sopravvivere del proprio lavoro o anche perché il loro lavoro non veniva riconosciuto da quel mondo variegato della provincia che si condensa nelle istituzioni, negli enti locali, nella gente e nella stampa. Ed è curioso quello che succede nell'animo di chi va via. Prevala un senso di rivalsa verso tutto ciò che si è lasciato alle spalle, ma

anche il desiderio di ritornare vincitore nella propria città. E poi nuovamente andare via e farsi desiderare. Dove "ritornare vincitore" significa che i *media* hanno scritto e parlato tanto quanto basta per riacquistare la stima di chi non aveva creduto in te o ancora meglio quando la gente comune ti riconosce per strada.

Così soltanto può spiegarsi il perché nella primavera di quest'anno, dopo la defenestrazione di Massimo Piparo dalla direzione artistica del settore prosa del Teatro Vittorio Emanuele (in precedenza diretto, con strascichi giudiziari, anche da Sebastiano Lo Monaco), abbiano presentato i *curricula* al Consiglio d'Amministrazione del Teatro ben sette pretendenti, di cui cinque emigrati a Roma (Marchetti, Ciccio, Bruschetta, Manfrè, Scimone) e due residenti a Messina: l'attore-regista Massimo Mollica (classe 1929) e il giovane professore universitario Dario Tomasello, figlio dell'attuale rettore dell'Università di Messina, al quale è stato dato il contentino di occuparsi del programma del teatro giovanile che si svolge nella Sala Laudano, che poi è il ridotto del Teatro Vittorio Emanuele. L'ha spuntata il 53enne Maurizio Marchetti per un nonnulla, lasciando tutti al palo, compresi Manfrè e Bruschetta che negli anni precedenti avevano assunto quella carica tanto agognata.

L'ecatombe delle sale

E dunque qual è lo status dei Teatri a Messina? Non è per niente edificante! Nel giro di pochi anni oltre a essere scomparsi una decina di cinema, hanno chiuso i battenti: il Teatro Romolo Valli (500 posti) di via Palermo (adesso sorge un palazzo di cinque piani). Non lontano da lì sorgeva il cine-teatro Excelsior, mitico per aver ospitato nel 1971 *Mistero buffo* di Dario Fo (anche qui hanno costruito un palazzo con supermercato al piano terra). E sempre nei paraggi, accanto alla Piazza Muricello, c'era il Teatro San Carlino (300 posti), gestito e diretto da Massimo Mollica che, dopo la chiusura (adesso c'è una birreria), ha cercato fortuna in un'altra struttura all'interno della "Città del ragazzo" ricreando il Teatro Pirandello, rimasto attivo sino all'anno scorso, prima di essere chiuso e preso in gestione da una filodrammatica. Ha chiuso il Cine-Teatro Savio di via Peculio Frumentario (ora è attivo solo per programmazioni concertistiche e d'estate per rassegne cinematografiche), non esiste più il Teatro Libero di Pippo Luciano e Rosy Gangemi e ha sbarrato le porte pure il Teatro Comunale in Fiera (480 posti), per responsabilità che possono ripartirsi fra Ente Porto, Comune e Teatro Vittorio Emanuele. Fatto è che dal 1997 questa struttura non è attiva e neppure la nuova giunta di sinistra capitanata dall'ex-sindaco Francantonio Genovese (adesso segretario regionale del nuovo Partito Democratico) ha cercato di riportarla a nuova vita. Già, gli ex-sindaci. Questa è una città che detiene oltre ai record dei vari commissariamenti degli Enti pubblici, quello singolare della caduta di due sindaci in pochissimi anni, dal 2003 in avanti.

E allora dove si può fare Teatro a Messina? Oltre che al Vittorio Emanuele (pagando ogni sera 1000 € + Iva) e nella Sala Laudano (il cachet è circa la metà) si può far ricorso al **Teatro Annibale Maria di Francia** (aperto da 3-4 anni), di proprietà monacale delle Figlie del Divino Zelo, dato in gestione a dei privati che l'affittano a 800 € a sera e che viene utilizzato spesso per le stagioni concertistiche. È del Comune la ristrutturata **chiesa gotica di Santa Maria Alemanna** (utilizzata per concerti da camera, mostre e piccole pièces), così come sono comunali i **Forti bellici** che cingono

la città, poco utilizzati se non per alcune mostre e rassegne estive; mentre il barocco **Monte di Pietà**, a due passi dal municipio, è gestito da alcune Confraternite risalenti al '500. Restano attivi i teatri parrocchiali, utilizzati dagli amatori e dalle filodrammatiche. Prima dell'8 ottobre 1977, giorno in cui venne inaugurato il Teatro in Fiera con lo spettacolo *Merli e Malvezzi* di Biagio Belfiore, con la regia di Andrea Camilleri (a quel tempo pressoché sconosciuto), a Messina non esisteva il Teatro pubblico. L'attività in città veniva svolta da una quarantina fra gruppi o formazioni teatrali, alcune delle quali, come il Teatro Struttura o il Teatro Club, meritevoli d'aver messo in scena autori contemporanei come Brecht, Ionesco, Beckett, Pinter, Kafka e così via teatrando, dando perfettamente ragione a quella legge di marketing secondo cui "la concorrenza allarga il mercato". Negli anni '80-'90, molti di questi gruppi sono scomparsi e sono apparse alla ribalta altre formazioni, composte per la maggior parte da quei teatranti, di cui s'è fatto riferimento prima, che lentamente ma inesorabilmente varcheranno lo Stretto perché non in grado di campare di Teatro a Messina.

Il Vittorio Emanuele: chiuso per 77 anni

La riapertura del **Teatro Vittorio Emanuele**, la sera del 24 aprile 1985 (tenuto chiuso dopo il catastrofico terremoto del 1908 per ben 77 anni e inaugurato con alcuni concerti diretti da Giuseppe Sinopoli), doveva segnare una tappa importante per la rinascita culturale di Messina. Ma a tutt'oggi i suoi 250 mila abitanti aspettano Godot, perché chi vuole far teatro a Messina ha una sola alternativa: quella di andare altrove. Il Teatro Vittorio Emanuele, dalle belle fogge neoclassiche (circa 1.000 posti), ristrutturato con 20 miliardi delle vecchie lire, non ha una scuola di teatro (ci aveva provato a farne una cosa che gli somigliasse Maurizio Marchetti, Puppato Castellaneta e altri col contributo comunale dell'ex-sindaco di destra Salvatore Leonardi), ha un interno che somiglia a un cinema di seconda visione messo a nuovo e un'acustica pessima, a detta di Uto Ughi. Questo per ciò che riguarda il lato estetico, perché per il resto è stato sempre un contenitore di spettacoli, buono solo per dare il contentino a quei personaggi non eletti nelle varie tornate elettorali in Comune e Provincia, secondo criteri di spartizione da manuale Cencelli. Al momento il Teatro non ha un ufficio stampa e riceve dalla Regione Sicilia un contributo che s'aggira attorno ai 13 miliardi delle vecchie lire.

Per concludere. Chi fa teatro a Messina? O meglio chi è rimasto a farlo? Sono silenti da qualche anno sia il diario celeste di Patrizia Baluci, sia *Le Maschere* di Francesco Vadalà, così pure il gruppo di Gianni Fortunato. Ci sono Antonio Lo Presti e Margherita Smedile e c'è quel cane sciolto di Gianfranco Quero che, da Mentana prima e Cosenza dopo, è ritornato in città e c'è il giovane Angelo Campolo che, dopo la scuola del Piccolo, lavora all'interno del Gruppo DAF. C'è il **Teatro di Morman** di Donatella Venuti e Giuseppe Luciani e c'è in periferia il **Teatro dei naviganti** di Maria Pia Rizzo e Giovanni Cucinotta che, oltre ai loro spettacoli cui non manca il gusto e la preparazione, allestiscono delle vere e proprie mini-stagioni teatrali cui partecipano piccole compagnie provenienti da varie parti d'Italia. Con residenza nella vicina Pagliara (a una trentina di chilometri a Sud di Messina) opera Tino Caspanello con la sua compagnia **Teatro Pubblico Incanto**. E infine i vicini festival estivi: il **Teatro dei Due Mari** a Tindari, **Taormina Arte** e la rassegna di arti mediterranee **Horcynus Festival** a Punta Faro. ■

In apertura il Teatro Vittorio Emanuele di Messina.

drammaturgie



Da una costa all'altra una parola intinta nelle cose

di Andrea Porcheddu

C'è un'immagine che potrebbe essere presa a simbolo di quanto sta accadendo. In un bel film del 1964, *Sedotta e abbandonata*, un maresciallo dei carabinieri di stanza in un piccolo paese siciliano, teatro dei grotteschi fatti raccontati da Pietro Germi, con una mano copre la Sicilia su una carta geografica dell'Italia. Come sarebbe bella l'Italia senza quell'isola, sembra dirsi il maresciallo esausto delle beghe omertose dei paesani. Tanti anni dopo, **Emma Dante** in un lavoro bellissimo e possente come *Cani di Bancata*, ribalta la situazione. Mette al centro del palco una enorme cartina d'Italia, ma rovesciata: la Sicilia è là, in testa a tutti, a dominare un paese frammentato e irriconoscibile. È solo un gioco, accostare Dante a Germi, ma poi non così strampalato.

Ricchissima di autori teatrali è la Sicilia, da Catania a Palermo, passando per Messina - Sulle orme di maestri come Perriera, Cuticchio, Scaldati, Scimone (e Camilleri) si affacciano nuove generazioni di artisti come Emma Dante, Davide Enia, Tino Caspanello e molti altri, che legano strettamente scrittura e scena

Perché in effetti negli ultimi anni la Sicilia si è messa in moto - teatralmente parlando - e ha sfornato una ridda di talenti e certo il teatro italiano oggi, senza i siciliani, sarebbe molto più povero.

A far da apripista alla nuova ondata siciliana metterei proprio lei, Emma: complice il suo successo immediato e folgorante (ma certo non casuale, frutto com'è di lungo e duro lavoro), la Dante con la compagnia Sud Costa Occidentale ha riportato l'attenzione sul teatro isolano, in qualche modo "rilanciando" i predecessori e galvanizzando i successori. E - un po' come Germi - ha fatto capire che si poteva raccontare l'Italia attraverso la Sicilia. Che Emma Dante sia la boa attorno la quale ha "virato" il teatro siciliano è ormai un dato di fatto, e la drammaturgia "sicula" (sia propriamente di testo che scenica) costituisce quasi una inattesa moda, capace di scalzare, nell'immaginario collettivo, anche il pregiatissimo teatro napoletano dal primato di chi in scena racconta la vita e il presente. Sono forse queste, generalizzando, le caratteristiche del teatro siciliano: una costante attenzione alla lingua, va da sé, e una forte capacità di calibrare drammaturgie su temi eterni (di forte impianto tragico) eppure profondamente ficcati nell'oggi. Ma non si può parlare di "teatro siciliano" come se fosse un movimento compatto e coerente: anzi sono tante le anime e le poetiche, le diversità e le estetiche di chi, negli ultimi venti anni, ha "passato lo Stretto" e ha sfondato nei palcoscenici d'Europa e del mondo.

I maestri: Perriera, Cuticchio, Scaldati

A partire dai "Padri Fondatori" del nuovo teatro siciliano: sono tanti e vale la pena ricordarne alcuni. Maestro - a volte discusso - è certo **Michele Perriera**, appartato regista pedagogo che nelle classi della sua Téates ha visto passare molti tra i giovani artisti oggi di grido. Perriera è regista dalla cifra forte, espressionista, e ha coltivato giovani talenti, che - come in ogni sano rapporto maestro-allievo - nel momento giusto hanno preso il volo.

Altro indimenticabile maestro, non solo in ambito siciliano, è **Mimmo Cuticchio**: è considerato "opera d'arte vivente", ed è il depositario, scontroso e irascibile, di un teatro antico e popolare, fatto di artigianato e racconto, di fantasia e tradizione. Il cunto, di cui oggi alcuni "giovinastri" vantano l'esclusiva, è ancora magistralmente segnato dalla "scuola Cuticchio".

Di scontroso in scontroso si arriva a **Franco Scaldati**, il gigante buono di Palermo: lui, che pure ha vissuto sulla sua pelle i misfatti del teatro ufficiale, ha macinato una poesia unica, materica ed eterea, oscura e onirica, lirica e tagliente. La scrittura di Scaldati (che recentemente ha dato una chiusura all'eternamente incompiuto *Giganti della Montagna*) è un punto di riferimento per le drammaturgie dell'oggi, come pure la sua lezione morale e umana, il suo teatro orgoglioso e appartato.

Se questa è la scena dei Maestri palermitani, a Catania abbiamo un anomalo (almeno per le coordinate del teatro di ricerca) punto di riferimento in due artisti che sono portatori di storiche tradizioni: **Tuccio Musumeci** e **Pippo Pattavina**. Qualcuno storcerà il naso, nel trovare i nomi di questi due attori "all'antica italiana" in una ricognizione sul nuovo teatro siciliano. Eppure "il comico e la spalla" per eccellenza hanno bene o male giocato un ruolo fondamentale, con Turi Ferro, nel tener vivo il teatro in una città come Catania che - fervente oggi di una esplosione di realtà interessantissime - ha passato anni decisamente bui (senza dimenticare, sia detto qui per inciso, la carismatica presenza di Franco Battiato, la sua visione dell'arte e della musica, che pure ha stimolato nuove creatività anche teatrali).

Registi autori e attori: gli ultimi vent'anni

Ma ecco affacciarsi all'orizzonte un'altra generazione di artisti: registi, autori, attori che elaborano nuove drammaturgie, scritture aguzze di cui sono spesso e volentieri interpreti. Nella diversità di generi e stili, questi protagonisti della nuova scena siciliana si impongono negli anni Novanta, con un teatro che ha - come matrice comune - ancora una volta la scrittura.

A Catania la raffinata penna di **Nino Romeo**, con il gruppo larba: scrittore e interprete, Romeo è drammaturgo estremamente interessante. Memorabile (per successo e diffusione) il suo *Fatto in casa* del 1993, o il più recente *Post Mortem*, in cui la ricerca linguistica sul dialetto catanese raggiunge vertici assoluti. Sempre da Catania prende le mosse **Enzo Alaimo**, scrittore e attore che non si è lasciato incardinare nell'etichetta della "drammaturgia dialettale" né peraltro in quella di narratore e, ad esempio con *Villarosa* - realizzato in più tappe, dal 2000 al 2003, anche in collaborazione con Giovanna Marini - ha elaborato una scrittura di raffinata semplicità.

A Messina ha operato a lungo il gruppo **Nutrimenti Terrestri** di **Ninni Bruschetta** e **Maurizio Puglisi**. Bruschetta, tra l'altro, per

una breve e felice stagione ha diretto lo stabile cittadino, salvo poi essere "defenestrato" dall'arrembante Lo Monaco. Del regista si ricordano alcuni allestimenti shakespeariani che hanno ottenuto grandi consensi e, recentemente, due spettacoli taglienti e politicamente rilevanti su testi di **Claudio Fava**, quali *Il mio nome è Caino* e *L'Istruttoria*, in cui si coniugano regia critica, impegno civile e arte attoriale. Ancora a Messina ha sede il duo per eccellenza del teatro siciliano: **Scimone-Sframeli**. Di loro molto è stato scritto e detto: basti ricordare che, in occasione del debutto parigino, *Le Monde* ha definito il loro teatro "rivelatore di un mondo siciliano arcaico, dove la famiglia è raccontata da un'angolazione grottesca". Spiro Scimone e Francesco Sframeli sono due grandi attori: impossibile o quasi prescindere dalla presenza fisica, dai volti, dalle voci su cui sono pensate, cucite, vissute le bellissime drammaturgie di Spiro. Certo è che i testi scritti dal quarantatreenne autore messinese sono di indubbia grandezza: seppur evocano Pinter o Beckett, hanno una indipendenza, un nitore e una forza assolutamente originale.

A Palermo, per chiudere un rapido *excursus* nella generazione di mezzo, c'è **Claudio Collovà**, che ha debuttato nel 1987. Una poetica, la sua, legata alla pittura e alla fisicità dell'attore che si incrocia spesso con il linguaggio del corpo, evidente in spettacoli come *Le buttane* di Grimaldi e *Fratelli* di Samonà. Ed ecco, alla fine, le nuovissime generazioni. Di Emma Dante si dirà tra poco che merita ancora attenzione particolare. Da Palermo arrivano anche **Davide Enia**, narratore performer che, sempre più sulle orme di Marco Paolini, si orienta verso lunghe epiche generazionali di forte comunicativa e di immancabile successo. Enia, che ha già pubblicato molti dei suoi testi, è forse l'ultimo paladino di un teatro-persona che ha precedenti illustri tutti italiani.

A cavallo di classici e nuove scritture si muove invece **Vincenzo Pirrotta**, che adopera la sua possanza scenica per piegare testi non facili, da Pirandello a Eschilo. Le sue regie spingono sovente sull'energia di un grottesco sfrontato ed eccessivo. Consapevole di correre il rischio di una visione folclorica e stereotipata della sua Sicilia, sposta sul versante dell'espressionismo e del comico, svelando ancora di più la selvaggia brutalità di una terra antica troppo spesso violenta. Palermitano è anche il gruppo **M'arte**, di **Sabina Petyx** e **Giuseppe Cutino**: attivi dal '99, raggiungono nel 2003 la vittoria al premio Scenario con uno spettacolo, *Come campi da arare*, che svela una scrittura dal tono dolcissimo e nostalgico, poeticamente al femminile. Le prove successive del gruppo (ad esempio il recente *Volevo dirti* della Petyx) hanno confermato la bontà del progetto artistico.

Giovanissimi, eppure attivi già da molti anni, i catanesi di **Segnale Mosso**, artefici di un teatro performativo e installativo in cui l'elemento pittorico e visivo gioca una componente fondamentale. Catanese è anche **Roberto Zappalà**, figura di riferimento nella vita culturale e artistica cittadina, non solo come coreografo ma anche come anima del centro Scenario Pubblico che, con l'altro luogo della cultura contemporanea che è Zo, ha dato una spinta propulsiva notevole alla città. In spazi come questi opera anche il collettivo **Cane Capovolto**, progetto d'avanguardia di Enrico Aresu e Alessandro Aiello nato nel '92 tra video, installazioni, ambientazioni sonore e performance sulle possibilità espressive della visione. Ma non è finita qui!

In apertura una scena di *Mishelle di Sant'Oliva*, di Emma Dante; in questa pag. Davide Enia.



La scena off: un panorama in movimento

Ora, infatti, da quel laboratorio permanente e indipendente che è la scena off siciliana, emergono altri nomi interessanti. A cominciare da **Tino Caspanello** che, accompagnato in scena da un'intensa Cinzia Muscolino (entrambi della **Compagnia Teatrale Pubblico Incanto** di Pagliara, poco lontano da Messina) raccontano una storia dolce e semplice in *Mari*. È il rumore della risacca a introdurre il protagonista e a guidare il pubblico: un gioco di piccole domande da cui nascono i quesiti più importanti, un "semplice" discorso da cui ci si avventura in considerazioni sull'esistenza. L'amore, la noia, l'abitudine, la timidezza, la tenerezza, il senso di solitudine emergono - solo per accenni, sussurri - da un testo intrigante, già vincitore del premio Riccione Bignami-Quondamatteo 2003, che segnala Caspanello, recentemente alle prese con il nuovo lavoro *'Nta ll'aria*, come una delle voci più interessanti della nuova drammaturgia.

Diverso il dialetto di *Sutta Scupa*, lavoro dei palermitani Giuseppe Massa e Giuseppe Provinzano. **Sutta Scupa** significa, più o meno, "sotto pressione": lo stato d'animo fatto di ansia e preoccupazione di chi si trova di fronte a un bivio, costretto a scegliere. Mescolando *Aspettando Godot* e *1984*, il duo palermitano allestisce una gelida cerimonia del precariato contemporaneo. Tra silenzi pinteriani e calci di rigore, con vigore estremo e grande incisività, *Sutta Scupa* racconta in una lingua aspra e tagliente un mondo dove poesia e disagio sociale sembrano stranamente costrette a convivere.

Così possiamo tornare a **Emma Dante**. Da poco l'editore Fazi ha pubblicato la trilogia dei suoi testi, delle sue tragedie familiari. Ma come, si dirà, come si fa a leggere il copione di *mPalermu?* E *Vita mia?* Ha senso leggerlo senza quegli attori? Sì, quel teatro funziona anche sulla carta stampata. Scrive Andrea Camilleri (ecco il vero padre nascosto e sornione di tanto teatro italiano, siciliano e non) nella bella prefazione al volume: «una parola che si identifica con la cosa è la parola teatrale per antonomasia» e, aggiunge sposando appieno la causa, «è quanto riesce perfettamente a fare la Dante». Ecco allora la novità, se così vogliamo chiamarla: scopriamo che un gruppo marginale, che agisce nei centri sociali della città, guidato da una regista-autrice che solo raramente mette piede nei circuiti ufficiali, in realtà produce «parole teatrali per antonomasia». Ovvero teatro, grande teatro. Il problema - per Emma come per Scaldati come per tanti altri artisti siciliani - è vivere al limite, vivere il limite: ovvero provare sulla propria pelle la fatica di una quotidiana lotta per l'esistenza. Nonostante il successo nazionale e internazionale, la Sicilia teatrale "ufficiale" (quella degli Stabili, dei grandi festival) sembra ancora snobbare, se non osteggiare, queste creatività. Il teatro siciliano degli ultimi venti anni deve la propria esistenza in vita a premi come Scenario o Riccione, al Crt di Milano o al festival di Santarcangelo degli anni passati. Ci sono eccezioni, per fortuna, come Vincenzo Pirrotta presente a Siracusa e al Teatro di Roma, o i Sutta Scupa sostenuti dal Garibaldi di Palermo. Non so, a voi sembra abbastanza? ■



Uffici di Ancona:
Via degli Aranci 2b Ancona
Tel 071.5021611
Fax 071.5021620
info@stabilemarche.it

Uffici di Fano:
Via Gabrielli 65 Fano
Tel 0721.826462
Fax 0721.830146
uffici.fano@stabilemarche.it
www.stabilemarche.it

direttore **Raimondo Arcolai**
direttore amministrativo **David Alessandrini**
direttore della rete teatrale **Sandro Pascucci**

comunicazione e ufficio stampa
Beatrice Giongo
giongo@stabilemarche.it
sponsoring e iniziative per le aziende
Benedetta Morico
benedetta@stabilemarche.it

TEATRO STABILE DELLE MARCHE - Fondazione "Le Città del Teatro"

Teatro Stabile ad iniziativa pubblica

- ◆ Riconosciuto dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali tra le 17 Fondazioni per le attività di prosa in Italia
- ◆ sede: Teatro delle Muse - Ancona

Produzioni ◆ in tournée nei principali teatri italiani

Ospitalità e promozione

- ◆ Teatro delle Muse, Ancona - Teatro Gentile, Fabriano
- ◆ Rete dei teatri della Provincia di Pesaro Urbino

Formazione

- ◆ Scuola di teatro nelle città di Ancona, Fabriano, Fano

Teatro per Ragazzi

Progetti per il territorio

Iniziative culturali rivolte ai giovani



Artista inquieto, del resto, è stato lui stesso. Figlio del filosofo Gaston Berger, orfano di una madre che presto diventerà fantasma inafferrabile di molte sue creazioni, detesta lo sport ma adora il teatro. Spirito ferocemente indipendente, si vota alla danza tanto da modificare il suo stesso nome e, in omaggio a Molière, assume il patronimico BÉjart. Da *Madame Egorova*, con cui studia a Marsiglia, riceve il testimone di quella tradizione russo-francese che aveva trovato in Marius Petipa il suo più alto esponente. Poi le esperienze con Roland Petit e i suoi Ballets de Paris, con l'International Ballet di Mona Inglesby, quindi in Svezia con Kurt Jooss. Ma gli eventi che rivoluzionano la sua percezione del mondo sono due: la scoperta della *modern dance* di Martha Graham e della musica concreta di Pierre Schaeffer e Pierre Henry. A loro si deve il carattere innovativo e la straordinaria forza evocativa di *Symphonie pour un homme seul*, che nel 1955 sconvolge il pubblico tradizionalista del Théâtre de l'Étoile. E lì comincia la grande parabola di BÉjart: il *Sacre du printemps* per Tania Bari e Germinal Casado, la creazione del Ballet du XX siècle, a Bruxelles dal 1960 al 1986, quindi sulle sponde del Lago Lemano come BÉjart Ballet Lausanne. Per questo *ensemble* dalle geometrie variabili nascono le grandi creazioni coreografiche di BÉjart, da qui escono i suoi migliori allievi: Maguy Marin, Nacho Duato, Anne Teresa De Keersmaeker. Berlioz e Flaubert, Mahler e Baudelaire, Wagner e Stravinskij, René Char e Pierre Boulez, l'India di *Bhakti*, la Grecia antica di *Dionysos* e *Sette danze greche*, il Giappone del magistrale affresco *Kabuki*, la Gerusalemme yiddish di *Dibuk*, l'Iran mistico di

ADDIO BÉJART nel silenzio, la danza

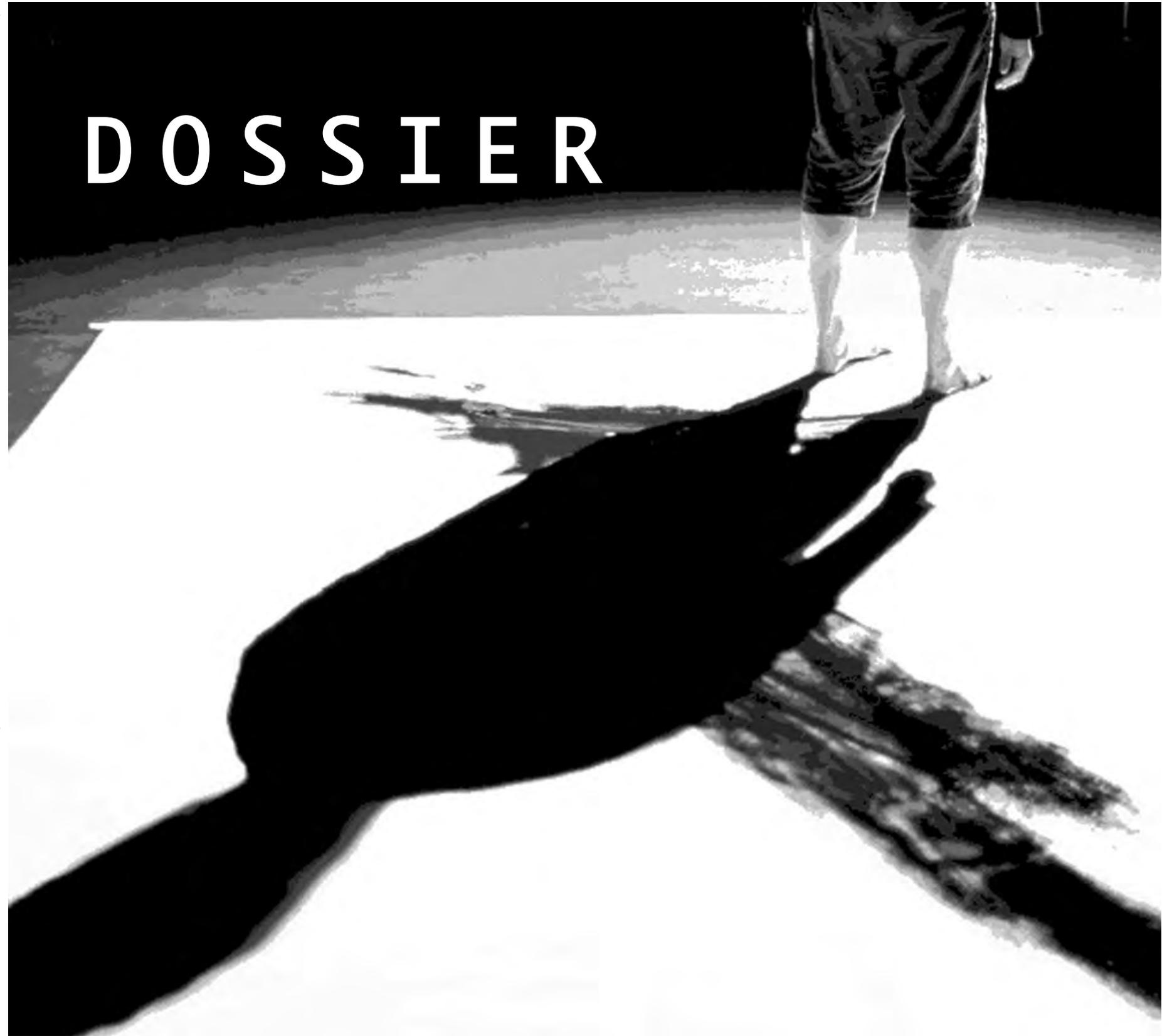
Je me souviens. Suadente, insinuante, quindi martellante, era una sorta di *idée fixe*, nel suo *Schiaccianoci*, proustianamente elaborato nella dimensione del ricordo. E allora anch'io, oggi, voglio ricordarlo, voglio ricordare l'ultima volta che lo vidi sulla scena (Maurice BÉjart è morto a Losanna lo scorso novembre, aveva 80 anni, ndr). Era il 25 giugno del 2006, nel corso di un'assoluta *matinée* estiva trascorsa tra le vetrate dell'Opéra Bastille. È stato - senza volerlo - l'ultimo spettacolo a lui interamente dedicato dal teatro parigino: tre coreografie, tre microcosmi diversissimi, suggellati dal trionfo incandescente di uno dei suoi titoli più celebri, *Boléro*. E allora, come di consueto, dopo gli applausi ai ballerini, ai suoi ballerini - perché tali li considerava anche quando non facevano parte di una sua compagnia - come di consueto, dicevo, appariva sulla scena, baffi e capelli ricci corvini, occhi di ghiaccio penetranti. Recita dopo recita, replica dopo replica, lui c'era sempre, pronto non solo a mietere gli allori della *première*, ma anche - e forse soprattutto - gli applausi spontanei, sinceri, del più vasto pubblico. Come Karajan per la musica sinfonica o Pavarotti per la lirica, anche BÉjart aveva avvertito l'esigenza di allargare la cerchia dei fruitori della danza: ma a tutti, dagli spettatori blasonati di Palais Garnier a quelli più dichiaratamente *pop* dello stadio di Bercy, assicurava sempre il rigore di una cultura vastissima, di riferimenti talora ermetici, talaltra abbaglianti, l'occhio vigile nell'indagare una società stratificata, multiculturale, in perenne mutamento.

Golestan: questi gli estremi dell'umanesimo ardente e appassionato di un artista curioso per natura, libero per volontà, amante della provocazione e del paradossale, acuto interprete della contemporaneità, insaziabile nel perseguire la varietà e la diversità fino a ottenere quella straordinaria *reductio ad unum* che opera quando si mette in ascolto del mondo. E non è un caso se - e ci pare la sua lezione di maggior rilievo - tra i momenti più alti della danza di BÉjart ci siano quelli in cui i corpi si muovono e s'intrecciano nel silenzio, attratti dal gesto palpante dell'universo che pulsa in essi. Amava una frase di Nietzsche, «Non potrei credere in un Dio che non sappia danzare»: e nel soffio panico della sua ricerca metafisica risiedeva forse la grandezza del personaggio. *Giuseppe Montemagno*



In alto una scena del *Boléro*; in basso, un ritratto di Maurice BÉjart.

DOSSIER



Terza puntata dei dossier dedicati al teatro della nuova Europa: stavolta è di scena la danza, territorio che nell'ultimo ventennio si è dimostrato particolarmente fertile, ricco di stimoli capaci di influenzare tutte le arti performative - A disposizione del lettore una cartografia per orientarsi tra coreografi già affermati e giovani emergenti, ma anche tra politiche culturali e sistemi produttivi assai diversi da un paese all'altro - Ne emerge un panorama composito e ricco di talenti, in cui si afferma sempre di più una *koinè* linguistica che ha il suo comun denominatore nell'irriducibilità del corpo ai dispositivi logici correnti

Gia nei dossier che, nei numeri precedenti, *Hystrio* ha dedicato al teatro e alla drammaturgia della nuova Europa ci si interrogava su una dimensione europea della scena percepita come mobile, pulsante, disomogenea e in vitale fermento. Fin dall'inizio di quel percorso, si ipotizzava un dossier interamente dedicato alla danza, in quanto disciplina che, negli ultimi anni più di altre, ha rotto frontiere e aperto nuovi paesaggi per la scena, interrogandone anche il rapporto con il mondo in un rinnovato e costante confronto con la realtà.

Di questo abbiamo scelto di occuparci nel progettare le pagine che seguono, indirizzando lo sguardo su diversi panorami nazionali della danza, ma anche su artisti dal percorso fortemente internazionale, "europeo" o forse semplicemente apolide, e su realtà (centri, festival, reti...) che stanno contribuendo alla creazione di un *pensiero* e di una *pratica* della danza condivisi a livello internazionale.

Ne è risultata una geografia puntiforme, in cui gli spazi vuoti hanno lo stesso peso dei piccoli pieni, un paesaggio in cui le zone apparentemente desertiche sono spesso percorse da linee di tensione, relazioni, canali sotterranei (meno visibili degli spettacoli, questo è certo) attraverso i quali è passata in questi anni gran parte della ricerca artistica svolta nell'ambito della danza, e attraverso cui stanno prendendo forma linguaggi, progetti e inedite modalità di produzione e di formazione.

Questa dimensione nascosta, fragile eppure resistente, di relazioni dislocate nello spazio è forse il primo dato a emergere da questa ricognizione, che da ovest a est alterna visioni di carattere complessivo su territori particolarmente fertili a focus su determinati artisti. Più che per il teatro - in cui probabilmente il dato linguistico segna ancora una forte identità nazionale delle opere - la danza europea si intreccia e si sviluppa disordinatamente in diversi paesi, al punto che il tentativo di distinguere i vari panorami nazionali fa emergere talvolta curiosi paradossi: è il caso del paesaggio anglosassone, la cui punta di diamante è costituita da un duo - quello formato da Jonathan Burrows e Matteo Fargion - in cui troviamo un inglese e un italiano. E non è un caso che l'americana Meg Stuart abbia scelto di stabilirsi in Belgio mentre Marco Berrettini (italiano-tedesco-svizzero-francese) lavori soprattutto in Francia. In questa prospettiva abbiamo cercato di approfondire le ragioni e i modi di un rapporto tutt'altro che episodico degli artisti di danza con la dimensione europea attraverso un'indagine su alcuni coreografi italiani che più di altri hanno praticato una dimensione di "esilio europeo", accolti e sostenuti da istituzioni e sistemi di altri paesi, e che oggi paiono vivere la distanza dall'Italia (il cui sistema continua a non facilitare la sopravvivenza di chi lavora

nella danza) in maniera meno perentoria, con minor spirito di rivendicazione. Come una condizione fluida del lavorare, piuttosto. Un secondo elemento che emerge in questo dossier con particolare evidenza è quello di una recente linea di faglia generazionale e di sistema: lo testimoniano soprattutto la nuova geografia degli spazi francesi per la danza e la coesistenza di "campi magnetici" e "buchi neri" rilevata in Belgio, comunemente considerato una sorta di paradiso della nuova danza europea. Ma assai significativa a questo proposito appare anche la realtà portoghese, in cui il passaggio dalla rottura alla continuità che caratterizza i rapporti più recenti tra diverse generazioni di coreografi è rivelatore di una progressiva apertura, di un'esigenza di confronto che sembra prendere le distanze da una cultura della contrapposizione a cui gran parte della nuova danza europea guarda come a un retaggio novecentesco in via d'estinzione.

Un terzo elemento è senza dubbio l'interrogarsi sui problemi del mondo contemporaneo, tanto che il panorama coreografico in questione appare nutrito da una radicale messa in discussione del ruolo dell'artista all'interno della società. Siamo evidentemente molto lontani da uno sperimentalismo linguistico ripiegato su se stesso o da una visione della ricerca come continuo spostamento di una soglia di "avanguardia": l'arte più vitale di oggi è quella che non rinuncia a crescere in relazione al proprio tempo, a occupare uno spazio preciso nel tessuto sociale e politico, a mettersi in questione come pratica culturale prima ancora che come opera artistica. E quindi a portare fino alle estreme conseguenze un pensiero sul senso della *creazione* che coinvolge non soltanto gli aspetti linguistici e l'elaborazione di un contenuto (anch'esso spesso incontrato tra i temi urgenti dell'oggi politico), ma anche le modalità di lavoro, le forme di relazione, il rapporto con la dimensione locale e il legame necessario con quella internazionale.

Sono questi i segnali che - nel silenzio di (ancora) molte istituzioni sul piano delle politiche culturali - provengono, con una forza che spesso sconfina nella caparbia, dalla nuova danza europea. Alla costante ricerca di interlocutori nel tentativo di costituire costellazioni e arcipelaghi, anch'essi in costante movimento, in cui moltiplicare gli incontri e intrecciare le esperienze, i coreografi di cui si parla nelle pagine a seguire stanno dando un contributo fondamentale alla costituzione di un'identità europea degli artisti. Sarà anche grazie a loro se riusciremo a uscire da una condizione in cui l'unico vero legame internazionale - come ha sottolineato con una lucidità non priva di umorismo Constanza Macras, coreografa argentina di origine e berlinese di adozione, da qualche anno alla guida della prestigiosa Schaubuhne dopo la dipartita di Sasha Waltz - sarebbe la comune provenienza degli artisti dalla middle class. ■

In apertura una scena di *I am here*, di João Fiadeiro.

LA DANZA DELLA NUOVA EUROPA

a cura di Andrea Nanni e Silvia Bottioli



di Claudia Galhós

Perché? È questa la domanda - tanto semplice quanto importante - che sta alla base dei percorsi intrapresi dalla danza contemporanea portoghese, una danza che nasce quando il corpo si rifiuta di agire secondo automatismi appresi e ripetuti in una cornice di norme accademiche obsolete che lo hanno spossato della propria volontà. Con semplicità ardita e trasgressiva per quel tempo (siamo alla fine degli anni Ottanta), l'artista si concentra sulla parte visibile del movimento e si chiede: «Per quale ragione mi muovo?». E si risponde: «Non si può privare il corpo delle sue ragioni». Da qui nasce un rifiuto: «Se non ho ragione di muovermi, immobilizzo il corpo». Così l'azione fisica, muscolare, si disloca nel pensiero, che a sua volta si fa inquieto, in fermento, molto vivo. Apparentemente, però, il corpo non danza - dirà chi ha scarsa familiarità con la storia artistica di quei tempi e con la storia politica portoghese (ancora nel vivo della recente conquista della libertà dalla dittatura finita nel 1974 con la Rivoluzione d'Aprile). Ma non si tratta di questo. Il corpo è in pieno movimento, vive tutta la sua capacità di esistere creativamente, reclama per sé, come arte, come linguaggio, la stessa libertà che il

paese ha appena conosciuto e che l'ha aperto al mondo esterno. Solo che questa danza diventa un'arte complessa, intelligente e sensibile.

La prima generazione

I primi nomi che firmano questo cambiamento - tra gli altri Rui Horta, Vera Mantero, João Fiadeiro, Paulo Ribeiro, Clara Andermatt e Francisco Camacho - si alimentano proprio di questa apertura all'esterno, tanto che in un primo momento partono per l'estero, in particolare per gli Stati Uniti, la Francia e il Belgio,

per approfondire la propria formazione.

«Danzare è cambiare posizione», ha scritto Rui Horta, e la sua affermazione è particolarmente significativa in quanto il continuo cambiamento cui allude riguarda sia il corpo che il pensiero. Questo costante divenire, questa inquietudine, questo turbamento si realizzano nel gesto - visibile o invisibile (minimo, minuzioso, in dettaglio) - ma anche in ogni espressione dell'essere interiore, delle sue convinzioni, dei suoi dubbi, delle sue urgenze.

Questo rifiuto di incarcerare il corpo

In un paese uscito dalla dittatura solo negli anni Settanta, anche la nuova danza - emersa nel decennio successivo - ha fatto proprio il desiderio di liberazione dalle regole imposte e di ricerca di una dimensione personale del gesto, in cui artista e spettatore possano condividere uno sguardo comune e un comune coraggio di fronte all'oggetto artistico e alla sua fruizione

nelle costrizioni di norme convenzionali e accademiche sorpassate (artificialità, bellezza stereotipata e vuota, menzogna del far finta...), responsabili di aver immerso il paese nell'oscurità e nell'isolamento, produce i suoi effetti: anche se con circa due decenni di ritardo rispetto ad altri paesi europei, questa generazione provoca una rivoluzione nelle pratiche artistiche, nel modo di considerare la danza, tanto che si parla di Nuova Danza Portoghese (definizione che, però, non ha mai trovato consenso tra i suoi protagonisti). Il corpo, com'era già successo per le arti plastiche e la musica, conquista la libertà di pensare se stesso e il mondo, e questo pensiero - inteso come azione del corpo dell'artista - diventa coreografia: questo è forse il risultato più stimolante raggiunto dalla danza contemporanea, in particolare da quella portoghese.

La danza lancia una sfida (a volte inconsapevole ma non per questo meno efficace) a tutti coloro che la seguono pur senza essere artisti, siano essi semplici spettatori o addetti ai lavori: la sfida di esercitare lo stesso diritto alla libertà, alla creatività, alla singolarità e al coinvolgimento nel relazionarsi agli oggetti performativi proposti. Questo significa avventurarsi in territori sconosciuti, partire dal dubbio, mettersi in gioco invece di limitarsi a verificare se la forma proposta si inserisce nelle norme prefissate senza alterare l'ordine costituito, rinunciare alla sicurezza di una posizione conosciuta, quella più facile e più comoda, familiare ma codarda.

Rivisti a oltre vent'anni di distanza, gli esordi dei protagonisti della Nuova Danza Portoghese sembrano reclamare la possibilità di avere una voce individuale, di esprimere la propria singolarità, trovando nell'affermazione di queste differenze più che in una linea unificatrice, riduttiva come ogni etichetta, ciò che li rende portavoce di una generazione.

Le identità multiple del corpo

Questa libertà d'azione e di pensiero abita un corpo dalle identità multiple (proprio come avviene in Fernando Pessoa, poeta degli eteronimi), il corpo dell'uomo comune e quello - vero e proprio luogo privilegiato - del danzatore. In questo percorso il gioco delle identità si armonizza in una figura nuova per la danza portoghese, quella di un artista umanizzato e pensante, capace di interpretare la realtà che lo circonda.

Così, anche se il corpo dell'interprete rimane immobile, il movimento non si interrompe, si trasferisce semplicemente sul palcoscenico del pensiero, su cui si svolge tutta l'azione. Questo trasferimento stimola nel pubblico uno sguardo inedito, capace di riconoscere e di dialogare con il movimento interiore di un organismo generatore di dinamiche e di alterazioni sottili, di vibrazioni interne che lo rendono un corpo che pensa.

È a partire da questa storia recente - portoghese ma non solo, è ovvio - che un'idea o un pensiero possono essere considerati elementi costitutivi di una coreografia, fino ad arrivare al punto, come accade in *I am here* di João Fiadeiro, che l'unica presenza riconoscibile della danza, nel suo senso più basilare e letterale, sia la sua assenza (lo spettacolo di Fiadeiro è un esempio emblematico di relazione tra il corpo, il pensiero e la traccia della sua assenza immersa nell'oscurità). O l'apparenza di quell'assenza.

Si opta allora per l'utopia. O per il tentativo di recuperare un'innocenza perduta. Un primo sguardo. Un primo pensiero. Un primo

Linee per una pratica coreografica contemporanea

Alcuni aspetti caratteristici delle pratiche di danza portoghese sembrano generare delle linee riconoscibili eppur complesse, non riducibili a un'unica forma, anche perché legate alle dinamiche della vita:

- Tempo dello spettacolo come coscienza critica del tempo reale (lentezza e dettaglio come critica alla vertigine e alla spettacolarizzazione della vita quotidiana);
- Desiderio di prossimità, costituzione di piccole comunità familiari effimere in cui entrano in relazione la differenza e lo sconosciuto;
- Intimità condivisa, originata da una disponibilità e da un desiderio reale di conoscenza dell'altro, che aspira a una continuità di relazione ma non avviene nei solchi di memoria, di perturbamento o di pensiero che permangono nello spettatore e non si esauriscono nell'atto immediato della fruizione;
- Idea di un'arte artigianale, nella dimensione dell'umano, che ricorre a materiali vari per eseguire, letteralmente e manualmente, la costruzione di un immaginario;
- Interruzione della condizione di spettatore (che ci consuma e anestetizza giorno dopo giorno);
- Constatazione della dislocazione dell'interesse dal centro verso la periferia, creazione di nuovi centri plurimi, disseminati nelle periferie;
- Spettatore come performer: c'è un movimento che si attua nella mente dello spettatore, a volte proprio coreografico, come costruzione di significati, un movimento non sempre rintracciabile nell'opera proposta;
- Spettatore come drammaturgo, sguardo esterno che organizza e gestisce, in forma personale, gli elementi dispersi e apparentemente sconnessi che compongono la materia di una proposta artistica (in fondo, ognuno affronta la sfida, in una società in crisi di valori, di costruire significati per il mondo in cui vive);
- Affettività come trasgressione (in un mondo in cui la violenza si è banalizzata);
- Rivalutazione della dimensione poetica e di contenuto, anche nei casi in cui il versante concettuale è più incisivo e consequenziale;
- Auto-collaborazione: citando Rui Horta, i percorsi artistici individuali si sviluppano in senso orizzontale e non più verticale. L'identità si costruisce attraverso l'acquisizione di competenze in vari domini, dato che la diversità è intrinseca all'universo dell'artista (è una fase successiva rispetto a quella della collaborazione, e prevede quindi che l'artista integri le conoscenze acquisite grazie alla collaborazione con gli altri);
- Continuità come rottura (una rivalutazione della storia e della conoscenza del passato, non per riprodurlo, ma per costruire un futuro, tanto in termini di grande Storia, quanto in termini di relazione tra generazioni). (a cura di Claudia Galhós)

In apertura una scena di *Até que Deus é destruído pelo extremo exercício da beleza*, coreografia di Vera Mantero; nella pagina seguente, una scena di *Matrioska*, di Tiago Guedes (ospite a Santarcangelo 2007).

bacio. Si valorizza l'immateriale, in contrapposizione alle logiche della società che valorizzano la materialità dell'esistenza. Si porta sul palcoscenico (convenzionale, non convenzionale, o anche naturale), incarnata in corpi imperfetti, meravigliosamente fragili e vulnerabili, la dimensione inquieta dell'essere. Si colloca l'azione coreografica allo stesso livello della filosofia, della poesia, della letteratura, dell'impegno sociale... Ci si avvicina a quel territorio in cui l'uomo si sogna migliore, si sperimenta e cerca uno sviluppo sostenibile.

La seconda generazione

A quasi tre decenni da questa "rivoluzione", oggi il paesaggio della danza contemporanea indipendente appare tanto differenziato quanto le molteplici identità creative e generazionali che lo animano. Anche se c'è chi sostiene che il panorama attuale non sia effervescente come allora, ai tempi della rottura, il momento che stiamo vivendo è sicuramente molto più stimolante: è quello della continuità. Fatto raro, in tempi di grande instabilità e di eterni nuovi inizi, la Nuova Danza Portoghese continua a progredire, tanto che si potrebbe parlare di "continuità come rottura". Il processo di maturazione è chiaramente visibile nella relazione tra le diverse generazioni. È significativo, a questo proposito, che i coreografi della prima generazione, artefici di strutture di creazione e produzione, non si limitino a gestire la propria attività artistica, ma sostengano e accolgano nelle loro strutture giovani talenti. È il caso di Re.Al (di João Fiadeiro, di cui fanno parte Claudia Dias e Tiago Guedes), di O Rumor do Fumo (di Vera Mantero, che coinvolge i coreografi Miguel Pereira e João Samões o l'artista plastico André Guedes), di Eira (di Francisco Camacho, in cui hanno trovato spazio Rafael Alvarez o Miguel Bonneville) o del centro coreografico di Rui Horta, O Espaço do Tempo, che occupa il Convento da Saudação (a Montemor-o-Novo) e che accoglie creatori di differenti discipline e generazioni sia in residenza artistica che per la presentazione di spettacoli.

Se la prima generazione si è affermata rifiutando tutto ciò che la precedeva, questa forma organizzativa è sicuramente il simbolo di un nuovo ordine e di un nuovo momento artistico. Qui la convivenza e lo scambio d'esperienze tra generazioni non ricadono in logiche di trasmissione di conoscenza scolastica, stile maestro e allievo, sono piuttosto emblematiche di una continuità in cui i più giovani partono da una condizione di libertà acquisita (come i fratelli minori che approfittano del cammino aperto dai maggiori) per poi intrecciare conoscenze e influenze diverse. Ma non è tanto la compresenza di diversi linguaggi in uno stesso oggetto a caratterizzare questi tempi, quanto una pratica artistica in cui la pluralità di discipline compresenti in uno stesso corpo spinge l'artista a creare partendo da un'urgenza, un'inquietudine, una questione interiore. Dalla fine degli anni Ottanta a oggi il corpo non ha cercato rifugio in certezze, ha continuato a pensare, a cercare ragioni, a chiedersi perché, tracciando un percorso sempre più com-

plesso in cui confluiscono le poetiche e i temi più diversi. (traduzione di Renato Gabrielli)

Claudia Galhós (Lisbona, 1972) scrive di arti della scena per *Expresso* ed è critica letteraria della rivista *Time Out Lisboa*. Ha curato il supplemento settimanale "Artes de Palco" della rete televisiva RTP2, un programma di interviste ad artisti su Rádio Vox, e ha scritto per diverse riviste, tra le quali *Diário Económico*, *O Público*, *Jornal de Letras e Independente*. Come scrittrice di narrativa, è autrice della "trilogia rock" formata da *Sensualistas* (2001), *Conto de Verão* (2002) e *O Tempo das Cerejas* (2007). Ha pubblicato saggi e articoli sul teatro e la danza, e ha curato conferenze e lezioni; in particolare ha tenuto a Serralves (Porto) il ciclo "Unidades de Sensação - A continuidade como ruptura". È autrice del volume *Corpo de Cordas - 10 anos de Companhia Paulo Ribeiro* (Assírio & Alvim, 2005).

Márcia Lança

L'invenzione di un mondo di carta

DOS JOELHOS PARA BAIXO, creazione e regia e disegni di Márcia Lança. Collaborazione artistica di Luri Albarán e Tiago Hespanha. Musica di Nuno Morão. Con Márcia Lança. Prod. Espaço do Tempo, Montemor-o-Novo and Atelier Re.al, LISBONA.

Su un palco vuoto e con la luce di poche lampadine, Márcia Lança costruisce una piccola città. Lentamente, dopo le prime cassette di carta bianca, grossi edifici e ciminiere si agglomerano sullo spazio, e figurine umane a due dimensioni animano la scena. La giovane coreografa portoghese, forse la più lieta novità del festival modenese Vie, racconta di avere disputato una

partita di pallone con un bambino disegnando su un foglio, tracciando e cancellando i segni della matita per assecondare l'azione. Questo il primo spunto per creare un mondo grande «dalle ginocchia in giù», come dice il titolo del lavoro. Su un lato della scena stanno le forme geometriche che diverranno case, sparsi qua e là alcuni fogli di carta per ricavare le persone, in mano un paio di forbici e un rotolino di nastro adesivo. Pochi ingredienti, ma che bastano a creare un linguaggio universale, uno di quei rari casi in cui la scarsità di mezzi diventa luccicante immediatezza di relazione e stimolo all'immaginazione. Allora noi spettatori, di fronte a una scena bianca come un bianco paese a sud nel caldo di mezzogiorno, in una silhouette ci figuriamo un losco individuo con alcuni conti in sospeso. Un lumino gli irrorà il volto. Dall'incontro con un suo simile sgorga violenza, anche in una realtà che pareva fiabesca, e le repentine forbici della Lança tagliuzzano la saggoma. In uno slargo che sembra una piazza, un uomo è appiccicato sul palco in posizione eretta, e si guarda attorno: una chiesa avanza con la sua mole e lo schiaccia al suolo. E poi acqua a rammollire i corpi, stufette elettriche ad asciugarli, altri soprusi sepolti sotto minuti cumuli di sabbia, ma anche incontri amorosi e abbracci danzanti consumati "in aria", con le figurine che levitano sostenute dalla manipolatrice. Se la coreografia è l'arte di disegnare lo spazio, *Dos joelhos para baixo* riempie lo spazio di disegni che non hanno bisogno dei corpi dei danzatori, ma da sé si animano e si consegnano all'invenzione di chi guarda. *Lorenzo Donati*



Portogallo/2



UNO SGUARDO DAL PONTE da Lisbona a Beirut

di Silvia Bottirolì

SILVIA BOTTIROLI - *Il suo percorso come programmatore di danza è davvero "europeo": belga, dopo aver studiato in Austria e aver diretto lo Stuc a Leuven nel 1996 si è spostato in Portogallo, dove in questi anni ha continuato a sviluppare progetti, prima al Centro Culturale di Belem e al Teatro Camões, e poi con Monica Lapa al festival Danças na Cidade, ora diventato Alcantara. Da questo punto di vista, qual è il panorama di danza contemporanea che vede oggi in Europa? Quali artisti, quali tendenze significative?*

MARK DEPUTTER - Una tendenza significativa mi pare la crescente influenza della danza extra-europea in Europa. Negli ultimi dieci anni abbiamo visto molta danza dall'Africa, ma anche dal Brasile o dall'Oriente: molti di questi lavori iniziano a segnare anche la danza europea, grazie ai festival internazionali che li programmano e alle collaborazioni tra gli artisti stessi. Un altro segnale significativo è il fatto che le forme artistiche stanno diventando sempre più "politiche". Oggi la danza vuol dire

qualcosa sul nostro mondo, vuol essere una forma di intervento sia nei contenuti, sia attraverso i modi di produzione: penso a coreografi come Jérôme Bel, Meg Stuart, Vera Mantero... artisti molto consapevoli politicamente, che si interrogano costantemente sul ruolo dell'artista nella società contemporanea. Infine, mi sembra ci sia una crescente attenzione verso le modalità di sviluppo delle progettualità artistiche, in particolare con un maggiore interesse per il *work in progress*, e con la creazione di luoghi e di tempi in cui fare ricerca e incontrarsi.

Mark Deputter, direttore del festival Alcantara e presidente del *network* Danse Bassin Méditerranée, racconta tendenze, criticità e prospettive della giovane danza europea vista da Occidente

S.B. - *Dal 2006 dirige a Lisbona il festival biennale Alcantara. Il nome che avete scelto significa "ponte", a sottolineare l'obiettivo di mettere in contatto persone, idee, culture... Quali sono le caratteristiche principali del progetto di Alcantara, quali le attività che state sviluppando, e quali le prospettive future che state immaginando?*

M.D. - Alcantara è in realtà un'evoluzione in corso di Danças na Cidade, che già

Geografie lusitane

Il sistema della danza portoghese si è arricchito negli ultimi anni di diverse strutture - alcune decisamente istituzionali, altre più piccole e indipendenti - che, sorte intorno al pensiero di programmatori, critici o artisti, disegnano oggi la geografia di un paesaggio mobile, sebbene molto concentrato nella capitale, che si sta affermando come la sede principale dell'elaborazione di un pensiero e una pratica (artistica, produttiva, organizzativa) sulla nuova danza.

Culturgest - Forse la principale struttura di produzione di danza contemporanea in Portogallo, oltre che sede di una delle più prestigiose stagioni internazionali, grazie alla maturità e alla capacità di programmazione del suo direttore Gil Mendo, già critico di danza e coordinatore del Dipartimento di Danza del Ministero della Cultura. E grazie anche al sostegno economico della banca, che ne è proprietaria! Info: www.culturgest.pt

O Espaço do Tempo - Situato nel Convento da Saudação di Montemor-o-Novo, O Espaço do Tempo è una struttura transdisciplinare che accoglie con continuità artisti portoghesi e internazionali per progetti di residenza e di ricerca sui processi di rinnovamento dei linguaggi artistici. Diretto dal coreografo Rui Horta, ha dimostrato una particolare attenzione alle forme della danza, sostenendo residenze artistiche di lungo periodo, anche all'interno del *network* internazionale Colina - Collaboration in Arts. Info: www.oespacodotempo.pt

ZDB - Galeria Zé dos Bois - Piccolo spazio indipendente nel cuore del Barrio Alto di Lisbona, realizza una programmazione transdisciplinare che abbraccia musica, danza, teatro, video, arti plastiche, e offre un appoggio produttivo in forma di residenze. Grazie alla ricca programmazione di concerti, dj set e serate a tema, si è affermato negli ultimi anni come uno dei luoghi più frequentati dai giovani di Lisbona, un vero punto di incontro per artisti, creativi, studenti. Info: www.zedosbois.org

Re.AL - Piccola struttura di produzione, formazione e residenza per la nuova danza, fondata nel Barrio Alto di Lisbona dal coreografo João Fiadeiro attorno al suo gruppo di lavoro e al metodo di "composizione in tempo reale" da lui elaborato. Qui sono cresciuti, tra gli altri, Cláudia Dias, Tiago Guedes e la giovanissima Márcia Lança, oggi artisti indipendenti (più o meno legati a Re.AL) che rappresentano una fetta significativa della giovane generazione coreografica portoghese. Info: www.re-al.org

O Rumo do Fumo - Struttura di produzione nata attorno al lavoro di Vera Mantero e Miguel Pereira, raccoglie oggi anche altri artisti (tra cui André Guedes), rappresentando un altro modello possibile di stabile sodalizio artistico rispetto a quello espresso da Re.AL. Info: www.orumodofumo.com

La geografia della nuova danza portoghese si compone anche di riviste e contesti in cui negli ultimi anni è passata l'elaborazione di un modo di guardare e studiare la danza. Vanno segnalati almeno le importanti curatele (di progetti e pubblicazioni) di Maria De Assis (per esempio *Capitals*, progetto realizzato dalla Fundação Calouste Gulbenkian, da cui è nata l'omonima pubblicazione curata da Maria de Assis con Märten Spångberg); la continua ricerca critica di António Pinto Ribeiro (si veda il libro *Dança temporariamente contemporânea*, Passagens 1994) e, più di recente, la linea editoriale di riviste come *Obscena*, diretta dal giovane Tiago Bartolomeu Costa. (a cura di Silvia Bottiroli)

negli ultimi anni iniziava a includere nella programmazione tutte le arti della scena: è stata un'evoluzione logica, che ha semplicemente assecondato quanto stava accadendo nel panorama artistico portoghese ed europeo. Abbiamo sviluppato l'idea di essere un "ponte", un festival culturale "metropolitano", cosa di cui in Portogallo c'era molto bisogno. La danza portoghese era già molto legata a quanto accadeva fuori dai confini nazionali, ed era importante metterla meglio in relazione con il panorama europeo, mostrando al pubblico di Lisbona la nuova creazione internazionale, e portando programmatori e critici stranieri a confrontarsi con la creazione portoghese. Alcantara intende essere un *meeting point* in cui si esercita uno sguardo sulle arti della scena e si cerca un rapporto con il "fuori". Sono molto importanti *l'incontro* e il *confronto*: per questo siamo passati dalla cadenza annuale a quella biennale. Abbiamo voluto superare la forma del festival come luogo di incontri veloci ed effimeri, per creare nuovi spazi in cui poter lavorare con maggior cura e attenzione. Nel 1997 abbiamo deciso di far diventare Danças na Cidade biennale, e abbiamo iniziato a sviluppare altre attività, di certo meno visibili, che ci hanno permesso di far incontrare degli artisti e creare veri momenti di scambio, con lunghi tempi di lavoro comune su progetti che poi confluiscono nel programma del festival, dove trovano una maggiore visibilità. È questo che costituisce la particolarità di Alcantara: un festival realizzato con molte coproduzioni, fatte davvero seguendo gli artisti nel lungo periodo. In più, cerchiamo sempre di condividere i nostri progetti di creazione con il pubblico di Lisbona, attraverso delle aperture pubbliche in corso d'opera, e ora anche attraverso una nuova sede nel centro della città, che diventerà un punto d'incontro per la comunità artistica e gli spettatori.

S.B. - Qual è il senso di Alcantara in una città come Lisbona? Mi pare che abbia a che fare con l'idea di tenere insieme una dimensione "locale" e una "globale"...

M.D. - Sì, è così, e senz'altro dipende anche dal mio percorso, dal fatto che provengo dal Belgio, dove è normale che artisti locali e internazionali condividano uno spazio. Arrivando a Lisbona, mi è sembrato importante creare un pubblico più informato e nuove occasioni di scambio. C'era bisogno di un festival perché, vista la posizione così decentrata del Portogallo rispetto alla geografia europea, era importante dare alle persone delle ragioni per venire sin qui, e creare le condizioni perché gli artisti si fermassero anche a lavorare. Ho cercato di sviluppare molti progetti, ad esempio costruendo solide collaborazioni con il Brasile e con l'Africa, per creare un contesto il più possibile internazionale a Lisbona. Questo è tuttora il nostro obiettivo principale rispetto alla città e alla realtà locale portoghese.

S.B. - Rispetto al lavoro sul contesto internazionale, lei è anche coinvolto, sin dalla sua fondazione, nel network Danse Bassin Méditerranée, di cui è ora il presidente. Qual è la sua visione su Dbm in questo momento, e come ne immagina il prossimo futuro?

M.D. - Il Dbm è un *network* aperto a individui interessati alla danza nell'area mediterranea: l'obiettivo principale è creare mobilità e momenti in cui le persone possano incontrarsi e

mettersi in contatto, all'interno di una regione politica molto specifica, che presenta una forte divisione tra la parte settentrionale e quella meridionale: per questo l'incontro, la conoscenza reciproca e la mobilità sono tanto più importanti. Gli operatori culturali (programmatori, artisti e critici) di quest'area geografica condividono alcuni problemi, a partire dalla debolezza economica e istituzionale della danza nelle politiche culturali dei rispettivi Paesi. Condividiamo insomma delle fragilità, e possiamo imparare l'uno dall'altro confrontando i nostri problemi e rivendicando insieme una maggiore attenzione per la danza. In questo senso, Dbm può giocare un importante ruolo di pressione politica. Poi, con la collaborazione dei suoi membri e di partner locali, il *network* organizza piattaforme regionali, anche in Paesi in cui non esistono istituzioni di supporto alla creazione, come in Turchia e in Libano, dove abbiamo organizzato i *meeting* del 2007, ma anche in Spagna, dove avrà luogo il prossimo incontro, nel febbraio 2008. Inoltre, stiamo creando un *database*, uno strumento per far conoscere quel che accade in questa parte del mondo, una mappatura di progetti per stimolare la circolazione di informazioni e contatti. Infine, in questi mesi abbiamo chiesto ad alcuni critici e studiosi di scrivere dei contributi sul panorama della danza contemporanea nel loro Paese. Insomma, possiamo dire che DBM lavori sostanzialmente su tre linee di azione: la circolazione di informazioni e la stimolazione di contatti e mobilità; la pressione politica; lo scambio artistico.

S.B. - *Apredo lo sguardo al panorama generale dei network e della cooperazione internazionale nell'ambito delle arti della scena, quali sono dal suo punto di vista le principali sfide oggi?*

M.D. - Credo che la sfida principale debba essere quella di mantenere uno spirito di *network*, evitando il centralismo e favorendo invece la partecipazione attiva di tutti i membri. È la cosa più difficile, perché a un *network* servono un coordinamento e un'organizzazione forti, ma anche la partecipazione di tutti perché il progetto collettivo abbia senso, perché davvero si faccia rete. Lo sforzo costante deve essere quello di attivare le persone. Poi, nel tempo la percezione della qualità del lavoro che si fa insieme cambia, ci sono momenti di forte energia e interesse, e altri in cui si ha la sensazione che tutto si perda, poi arrivano nuovi membri e ricomincia.. come in un organismo vivente.

S.B. - *Uno degli strumenti principali nella cooperazione internazionale sono oggi le residenze artistiche, che negli ultimi anni stanno crescendo molto rapidamente in tutta Europa, e non solo. Che cosa pensa di questo strumento, e come immagina il suo sviluppo? In che modo e attraverso quali elementi creda che una residenza possa davvero essere utile a un artista?*

M.D. - Le residenze sono uno strumento molto valido, ma con la loro crescita numerica stanno crescendo anche i problemi che questo strumento comporta. Grazie al sostegno economico che proviene oggi dalla politica, molte residenze sono realizzate in realtà all'interno di un'agenda istituzionale, al di là del bisogno dell'artista, obbligato ad accettare perché è un'opportunità di lavoro, ma talvolta costretto in molti vincoli... Credo che ci siano due opzioni possibili per una residenza utile all'artista. La prima consiste nel fornire condizioni di lavoro ottimali:

si tratta di una strada semplice, che può tradursi in una buona forma di collaborazione o di coproduzione, a seconda dei casi. La seconda, consiste invece nel creare un legame tra artisti internazionali e artisti locali. Si tratta di correre un rischio, che può portare però a risultati molto interessanti: le ragioni della residenza non sono in questo senso tanto produttive, quanto di contenuto, di dialogo con un artista che può essere rilevante per una città o per degli artisti locali.

S.B. - *Il meeting Dbm di Beirut (novembre 2007) comprende anche un "seminario di critica della danza": perché avete scelto di dedicare una parte importante dell'incontro a questo tema? Qual è dal suo punto di vista la necessità di uno scambio profondo tra critici di danza?*

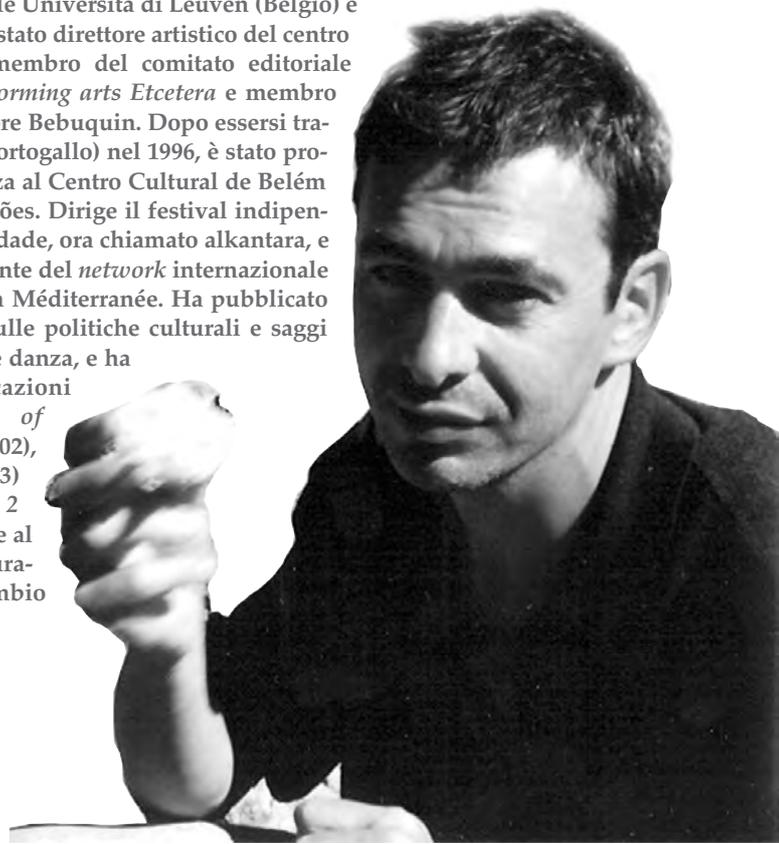
M.D. - Innanzitutto, nell'organizzare un *meeting* entriamo in relazione con i bisogni locali, espressi dal nostro partner sul territorio. In questo caso, è stato il Maqamat Theatre Dance di Beirut ad esprimere questa richiesta. In ogni caso, per Dbm è importante questo tema, perché del *network* fanno parte anche alcuni critici, e poi la critica di danza è molto poco sviluppata nei nostri Paesi, ed è qualcosa che vogliamo condividere perché rappresenta un livello di scambio importante, insieme alla relazione con gli artisti locali, i cui lavori vengono visti e discussi dai critici coinvolti nel *meeting*. Inoltre alcuni critici sono coinvolti attivamente nella vita di Dbm e svolgono un funzione di osservatorio molto prezioso, che porta avanti un confronto su diverse visioni di danza...

S.B. - *A proposito di visioni di danza, per "pensare" la danza in Europa oggi, è inevitabile cercare punti di riferimento significativi: persone, progetti, luoghi, idee, testi teorici... Quali sono i suoi punti di riferimento in questo momento?*

M.D. - Al di là del panorama strettamente artistico, che è ben rispecchiato dai programmi di alcantara, sento da più parti il forte desiderio di mettere in discussione il senso politico dell'arte e il ruolo dell'artista nella società. ■

Mark Deputter ha studiato Lingua e Letteratura Tedesca, Filosofia e Teatro alle Università di Leuven (Belgio) e Vienna (Austria). È stato direttore artistico del centro STUC a Leuven, membro del comitato editoriale della rivista di *performing arts* *Etcetera* e membro fondatore dell'editore Bebuquin. Dopo essersi trasferito a Lisbona (Portogallo) nel 1996, è stato programmatore di danza al Centro Cultural de Belém e poi al Teatro Camões. Dirige il festival indipendente *Danças na Cidade*, ora chiamato *alcantara*, e dal 2006 è il presidente del *network* internazionale Dbm -Danse Bassin Méditerranée. Ha pubblicato numerosi articoli sulle politiche culturali e saggi su riviste di teatro e danza, e ha curato le pubblicazioni *Practices of Interculturalism* (2002), *Crossroads 1* (2003) and *Crossroads 2* (2003), tutte dedicate al tema del multiculturalismo e dello scambio culturale.

In apertura una scena di *Para onde vai a luz quando se apaga?*, di Joao Fiadeiro (foto: Patricia Almeida); in questa pag. un ritratto di Mark Deputter.





CORRENTI SOTTERRANEE in costante movimento

di Jaime Conde-Salazar

Non è facile capire cosa stia accadendo in Spagna nell'ambito della danza contemporanea. Da quando, verso la metà degli anni Novanta del secolo scorso, le politiche culturali neoliberiste (più o meno conservatrici) si sono imposte in tutte le regioni del paese, la creatività si è ritirata dalla vita pubblica. Le istituzioni e i loro responsabili si sono mostrati sistematicamente incapaci di comprendere, appoggiare e far emergere le proposte degli artisti. Così, per capire cosa stia accadendo in Spagna nell'ambito della danza contemporanea, bisognerà cercare in quei luoghi di visibilità ridotta, in quegli angoli ignorati dalle istituzioni culturali ufficiali, in quegli strati che riescono a eludere gli stati di coscienza preposti dalla cultura capitalista borghese. Sembra che il lavoro degli artisti sia un'attività quasi clandestina, che a volte emerge

accidentalmente, ma cresce e si sviluppa a livello sotterraneo. Ma che cosa può significare l'espressione "danza contemporanea" nel contesto spagnolo? L'espressione è apparsa e ha iniziato a essere impiegata contemporaneamente agli altri stati europei, ma la danza contemporanea, in Spagna, non si può concepire come una grande operazione politica; neanche come progetto stilistico

per sviluppare un linguaggio proprio e specifico; tantomeno come programma ideologico che si propone una nuova maniera di comprendere la danza. Si tratta piuttosto di un fenomeno vago e diffuso, che si è sviluppato in forma irregolare e che, fin dalle origini, ha risposto a una necessità di rottura senza assumere i contorni di un processo cosciente di riflessione sulla creazione scenica. Dopo la morte del dittatore Franco, e soprattutto dopo l'approvazione della costituzione del 1978, il paese si è trovato

In un panorama segnato da politiche culturali neoliberiste, i segnali della nuova danza spagnola passano attraverso spazi e contesti sotterranei in cui si mette in discussione il dispositivo teatrale

immerso in un processo di cambiamento molto rapido, che ha portato tutti i settori della società a cercare forme di espressione e di funzionamento capaci di prendere le distanze da un'insultante dopoguerra durato quasi quarant'anni. Negli anni Ottanta del secolo appena passato, il mondo della danza era assetato di nuove forme. Il jazz, la danza moderna statunitense (soprattutto grazie a Martha Graham e José Limon), l'aerobica, alcuni esempi di danza americana postmoderna, i videoclip di cantanti di moda, il balletto... tutto si è mescolato in una forma disordinata e capricciosa, dando vita a quella che oggi chiamiamo, con una certa approssimazione, "danza contemporanea". A Barcellona e a Madrid comparvero molte compagnie di "danza contemporanea" e si generò una situazione di euforia e ottimismo mai vista prima. Questo processo iniziale finì con la crisi economica e culturale consumata tra i giochi olimpici del 1992 e la seguente generalizzazione delle politiche culturali ultraconservatrici. Così gli artisti e le compagnie di danza che si erano formate nel decennio precedente si scontrarono con difficoltà economiche che mettevano in dubbio l'ottimismo e l'innocenza degli anni precedenti, e che esigevano una riflessione seria sui sistemi di produzione della danza. Molte compagnie scomparvero e molti artisti dovettero emigrare in altri paesi. Senza dubbio la crisi e la necessità di trovare risorse dove non ce n'erano, fecero sì che molti artisti raggiungessero una prima maturazione.

Un teatro senza organi

Alla fine degli anni Novanta, il panorama risultava desolante: era molto difficile trovare nelle programmazioni lavori che comportassero dei rischi; la maggioranza degli interlocutori politici ignorava gli aspetti fondamentali della realtà artistica; non esistevano né scuole né centri di risorse capaci di formare nuovi artisti; gli artisti più giovani non potevano lavorare con artisti più maturi in quanto questi ultimi lavoravano in paesi stranieri. Il paesaggio era devastante, ma proprio queste condizioni di precarietà fecero sì che gli artisti cominciarono a interrogarsi sul proprio ruolo, sulla relazione con i sistemi della danza e l'importanza o meno dei linguaggi e della tecnica. Il risultato fu un movimento critico che, coincidendo con quella che in Europa veniva chiamata "nuova danza", portò artisti come La Ribot, Olga Mesa, Mónica Valenciano, Angels Margarit, Maria Muñoz, Andrés Corchero, Juan Domínguez e altri ad avviare progetti che mettevano in discussione i valori prestabiliti e proponevano nuove definizioni della danza. Il teatro come struttura di rappresentazione organizzata vacillava, si cercavano altri contesti in cui l'esperienza della presenza del corpo vivo e dell'azione non fossero regolati dall'economia tradizionale del balletto (separazione soggetto-oggetto, invisibilità del corpo dello spettatore, sottomissione alle condizioni della prospettiva lineare, ecc.). Le difficoltà cominciarono a far percepire il teatro come un invito a partecipare a un sistema di relazioni piuttosto che come un edificio statico, solido e dai limiti ben definiti. Gli artisti cominciarono a elaborare possibili definizioni che, prendendo in prestito un'espressione di Gilles Deleuze e Felix Guattari, potremmo chiamare un "teatro senza organi". I lavori di La Ribot e Mónica Valenciano sono esempi molto chiari di questa idea di "teatro disorganizzato". Il progetto di *Piezas Distinguidas* (1993-2007) di La Ribot generò nel corso degli anni una serie di architetture

che trasformarono radicalmente lo spazio teatrale. In principio i cosiddetti "pezzi distinti" (azioni dalla durata compresa tra i tre e i sette minuti) si presentavano all'interno della tradizionale scatola nera. Però, man mano che La Ribot produceva nuove pièce, si sperimentavano contesti molto più simili al cubo bianco della galleria d'arte, dove lo spettatore condivideva spazio, luce e ambiente con l'artista. I limiti del teatro scomparivano e se ne costruivano altri partendo dall'incontro particolare e concreto di ognuno dei partecipanti all'evento. La visione lasciava posto a un'esperienza sensoriale molto più diffusa, articolata secondo la volontà individuale di ogni spettatore. A differenza di La Ribot, Mónica Valenciano non ha cercato di alterare la struttura del teatro. Le sue opere sono realizzate dentro la tradizionale scatola nera. Sembra che Mónica Valenciano cerchi di esplorare le possibilità allucinatorie della macchina teatrale ereditata piuttosto che individuare nuove strutture di rappresentazione. Nei suoi lavori, in particolare nella serie dei *Disparates* (1998-2004), i corpi si trasformano in catalizzatori, luoghi di affetti, in cui si manifestano realtà diverse o sensi possibili. I corpi, più che mostrarsi come oggetti, come fatti solidi e stabili, appaiono come strutture pronte a captare e a risuonare. Così l'atto scenico sembra avvenire molto più in là di ciò che è meramente visibile: corpi e oggetti emanano un grande spettacolo che, inaspettatamente, fa sì che l'edificio del teatro svanisca. Probabilmente i lavori di queste due artiste costituiscono le fondamenta su cui si sono sviluppate le proposte degli artisti più giovani che oggi continuano a sperimentare possibili definizioni di un "teatro senza organi".

Crudezza e intimità

Per tracciare una mappa della recente creazione spagnola nell'ambito della danza bisogna parlare prima di tutto di Lengua Blanca (ovvero Juan José de la Jara e Ana María García), forse la compagnia che ha presentato le proposte più coerenti degli ultimi anni. I loro ultimi lavori, *Dibujos, vestidos y juguetes* del 2005 e *Colección y acumulación, disección y quemadura* del 2007, esplorano situazioni di una crudezza così estrema da rendere irrilevante ogni artificio teatrale. In risposta alla precarietà in cui sono costretti a lavorare, le loro immagini sceniche restituiscono con immediatezza l'evidenza della povertà e della crudezza. Oggetti trovati, accumuli di resti materiali, azioni ossessive e vecchi vestiti disegnano un paesaggio che lascia pensare al Rastro (mercato settimanale di vecchi oggetti) e a Madrid, città dove le risorse culturali scarseggiano e dove la realtà è un fattore schiacciante che annulla qualsiasi incanto. In

In apertura, una scena di *Colación y acumulación, disección y quemadura*, dei Lengua Blanca; in questa pag. un'immagine da *Piezas Distinguidas*, di La Ribot (foto: Isabelle Meister - Azzurro Matto Photo).



questo ambiente crudo, Lengua Blanca crea azioni che esplorano stati del corpo che eludono gli standard di coscienza della nostra vita quotidiana, aprendo nuove possibilità per l'esperienza scenica. Attraverso la ripetizione e la letteralità di azioni sganciate da una narrazione lineare, si addentrano in situazioni compulsive che rendono il corpo pura vibrazione. Le sorelle Cuqui e María Jerez sono un ulteriore esempio di questo tipo di danza che fa vacillare il teatro tradizionale. Entrambe sono cresciute all'ombra di Jérôme Bel, Xavier Le Roy e Juan Domínguez. E, nonostante abbiano cominciato la loro carriera indipendentemente l'una dall'altra, negli ultimi anni hanno lavorato insieme a un progetto collettivo inaugurato da *The Real Fiction* (2005). A essere messo in questione è l'atto di fede, la convenzione, il patto che permette alla danza di essere possibile. Di solito, in teatro, chi guarda e chi è guardato stringono un tacito accordo nel "credere" che ciò che sta accadendo dentro quell'edificio sia possibile. Ma le sorelle Jerez (in compagnia di Amaia Urrea e di Cristina Blanco) riescono a destabilizzare certezze consolidate e condivise attraverso situazioni in cui i limiti della rappresentazione si sfumano. Ogni certezza, in mano alle sorelle Jerez si converte in dubbio, sospetto e incertezza. Sonia Gomez è un ulteriore esempio di giovane artista che s'interroga sul sistema di rappresentazione della danza. A differenza dei casi precedenti, Sonia Gomez è cresciuta a Barcellona, dove la situazione culturale non è tragica come a Madrid. Forse per questo la sua proposta ha un carattere meno acre, tende a un umore più leggero. Nei suoi spettacoli mette sempre in campo la sua vita personale, ma ciò che all'inizio veniva impiegato per costruzioni biografiche (*Mi madre y yo* del 2004 e *Las Vicente matan a los hombres* del 2006) si è evoluto fino a un progetto in cui lo spazio della rappresentazione cessa di essere pubblico. In *Encuentros con un desconocido* (2007), infatti, Sonia Gomez concerta appuntamenti con sconosciuti con cui condivide parte della sua vita attraverso un annuncio pubblicato nella rubrica degli incontri di un periodico. L'evento, quindi, non avviene più in teatro ma nello spazio di un'intimità condivisa che si trasforma in evento artistico. Questi sono alcuni casi-chiave per comprendere quel che succede oggi nella danza contemporanea spagnola, per addentrarsi in un lavoro sotterraneo, e a volte sottilmente sovversivo, che ha generato un ambiente (assolutamente non organizzato) in cui prendono forma strutture di rappresentazione che mettono in discussione non solo l'atto teatrale, ma anche politiche del corpo piuttosto scomode per l'establishment culturale. Sembra che il cambiamento in atto parta dalle radici, dai livelli sotterranei. Forse è questo il segreto del panorama della nuova danza spagnola che le istituzioni non si azzardano ad ascoltare. (traduzione di Ofelia Bartolucci)

Jaime Conde-Salazar è laureato in Storia dell'Arte all'Università Complutense di Madrid e perfezionato in Performace Studies alla New York University. Collabora come critico di danza con diverse riviste, tra cui *Obscena*, *Ballet/Tanz*, *Por la Danza* e *SuzyQ*. Fa parte del gruppo redazionale di *Cairon*. *Revista de Ciencias de la Danza* dell'Università di Alcalá de Henares. Tra il 2003 e il 2006 ha diretto la Aula de Danza *Estrella Casero* dell'Università di Alcalá, e attualmente conduce il suo lavoro di ricerca a Tenerife, dove fa parte del direttivo della Escuela Infantil Waldorf El Moral.



ERNA tra eros

di Cristina Ventrucci

È cresciuta artisticamente tra i moti del teatro danza europeo più folle e critico - Anne Teresa De Keersmaeker, Jan Fabre e Alain Platel - sviluppatosi particolarmente in area belga. Ma Erna Omarsdottir non è belga bensì islandese, come Bjork, con la quale ha pure collaborato, ed è quello stesso nord incandescente che si sprigiona nella frizione tra lei e la scena. Un ribollire terraqueo, uno svaporare vorticoso di essenze misteriose, aliti irrequieti e sorridenti che ci schiaffeggiano, ci fanno il solletico, ci scrollano come a metà di un sogno trattenendoci in veglia dentro quegli stessi onirici nodi. E si mette in moto una certa disordinata idea di libertà, intima e carica di ormoni, slabbrata e acrobatica. La tecnica, che pure è radicata nel suo corpo piccolo, atletico e sapiente, si mette da parte, si

Visionaria e irriverente, la giovane coreografa islandese indaga la figura femminile come identità multipla, azzardo e istinto, atto precritico che sviscera immagini e stati aldilà della ragione, in un legame continuo con l'infanzia



OMARSDOTTIR e infanzia

rende invisibile grazie a tentativi di volo tra soma e voce che si svolgono in un'idea di innocenza, e in accordo con altre musiche, suoni e respiri. La Omarsdottir si pone alla danza in una elementare nudità, esposta, dichiarando ogni fragilità al punto da usare i crolli come forza, e depistando i cliché. Ciò che vediamo, assistendo ai suoi spettacoli - con particolare riferimento a due produzioni realizzate in collaborazione col compositore Jóhann Jóhannsson, collaboratore a sua volta di musicisti quali Marc Almond, Barry Adamson e Pan Sonic - è qualcosa che ci riguarda per forza di cose, perché ha un'origine veritiera, perché non si nasconde dietro paraventi o pedanterie, perché proprio grazie a questo si mostra in tutta la sua forza politica e ribelle. Qualcosa che ci ricorda la nascita del teatro come ciò che si esaurisce in un gesto e ne crea subito un altro.

Sotto la tecnica

Un canto ipnotico, sembra in *loop*, lei deve essere da qualche parte, ma non si vede. La scena ha l'aspetto disordinato di un luogo di prove, quasi vuoto, sulla destra una postazione musicale e una pila di cavi elettrici. A luci ancora accese in sala entra in scena il musicista, sposta i cavi, sotto c'è lei. L'uomo siede alla tastiera (una carcassa di clavicembalo dentro la quale sono innestati a vista un computer e un organo elettronico Hammond B3, quasi come fossero viscere) e viene il buio. Sussulti, contrazioni, espressioni epilettiche del corpo e del

viso, così comincia la vita scenica di Erna Omarsdottir in *IBM 1401 - A user's manual*. Se l'idea è quella di un manuale per l'uso, come suggeriscono sia il titolo che la voce diffusa a un certo punto da un altoparlante, le istruzioni sono scritte in una lingua mai ascoltata prima, eppure comprensibile a tutti. Si tratta di un fanciullesco catalogo di espressioni che la Omarsdottir compone, con le musiche dal vivo di Jóhannsson, attraverso ginnastiche facciali e fisiche, a tradurre emozioni e provocazioni: ora è una bambinaccia irriverente, ora una ragazza disperata, poi una seduttrice, una rana, una pulzella indemoniata che annega nel suo rapimento fisico, forse una santa dai capelli biondi che si trasforma in figura da fumetto - può ricordare agli appassionati del genere certi mostriciattoli ghermandiani abitati da grezza allucinazione - e cade a terra come in morte apparente, o in *stand by*, per essere presto riattivata dal semplice tocco del musicista. *IBM 1401* si ispira alla storia del primo computer che arrivò in Islanda nel 1964: gli operatori insegnarono alla macchina a 'cantare' dotandola di un'abilità umana. Tra musiche qua e là struggenti e animosità grottesca, sclerosi e improvvisi blocchi, seguiamo l'azione di una sonnambula che ci appare sempre in bilico su un crepacchio. Nella felicità infantile di un gioco continuo e autoreferenziale, si coglie il sospetto di uno splendore dello stato autistico. E ogni tanto si tocca il sesso, ogni tanto il movimento rallenta, precludendo a un nuovo accadimento. È una figura femminile come identità multipla, come azzardo e istinto, come atto pre-critico, che sviscera immagini e stati al di là della ragione, in un legame continuo con l'infanzia, quell'infanzia che sola ci impartisce istruzioni per trovare connessioni, codici di vita e voci.

Dentro il canto

Immagini di un'adolescenza assassina, il suono elettrico di chitarre che scorticano i corpi attraverso riverberi e amplificazioni, un'idea del caos cosmico e di una primavera burrascosa. In *The mysteries of love*, l'altro spettacolo creato col musicista Jóhannsson, la Omarsdottir si sdoppia in un parto gemellare dalla memoria anche un po' horror, ed entra in scena mano nella mano con Margret Sara Gudjonsdottir. Sono candide streghe, sono farfalle, sono bambole stuprate, imbellettate e sbavate, lolite in rosso e rosa che aprono e consumano capitoli sull'adolescenza, sul femminile, sull'eros. Le due, in scena con il musicista, compongono una partitura che cavalca la dismisura dell'invasamento amoroso, che provoca i «crampi dell'angoscia» per dirla con Lea Melandri, e scatuisce dall'incontenibile pressione emotiva dell'adolescenza, col vento che da dentro muove i capelli. «Dire niente o dire troppo, niente vie di mezzo» sembra essere il patto amoroso della loro esistenza, portata senza veli su volti conturbanti. Non addomesticate, emancipate per loro stessa natura, orfane d'innocenza, dotate di tenerezza e avvinghiate l'una all'altra come senza confini, eseguono dieci pezzi fisico-vocali, dimensione nella quale Erna cerca la via per abitare le verità indicibili. La voce cerca una fusione col corpo attraverso un canto un po' punk, ma nel quale trovano spazio anche mugugni e versi segreti di due adolescenti apparentemente frontali e disarmate, ma anche guerriere, forse amazzoni colte in tutta la loro forza e vulnerabilità. ■

In questa pag. una scena di
The mysteries of love, di
Erna Omarsdottir.

Regno Unito



La musica del gesto: una questione matematica

di Rodolfo Sacchettini

Da oltremarina la nuova danza inglese arriva tramite una bizzarra accoppiata: Jonahatan Burrows e Matteo Fargion. Da qualche anno girano per i festival italiani sorprendendo il pubblico per un'acuta e ironica riflessione sui rapporti tra danza e musica o meglio, tra il codice della danza e il codice della musica. Sulla scena appaiono sempre insieme e a una prima occhiata sembrano pure somigliarsi per un'aria anonima e quotidiana, per un abbigliamento comune di jeans e camicia bianca. Burrows è un ballerino del prestigioso Royal Ballet di Londra e ha firmato lavori per Silvie Guillem e per il Frankfurt Ballet di William Forsythe. Matteo Fargion è un musicista e compositore milanese, formatosi con Kevin Volans e Howard Skempton. Ma i due ruoli, le due competenze, vengono continuamente mescolate e messe in comune. La musica è suonata da entrambi, così come la danza è realizzata dai due corpi. Anche se musica e danza vanno declinati in un loro estremo di artificiosità e astrattezza, perché la musica è realiz-

zata da battiti di piedi, da schiocchi di lingua, fischi o volteggiare di braccia; la danza sta in piccoli gesti di mani o di polsi, in segnali da vigile urbano o da steward a bordo di un aereo. Tutti gesti che improvvisamente sembrano privati di funzionalità, rimanendo sospesi e come liberati dalle trappole dei refe-

Jonahatan Burrows e Matteo Fargion - coreografo inglese il primo, musicista italiano il secondo - si sono affermati sulla scena internazionale con tre duetti in bilico tra humour e non-sense, aristocratico distacco e ironico *understatement* - La loro danza, algida e divertente allo stesso tempo, è la punta di diamante della nuova scena britannica

renti e dei significati.

In Italia in questi ultimi anni è approdata tutta intera la trilogia, inaugurata con un *Both Sitting Duet*, un lavoro a forma di teorema dove la sfida è tutta dichiarata fin dal principio. La coppia italo-inglese prova a effettuare una transcodificazione per mani di *For John Cage* di Morton Feldman. I due performer, seduti davanti al pubblico, danno inizio a una danza "manuale", come direttori d'orchestra che improvvisamente scoprono di avere nelle mani l'intera orchestra o l'intero corpo di ballo. La musica non c'è più e l'impressione è che si faccia un passo indietro, prima di un'ipotetica esecuzione strumentale. In realtà si tratta di un bel passo avanti perché la musica non è negata ma sopravvive tutta nelle mani, dal momento che le note sono state tradotte in gesti. Ne vien fuori un viaggio un po' assurdo ai confini dei codici e della linguistica, perché la coppia fa sul serio e per una quarantina di minuti non si sgarra mai di una nota, rispettando tempi e spartito. Nel primo lavoro dentro la gabbia frigida del teorema si manifesta una sottile ironia che dissacra il fanatismo dell'operazione in un gioco intelligente dalle tante implicazioni. Perché musica e danza sono come passate al setaccio e ridotte a una combinazione matematica, che inizialmente si mostra in modo algido e distante, per poi piano piano avvicinarsi, suggestionando e coinvolgendo. Ed è proprio l'ironia crescente la cifra riconoscibile e costante della coppia italo-inglese, perché anche nel secondo lavoro l'astrazione della scena - che in sostanza è totalmente riassunta nella presenza dei due performer - è costantemente messa in discussione da un'atmosfera assurda e inaspettata. Questa volta, in *The Quiet Dance* Fargion e Burrows si alzano in piedi e danno vita a una geometrica coreografia composta sostanzialmente da un gran numero di passi. Una meccanica ripetizione nello spazio vuoto di una scena vuota. Otto passi accompagnati da una voce monotona, otto passi, come se si scandisse una fantomatica scala musicale, dal do al do, senza nessuna variazione. Finisce il vocalizzo, finisce la camminata, come se fosse il suono a spingere il corpo. E nella ripetizione perenne si abbozzano piccole variazioni, si disegnano linee, si gioca con la simmetria e con le figure geometriche. Il ritmo si fa estenuante perché la danza si manifesta come una sorta di *tiptografia*. Chissà se a ogni battito corrisponde una lettera o una frase o un concetto. Chissà se la stanca camminata presupponga la formulazione di un vero e proprio discorso. Rimane il fatto che i movimenti iterati battono come martelli sull'ordine ferreo del codice, ostinati come la solita goccia che scava sulla pietra solchi irreparabili. Le sequenze di gesti stilizzati non possono provocare che il brivido di qualche scintilla numerica. Il codice appare in tutta la propria crudezza matematica, ritraendosi nell'algoritmo, nella legge segreta, nell'enigma. Per certi versi ricorda i celebri video di Samuel Beckett (almeno *Quad*) ma l'orizzonte si è trasformato in linea orizzontale, il trascendente non c'è più e la scena vuota è scomparsa, perché non c'è più scena. Ma la durezza dell'operazione è continuamente smussata da un'ironica disposizione dei corpi, che si mostrano in pose semplici e spiazzanti e che ripetono con ostinazione e grande serietà movimenti e suoni bizzarri e inconsueti. Tutto è intriso di una strana leggerezza, l'imbarazzo della scena - perché la follia del duetto provoca inizialmente un certo imbarazzo - svaga verso una dimensione ludi-

ca, dallo spettacolo si passa al gioco e all'esperimento. In *The Quiet Dance* non esiste una *editio princeps* da transcodificare, o almeno, se esiste è sottratta totalmente al pubblico, l'opera che vediamo è forse solo il resto di un'opera che non c'è più e ogni tentativo di decifrare o di rintracciare riferimenti o citazioni è destinato a scontrarsi contro una geometria ortogonale che non lascia né finestre né spiragli.

Nel terzo e ultimo atto, *Speaking Dance* (che ha debuttato a ottobre al Festival Vie di Modena), i due performer tengono in mano un quadernetto ad anelli e come fossero due giovani studenti alle prese con esercizi di fonetica, iniziano a recitare in inglese catene di parole, di sillabe, di lettere. Non ci sono significati fissi, le parole tornano a essere suoni che continuano ad auto-generarsi. E visto il gran numero di giochi di parole, di rime e assonanze è come fossimo a una di quelle serate di *letteratura potenziale*, organizzate dall'Oulipo, dove la lingua viene sovvertita, manomessa e stirata in tutte le sue possibilità, anche se con un atteggiamento un po' troppo aristocratico e "leggero". Ma Burrows e Fargion, nella loro ironia, si prendono un po' più sul serio e oltre ai suoni accompagnano il discorso con una ricca sequela di gesti manuali. Dandosi un ritmo e sempre leggendo dai quadernetti, i due performer è come se traducessero qualcosa nella lingua dei gesti, nel linguaggio dei sordomuti. Ancora una volta non sappiamo cosa di preciso, ma rimaniamo incantati da tutti quei gesti rubati alla quotidianità o ad altri codici (stradali, convenzionali, sportivi...) capaci di suggerire ed evocare altre storie, altri mondi. E chissà quale lingua strana è contenuta nei quadernetti dei due performer, che con tanta cura vengono seguiti. Forse spartiti? Rebus? Libretti d'opera? Nella trilogia è sicuramente questo il lavoro in cui la dimensione ironica si fa più forte e coinvolgente. I due visi, come maschere imperturbabili, assumono sempre più i caratteri di qualche coppia comica. E tra suoni, gesti e sguardi i due si fanno vicendevolmente da spalla per sortite nel campo dell'ironia e della risata più sincera. Humpty-Dumpty indossa jeans e camicia, sorprende e diverte, disorienta ma non impaurisce mai. C'è una vena di follia, giocosa e tutta nel campo dell'intelligenza, in *Speaking Dance* soprattutto quando si vuol dimostrare che pure la danza è capace di farsi codice traducibile, che la danza può essere *parlante*. Fargion guardando il muoversi delle braccia e del busto di Burrows inizia a intonare improbabili canzoni popolari. A un movimento è come se associasse una frase e una melodia e dai movimenti più strani scaturisce un canto ancora più inaspettato. Lo stesso Fargion si sorprende per una genesi che sembra non aver nulla in comune con la danza che l'ha scaturita e rivolgendosi gli occhietti in alto quasi a cercare un appiglio a questo vortice di insensatezze trova un pubblico catturato che lo segue con curiosità e divertimento. ■

In apertura Johnatan Burrows e Matteo Fargion in *The Quiet Dance*; in questa pag. i due artisti.



Francia

Negli ultimi due decenni la scena francese ha dato vita a un vero ambiente di scambio creativo nell'ambito della danza, grazie alle ricerche degli artisti, a nuovi contesti di elaborazione critica e a un sistema fluttuante di spazi di creazione e di rappresentazione



LES NOUVELLE DANSES artisti e luoghi

di Silvia Fanti

Tra la fine degli anni '80 e gli anni '90 del secolo appena passato, in Francia il grande sviluppo della danza contemporanea ha delineato un paesaggio coreografico che si è fatto conoscere all'estero soprattutto attraverso i lavori di Jean-Claude Gallotta, Maguy Marin, Karine Saporta, Regine Chopinot, Philippe Decouflé e Mathilde Monnier. Nell'arco di dieci anni questa scena produttiva, forse troppo orientata al mercato, ha prodotto un forte movimento di reazione. Ed ecco che intorno al 2000 si ritaglia uno spazio di attenzione a livello internazionale una nuova generazione di coreografi (attivi in Francia ma non tutti francesi) che, dopo aver preso parte al clima effervescente del decennio precedente lavorando spesso come interpreti in grosse compagnie, ne rigetta i principi più spettacolari per indagare una sorta di grado zero della danza. A questi atti rifondativi (messi in pratica fra i primi da Jérôme Bel, Boris Charmatz, Xavier Le Roy, Alan Buffard, Claudia Triozzi, Loïc Touzé e Marco Berrettini) non corrisponde la nascita di una vera e propria posizione antinomica e compatta. Le compagnie e i coreografi che ricercano forme di creazione più aperte e radicali nella messinscena, condividono

orientamenti e intrattengono fra loro relazioni mutevoli ed elastiche, delineando una geografia mobile (che, sempre meno territorializzata in Francia, tocca vari paesi europei con studi, laboratori trasversali e progetti speciali), un sistema fluttuante, un ambiente di scambio intellettuale e creativo più che una classe. La nascita a Parigi negli stessi anni di una rivista come *Mouvement, revue indisciplinaire des arts vivants* dedicata alle diverse forme della creazione contemporanea, dà voce alle nuove posizioni nella cultura e politica delle arti contribuendo a creare un sistema di referenze.

La scomposizione del gesto e della forma

A distanza di sette anni questo nuovo scenario produttivo e critico si è sviluppato sino a imporsi come avanguardia riconosciuta nel sistema culturale francese (anzi, già si classicizza). Dopo l'affermazione di questa generazione artistica grazie alla diffusione delle opere, alla capacità di costruzione di un'opinione critica del pubblico e all'organicità degli interventi, la crisi di investimenti sulla cultura che ha colpito tutta l'Europa inizia a sentirsi anche in Francia. Se alcuni coreo-

grafi ormai accreditati godono di importanti spazi di visibilità offerti dalle istituzioni (ad esempio, Jérôme Bel realizza il solo *Veronique Doisneau* per l'Opera di Parigi o le commissioni del prestigioso Festival d'Automne di Parigi), gli esclusi risentono di una riduzione di spazi per la creazione e la circolazione, e di una certa marginalizzazione dai circuiti nazionali, sempre meno vogliosi di rischiare. Visto l'irrigidimento del sistema, premono per la nascita di luoghi più elastici in cui operare una libera ricerca.

Accanto alla creazione di nuove strutture istituzionali aperte all'innovazione - come il Cnd a Parigi, il centro nazionale della danza recentemente inaugurato, o il centro coreografico nazionale di Anger diretto dalla coreografa quarantenne Emmanuelle Huynh, con un passato dedicato alla sperimentazione coreografico-filosofica, o il centro coreografico nazionale di Montpellier diretto da Mathilde Monnier ed espressamente dedicato alla ricerca, alla trasmissione e alla produzione - si rafforzano esperienze ibride, a cavallo tra pubblico e privato, caratterizzate da una determinazione progettuale fortemente soggettiva. Tra queste: Les Laboratoires d'Aubervilliers nella periferia di Parigi, e Paf Performing Arts Forum di Jan Ritsema nella campagna francese vicino a Reims.

Dopo la lezione della danza-concettuale o non-danza di fine '90, che ha tuttora forti riverberazioni in Europa, la 'coreografia' in Francia è intesa non in chiave 'coreutica' (parola ancora in uso nel nostrano gergo ministeriale) ma come studio, analisi e scomposizione del gesto (anche in chiave sociale) o come studio sulle forme e le convenzioni della rappresentazione.

Da qualche anno è rinato l'interesse per i 'classici' (i pionieri della nuova danza americana degli anni '60, la Judson Church) sia a livello di ripresa scenica - in forma integrale (Debora Hay, Yvonne Rainer, Anna Halprin) o di riappropriazione di sequenze (Nijinsky e Valeska Gert ripresi ad esempio da Emmanuelle Huynh, Latifa Laâbissi, Boris Charmatz) - sia di studio accademico (Università Paris 8). In questa direzione - strettamente legata all'interesse per l'auto-formazione e la produzione del sapere in contrapposizione alla pedagogia classica della danza (in Francia i Conservatori sono istituzioni molto rigide) - si sono mossi Charmatz (prima col progetto *Bocal* e oggi con un nuovo incarico di ri-progettazione per la formazione a Berlino), Xavier Le Roy (col progetto *ex.e.r.ce*, voluto da Mathilde Monnier a Montpellier, che accomuna per tre anni studenti e docenti in un processo di verifica incrociata), Loïc Touzé e Latifa Laâbissi, ma anche Mårten Spångberg e Tor Lindstrand (nel progetto-studio *The Theatre*, centro itinerante e gruppo di lavoro sulla riedificazione di un teatro per l'attualità). Ancora, collegato ai temi della conservazione, riproduzione e reinterpretazione, è il filone interessato alla scrittura coreografica (analisi del movimento e notazione Laban, seguita da Myriam Gourfink e da un fitto gruppo di specialisti francesi). La Gourfink traduce in danze millimetriche l'esecuzione di partiture scritte sul pavimento e lette in diretta dalle danzatrici, in un contatto fisico col terreno che è scena e testo.

I classici, rivisitati, tornano anche nell'ultima creazione di Xavier Le Roy, che in *Le Sacre du Printemps* si confronta con i movimenti del direttore d'orchestra, affrontando inusualmente la categoria dell'espressività del corpo e dello sguardo. In

questo rigoroso esperimento di decodifica e interpretazione gestuale, è la musica di Stravinsky che piega il movimento coreografico dei due protagonisti dello spettacolo: il direttore-danzatore Le Roy e il pubblico-orchestra.

L'immaginario e la parola

Legato alla moda e allo styling è invece il lavoro di Christian Rizzo, che realizza accattivanti coreografie per oggetti e performer shakerando immaginari contemporanei. Sempre attento al lato visivo e spaziale, ma assai personale e sperimentale, è il lavoro della coreografa Jennifer Lacey e della designer Nadia Lauro: a partire dalla reinvenzione funzionale di corpi e oggetti messi sullo stesso piano drammaturgico, creano set ambientali regolati da impenetrabili e misteriose leggi fisiche. Latifa Laâbissi (sempre in impianti visivi di Nadia Lauro) vira i medesimi ambienti impazziti per narrare la propria storia di immigrata in Francia, o per entrare nelle case private altrui e inventare le ergonomie più appropriate (progetto *Habiter*).

La ricerca sull'immagine, il corpo e la voce, e sui limiti della visione e il quadro (con riferimenti a Merleau-Ponty, Bergson e Edward Hopper) caratterizza sia il lavoro di Claudia Triozzi che di Vincent Dupont: la prima lavora sul mimetismo e sulla canzone, mentre il secondo sul quadro e l'illusione, inventando entrambi dispositivi particolari per la visione e l'ascolto.

Alan Buffard, con spettacoli molto diversi, indaga in modo critico e auto-ironico, gli immaginari gay legati all'esperienza del corpo nella danza e le mitologie di riferimento (le dive e la canzone), similmente al coreografo di origine americana ormai naturalizzato in Francia Mark Thompkins (sebbene più pirotecnico e pop).

All'insegna dell'essenzialità («riflettere è già un'azione») è il lavoro della marsigliese Martine Pisani: tra concettuale e burlesque, smitizza il corpo virtuoso del danzatore, componendo coreografie spesso con interpreti maschili, dalle fisionomie comiche.

Immaginari *dark* sono quelli rielaborati da Gisele Vienne, coreografa, marionettista e artista plastica, che sta imponendo un certo ritorno alla teatralità, pressando immaginari cinematografici e letterari nella scatola scenica.

Gli inclassificabili sono Yves-Noël Genod, artista polimorfo e scomposto che debutta nel mondo della danza dopo un passato teatrale, che produce a ruota continue azioni veloci e selvatiche di grande intensità poetica; Marco Berrettini, anche lui artista dissacrante, italiano-tedesco-svizzero-francese, ex campione di disco-dance, che con la sua compagnia *Melk Prod crea affreschi della società contemporanea, intrecciando pop e filosofia, operetta e Pina Bausch; Grand Magasin, compagnia di Bourdeaux, che associa l'indagine razionale di qualsiasi problema - futile o planetario - con estetiche pop anni '60 e '70, reindossate. Indescrivibili, hanno uno stile orgogliosamente fuori moda e singolare.

Di nuovo si profila un'attenzione al ritmo della parola (Joris Lacoste con *9 Lyriques*) o all'astrazione del gesto comune e analisi delle convenzioni socio-culturali legate al gender (Antonia Baehr coi progetti sul riso, e sulla micro-espressività facciale).

C'è poi chi, come Jérôme Bel, mostra scarso interesse alla

regolarità di emissione di spettacoli sul mercato, per puntare invece sulla documentazione e analisi dell'esperienza propria e altrui in rapporto al sistema della danza. Dopo l'ultimo spettacolo *Pichet Klunchun and Myself*, confronto interculturale tra un danzatore occidentale e uno orientale, ha recentemente messo in cantiere un sito web che vorrebbe essere un *thesaurus* soggettivo: «Il passato non esiste più, non posso che interpretarlo, performarlo, per portarlo nel presente. Oggi sono interessato a un'arte che dia informazioni, un'arte di produzione e divulgazione della conoscenza: né le mie speculazioni, né quelle degli spettatori sono d'interesse. Vorrei mettere in ordine e in forma di discorso dieci anni di lavoro, un periodo che è stato esaltante grazie a certi "coreografi" di cui ho seguito i percorsi in veste di loro contemporaneo».

Luoghi e formati

A partire dal 2000 Parigi ha scandagliato - e presto imposto - luoghi e formati della sperimentazione scenica (danza, performance, arti visive e sonore accorpati nel concetto a tutto tondo di *arts vivants*). La programmazione di *arts vivants* del Centre Pompidou, a cura di Serge Laurent, ha costruito con proposte continuative una nuova geografia della ricerca francese di caratura internazionale, affrontando il tabù della riproposizione di spettacoli a distanza di una stagione (come dire: non è la novità che conta ma la qualità). Lo stesso Laurent veniva dall'esperienza precedente delle *Soirée Nomades*, appuntamenti performativi dall'impianto leggero, ospitati negli spazi del centro per le arti contemporanee della Fondation Cartier a Parigi, con il coinvolgimento di artisti di diversi ambienti creativi: moda, teatro, sound art, video, danza, architettura. Inventore di formati, rappresentante di un nuovo modello curatoriale dinamico e attento agli immaginari, ha aperto la strada ad altri prototipi e modelli capaci di soddisfare i bisogni di un pubblico giovane e trasversale, né da museo né da sala teatrale.

Nel 2002 apre i battenti il Palais de Tokyo, un enorme museo dai muri scrostati che ospita eventi e non opere, che predica il flusso dell'esperienza estetica e la permanenza conviviale negli spazi d'arte. Qui trova spazio l'arte relazionale, praticata e sostenuta dai due giovani curatori Bouriaud e Sans, nella voluta confusione tra invitati e frequentatori, artisti e pubblico, azioni e osservazioni. Coreografi e artisti visivi sono invitati a creare eventi performativi unici per questi spazi. Prima dell'apertura il Palais de Tokyo pubblica un libro-dossier con cento desiderata di altrettanti artisti, curatori, filosofi, su cosa si aspettano da un'istituzione del XXI secolo. Passeranno sette anni e due diverse gestioni per mettere a punto questa istituzione ibrida, che solo la Francia avrebbe potuto esprimere e supportare con alti *budget*.

Certo resta forte - parliamo sempre di Parigi - quella geo-

grafia legata agli spazi teatrali più o meno d'avanguardia, che stabilizza la relazione dei nuovi coreografi francesi con ampi pubblici: il Théâtre de la Ville che propone stagioni con compagnie internazionali di area fiamminga e tedesca ma non solo: Rosas, Les Ballets C.de la B., Sasha Waltz, Robyn Orlin, accanto a Berrettini, Sagna, Le Roy e altri; il Théâtre de La Bastille, più sperimentale e dal pubblico più dinamico, con ospitalità di coreografi atipici come Martine Pisani, Gisele Vienne, Raimond Hoghe. Gli appuntamenti a cadenza annuale con i diversi festival organizzati da La Villette, nel parco e negli spazi del nuovo complesso urbanistico/architettonico nella periferia parigina (qui debuttano spesso nuovissimi autori), presentano molteplici aspetti della creazione contemporanea (live media, performance, danza, musica elettronica).

Il Festival d'Automne è "l'evento", con proposte di alta qualità offerte per quasi due mesi, che attraversa vari spazi della città, presentando nel corso di trentacinque anni la migliore avanguardia mondiale: Usa, Australia, Medioriente, Asia, Africa, da Bob Wilson al Wooster Group, da Forsythe a Societas Raffaello Sanzio, con co-produzioni di artisti francesi come Mathilde Monnier e Boris Charmatz, ma anche più giovani, come Julie Nioche.

La babele della nuova danza contemporanea è rappresentata dal festival Rencontres Choregraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis (in diversi comuni alle porte di Parigi), che annualmente fa il punto della situazione della giovane creazione europea, offrendo occasioni di visibilità più che proporre una specifica linea curatoriale. Questo esperimento, in fondo fieristico, si inserisce a perfezione nelle zone d'ombra create dalle politiche di decentramento culturale francesi, che hanno costruito nelle periferie enormi teatri attrezzati poco frequentati e ineffettuali. Una volta all'anno si assiste alla migrazione del pubblico parigino nella banlieu per osservare il nuovo. Una delle caratteristiche dei Rencontres è aver dato spazio anche ad interventi visivi para-coreografici, sostenendo - oltre al milieu strettamente coreografico (Claudia Triozzi, Maria Donata D'Urso, Saskia Höbbling, Cindy Van Acker, ecc.) - una generazione di designer, come Nadia Lauro, e di light-designer, come Cathy Olive, impegnati in campo coreografico: una peculiarità autoriale tutta francese.

L'Ircam Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique commissiona con continuità produzioni per la scena favorendo l'incontro tra coreografi e musicisti dell'area elettro-acustica interessati alla sperimentazione di tecnologie sonore legate al movimento (come Myriam Gourfink e Kasper Toeplitz, Emio Greco e HansPeter Kyburz, Olivia Grandville e Nicolas Leroy).

Il Centro Nazionale della Danza Cnd offre una notevole serie di servizi per lo sviluppo della cultura coreografica (dalla mediateca/biblioteca internazionale a sale e strumentazioni per professionisti) e intense relazioni con varie strutture parigine. Il centro si occupa



anche di creazione e diffusione, presentando diversi esperimenti di rilettura dei classici.

Ma accanto a questa geografia di strutture pubbliche di altissimo livello, che dispiegano ed espongono le forze migliori della scena coreografica francese, è impossibile non far riferimento ai luoghi dove questa scena ha fatto pratica.

Autonomie connesse

L'esigenza di determinare percorsi di ricerca con un alto grado di autonomia, di creare nuovi punti di vista sui saperi attraverso l'analisi e la creazione, caratterizza alcuni degli esperimenti centrifughi più ricchi del tessuto produttivo francese in ambito coreografico e performativo. Mi piace chiamare queste esperienze "autonomie connesse". Penso alla *Ménagerie de Verre* - ex vetreria industriale a due piani nel centro di Parigi, guidata da Marie-Thérèse Allier da ventiquattro anni - e ai Laboratoires d'Aubervilliers, rinati nel 2001 e guidati con una direzione collegiale dal critico d'arte François Piron, dal coreografo Loïc Touzé e dalla critica "impura" e curatrice Yvane Chapuis, oggi affiancata dal giovanissimo drammaturgo Joris Lacoste.

Da subito questi spazi si sono presentati con un profilo "anticosmetico" (cosa inusuale in una Francia sempre più *design-style-fashion addicted*) e con una precisa linea di ricerca pluridisciplinare, contemporanea e sperimentale.

La *Ménagerie de Verre* ha inventato il festival *Les Inaccoutumés* (gli scostumati) e ha dato spazio ad autori al tempo ai loro esordi, scommettendo sulle "nuove pratiche del corpo scenico" di Jérôme Bel, Boris Charmatz, Jennifer Lacey, Alan Buffard, Emmanuelle Huynh, Raimund Hoghe, Rachid Ouramdane, Claude Wampller e Nicolas Floch. Senza una pianificazione, La *Ménagerie* è arrivata a comporre lo zoccolo duro della scena francese anni '90: la dote della curatrice è stata quella di sentire la vitalità delle scosse prima di vederne i risultati.

Les Laboratoires d'Aubervilliers hanno sì una matrice aperta e flessibile, ma organizzata e finalizzata. Sono visibili due approcci curatoriali generazionalmente diversi: La *Ménagerie* pratica Fluxus, Les Laboratoires praticano Deleuze, Agamben, Jacques Rancière.

Alloggiati in uno spazio di 1000 mq collocato nella periferia di Parigi in un quartiere di immigrati, Les Laboratoires praticano l'arte e la critica (produzione e ricezione) secondo un approccio micro-politico. La creazione, in tutte le sue pratiche è imprescindibile dalla società, e l'invito dei Laboratoires (attraverso momenti di residenza, incontro, ideazione) è di facilitare l'accesso alle arti, ma in un modo né pedagogico né ecumenico. Per i suoi fondatori, «spiegare qualcosa a qualcuno è in primo luogo mostrare loro che non sono in grado di capire da soli. Questo implica una gerarchia di saperi e un'ineguaglian-



In apertura una scena di *Une belle enfant blonde*, di Gisele Vienne; nella pag. precedente, Xavier Le Roy in *Le Sacre du Printemps*; in questa pag. Jérôme Bel e Pichet Klunchun in *Pichet Klunchun and Myself*.

za intellettuale, concetti che rifiutiamo, anche se non neghiamo le difficoltà che si possono incontrare nel guadagnarsi l'accesso all'arte». Les Laboratoires non sono - solo - un teatro, una galleria d'arte, una pubblicazione trimestrale, ma uno «spazio critico, guidato da un principio di collegialità, che implica sia l'accumulo di metodologie di lavoro complementari sia la divergenza dei punti di vista. Questo garantisce un principio di mobilità che porta alla moltiplicazione delle forme della nostra attività». Insomma, un centro sperimentale sulla produzione di conoscenza, che attraversa vari campi della creazione contemporanea e che si interroga sul ruolo dell'artista nella sfera pubblica. Qui «la presentazione di ogni produzione viene definita per ciascun progetto e può prendere diverse forme/formati (performance, mostre, pubblicazioni, cd, radio, seminari) e accadere in diversi luoghi (teatri, gallerie, tv, cinema, scuole, spazi pubblici). Attraverso queste scelte, Les Laboratoires intervengono sulle modalità di produzione e condivisione delle condizioni artistiche, facendo incontrare e componendo pratiche, artistiche e non, su scala locale e internazionale, mostrando processi minoritari che sono gesti artistici e infine facendo appello a un pubblico che non desidera solo consumare cultura ma produrre significati».

Non è un caso quindi che dal 2008 Les Laboratoires escano dai propri spazi per andare a creare interventi speciali in altri luoghi pubblici (creazione di occasioni piuttosto che la classica stagione teatrale). Si amplifica così il metodo già praticato, ad esempio, con il progetto *Musée Précaire Albinet* (2004) dell'artista visivo Thomas Hirschhorn, «un lavoro artistico e non un progetto socio-culturale», che affermava una pratica concreta, ovvero l'arte come confronto non-spettacolare. Il progetto consisteva nella costruzione di un museo in cartone che ha ospitato incontri di studio, atelier e opere d'arte di otto artisti che hanno provato a cambiare il mondo attraverso l'arte - Duchamp, Malevitch, Mondrian, Dalí, Beuys, Le Corbusier, Warhol, Léger - prese in prestito da grandi musei. La gestione di questa istituzione temporanea, in tutti i suoi aspetti, era a cura degli abitanti del quartiere. ■

Belgio



IN PARADISO non si balla sulle punte

di Lucia Oliva

Nell'immaginario di ogni danzatore, di ogni semplice appassionato o addetto ai lavori, da circa venticinque anni il Belgio è la danza contemporanea. Da questo piccolo paese sono arrivati, a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso,

molti degli artisti che hanno creato le estetiche più innovative e rivoluzionarie nell'ambito dell'arte coreutica. Dal Belgio vengono Alain Platel, Wim Vandekeybus, Jan Fabre e Anne Teresa De Keersmaeker, in Belgio è cresciuta l'opera di Meg Stuart, autori che oggi rappresentano, a giusta ragione, gran parte del *gotha* della nuova danza: artisti che nono-

Grazie agli aiuti governativi, alla pluralità delle strutture di sostegno e produzione, e al clima artistico effervescente, il Belgio sembra essere il paradiso della danza contemporanea - La realtà del settore rivela però un'altissima competitività, un ricambio molto veloce e la difficoltà a ottenere riconoscimenti a lungo termine

stante la loro radicale diversità, sia a livello tematico che estetico, hanno trasformato lo scenario complessivo e l'idea condivisa della danza, moltiplicandone le forme, gli innesti, i linguaggi. Artisti che hanno saputo utilizzare il vuoto estetico e normativo del loro paese per riempirlo con le proprie istanze

e le proprie personalità creative. Artisti che hanno proiettato le Fiandre, fino a quel momento provincia silenziosa nel mondo del teatro, in un contesto internazionale di primo piano. Oggi parlare di danza belga, o meglio di danza fiamminga, significa problematizzare quest'appartenenza strettamente locale per scoprirne la fondata su un'identità

fortemente internazionale, un'identità plurale che a partire da una radice comune ha saputo aprirsi al mondo e creare un sistema che di fatto unisce in rete i contributi di numerose realtà europee. Ma questa rivoluzione artistica e strutturale è cominciata con l'agire isolato di un numero limitato di artisti che in poco tempo hanno cambiato il profilo estetico e geografico di tutta la danza contemporanea.

Les Flamands terribles

Durante gli anni Novanta i critici hanno coniato l'etichetta di *Nouvelle Vague Flamand*, definizione di comodo, assai poco amata dagli artisti in questione, usata per riunire gli autori menzionati, tutti fiamminghi con l'eccezione dell'americana Meg Stuart, coreografa che però ha scelto il Belgio come patria artistica. Gli albori di questa *nouvelle vague* vengono fatti risalire al 1982, anno del debutto di *Fase*, creato da una giovane danzatrice e coreografa, Anne Teresa De Keersmaeker e di *Het is theater zolas te verwachten* (*È del teatro come era da aspettarsi e da prevedere*), lo spettacolo di otto ore di Jan Fabre, artista visivo da tempo vicino al mondo delle performance che con questo lavoro inaugura il suo percorso di scrittura scenica, se non propriamente coreografica. A questi si susseguono rapidi gli esordi dei futuri protagonisti della scena, in una vertiginosa accelerazione artistica e in un crescendo di visibilità: il giovanissimo Vandekeybus debutta con l'esplosivo *What the body does not remember* nel 1987 mentre Alain Platel fonda Les Ballets Contemporaine de la Belgique nel 1984 con *Stabat Mater*. Al contrario Meg Stuart arriva in Belgio solo nel 1991 precisamente al Klapstuck Festival di Leuven dove presenta *Disfigured Study*, quando la bomba della danza fiamminga era ormai già innescata. Nell'arco di un limitato numero di anni nascono e si affermano le autorialità più acclamate e riconosciute a livello internazionale, insieme a un contesto artistico legato alla danza contemporanea nelle sue più varie accezioni, che prolifera a ritmi vertiginosi. La definizione di *Nouvelle Vague Flamand* oscura le radicali differenze nei percorsi artistici dei protagonisti, concentrandosi su una supposta identità geografica, in realtà problematica al pari di quella estetica. Alle lucide strutture coreografiche di radice minimalista della De Keersmaeker, con i suoi innesti di gesti quotidiani in una tessitura di ripetizioni, si affianca l'immaginario visivo urticante e scomposto di Meg Stuart, la vitalità violenta e l'energia spinta al suo limite estremo nel linguaggio fisico di Vandekeybus, la teatralità profondamente umana, malinconica, ricca di un'emozionalità che mai scade nel sentimentalismo portata in scena da Platel, l'ironia provocatoria e la bellezza guerriera di Fabre, per considerare solo le "produzioni storiche" di questi artisti. Oggi i cinque autori hanno oltremodo diversificato il loro agire, tanto che il tradizionale denominatore che vedeva nel corpo e nella sua realtà in scena, nella sua radicale autenticità, la cifra comune tra le loro produzioni appare come un grimaldello concettuale utilizzato per contrapporsi allo strapotere del balletto, artefice di corpi prigionieri di una disciplina che ne costringe la manifestazione, ma non è più in grado di illuminare gli sviluppi estetici e tematici della loro opera. Platel, Fabre, Stuart, De Keersmaeker e Vandekeybus sono, oggi più che mai, i grandi

nomi della danza contemporanea, anzi, si sono quasi trasformati in "marchi" dal notevole richiamo commerciale, basti pensare all'operazione degna di un divo del pop messa in atto da Vandekeybus con *Spiegel*, di fatto una *compilation* delle produzioni più acclamate della sua compagnia Ultima Vez. Al di là dell'enorme valore artistico, un portato altrettanto significativo della rivoluzione fiamminga si è verificato a livello di politiche culturali, sebbene bisogna sottolineare che la mano governativa, oggi perno dell'intero sistema danza contemporanea, sia intervenuta solo in una fase successiva, dopo l'affermazione, prima a livello locale poi internazionale, della scioccante danza delle Fiandre.

L'inedita saggezza del ministero

Il Belgio è uno stato federale in cui gli organi legislativi ed esecutivi delle due principali comunità linguistiche, la fiamminga e la vallona, gestiscono autonomamente i settori della lingua, della scuola e della cultura. Questo rende frazionata e difforme la politica culturale soprattutto nel settore delle arti dal vivo, settore in cui si distingue l'operato del governo fiammingo che si è avvalso della notorietà artistica dei coreografi per costruire un'identità culturale autonoma. Dal 1993 il ministero fiammingo per la cultura inaugura infatti una nuova era per la danza che può ora usufruire di un budget distinto da quello assegnato al teatro, permettendo così agli artisti di ricorrere a fondi pubblici da affiancare al sostegno privato e alle coproduzioni internazionali. Le Fiandre, nel loro processo di costruzione identitaria, hanno adottato anche compagnie straniere come Zoo di Thomas Hauert (svizzero tedesco) e Damaged Goods (ovvero "merci avariate") di Meg Stuart. Questa identità locale costruita su un *mélange* culturale internazionale ben rispecchia in realtà una situazione produttiva, quella delle compagnie più in vista, che si avvale dell'apporto di numerose strutture estere, non essendo sufficienti i soli fondi stanziati dal governo. In occasione dell'ultima distribuzione dei finanziamenti il ministero ha però messo in luce proprio questi aspetti, riducendo da quattro a due anni i sussidi per Damaged Goods, con la motivazione che stia perdendo il legame specifico con le Fiandre a causa dei numerosi rapporti con Zurigo e Berlino. Dall'inizio degli anni Novanta i sussidi governativi sono quindi il perno dell'intero settore, sia che vengano concessi direttamente sia indirettamente, attraverso i finanziamenti dati da strutture come Centri Culturali o Centri Artistici, a loro volta sovvenzionati attraverso altri settori della politica culturale fiamminga. La politica dei sussidi, e in questo risiede la ragione di una così alta produttività e innovazione, non si rivolge solo alle compagnie riconosciute, che percepiscono finanziamenti biennali o quadriennali e che riescono così a impostare un discorso a lungo termine. Il sistema belga riconosce e sostiene anche il nuovo, ovvero coreografi emergenti o alle prime armi, anche se in realtà è molto difficile essere "dei perfetti sconosciuti" nella comunità della danza brussellese, perché è raro che chi si trasferisce in città non frequenti studi e atelier, bar e teatri in cui si incontra il mondo della danza. Ciò non significa che per chiunque si proclami coreografo sia facile o scontato ottenere una sovvenzione. La competizione è altissima e le richieste vengono vagliate da una

commissione apposita, composta da esperti, che richiede dossier qualificati e ponderosi di presentazione dei progetti, oltre a scritture di firme autorevoli che garantiscano sul valore artistico del lavoro del richiedente. Inoltre i fondi governativi vengono elargiti solo se il giovane coreografo ha trovato autonomamente (ovvero grazie a case di produzione o Centri Culturali) almeno un terzo del budget richiesto dall'intero progetto. Nonostante la difficoltà, quel che colpisce di questo sistema, soprattutto confrontandolo con le politiche culturali di altri paesi, è proprio l'attenzione programmatica al nuovo, all'emergente, attenzione assolutamente fondamentale per lo sviluppo di un'area culturale, anche se il rischio che si sostanzia è quello della *next big thing* cara all'industria discografica, con un gran rumore attorno ad autori che al primo passo falso vengono oscurati dall'attenzione mediatica. Peraltro la scoperta effettiva della *big thing* è un'evenienza che non si è ancora verificata, come dimostra il fatto che non ci sia nessuna *nuova* compagnia tra i beneficiari dei sussidi a lungo termine. Oltre a quest'apertura e alle varie opportunità di sostegno produttivo a disposizione di un coreografo che lavori in Belgio, non si può far a meno di ricordare che il sistema di sicurezza sociale belga prevede un sussidio di disoccupazione, di fatto un ulteriore modo di sovvenzionare la sperimentazione e la ricerca nel mondo delle arti.

Campi magnetici e buchi neri

Attorno a Bruxelles si verifica un movimento centripeto che ha la capitale come magnete principale e zona di convergenza dei flussi, ma con attrattori forti anche nelle città di Anversa, Ghent e Leuven. Si tratta di un campo magnetico di forze e

situazioni in grado di attirare professionalità e personalità provenienti da tutto il mondo legate in diversa maniera all'universo della danza. Se negli anni Novanta l'attrattività della zona era causata principalmente dalla presenza dei grandi nomi, oggi Bruxelles è meta di un "pellegrinaggio" dovuto piuttosto alla scena nel suo complesso. Svanita l'illusione di entrare negli *ensemble* più famosi, i danzatori scelgono Bruxelles, come Berlino, non solo per la vivacità del *côté* artistico ma anche per ragioni fortemente pragmatiche, come la centralità e la facilità di connessione con il resto dell'Europa o la relativa economicità del vivere. Bruxelles diventa casa base temporanea per stringere contatti professionali, per continuare a formarsi e a studiare, per avere il polso della situazione su cosa succede intorno e cosa si sta muovendo, per vedere performance, in una parola, per frequentare il mondo a cui si è scelto di appartenere. La comunità della danza belga non è formata solo da chi lavora nelle grandi compagnie come *Damaged Goods* (Stuart), *Les Ballets C. de la B.* (Platel), *Ultima Vez* (Vandekeybus), *Rosas* (De Keersmaecker), *Zoo* (Hauert) o altre minori, ma anche da danzatori disoccupati che frequentano lezioni e stage; da noti professionisti che periodicamente offrono formazione in città; dagli studenti di P.A.R.T.S., la scuola voluta dalla stessa De Keersmaecker, da cui provengono alcune delle nuove proposte più interessanti, come *Mette Ingvarsen*; dalla nuova onda di coreografi emersi dalle fila delle compagnie più famose, come *Sidi Larbi Cherkaoui*, un tempo membro del collettivo di Platel e oggi di casa ad Anversa. A questi va aggiunta una schiera di figure artistiche che si muovono intorno al mondo della danza: scenografi, drammaturghi, musicisti, artisti visivi, giornalisti, critici, studiosi, organizzatori e programmatori. La comunità della danza belga è in realtà formata dalla compresenza, temporanea e assolutamente cangiante nel suo assetto, di persone provenienti da tutto il mondo che gravitano attorno ai luoghi, alle istituzioni, agli artisti, agli insegnanti che di questa tessitura costituiscono la trama. Di fatto è una costruzione accidentale e momentanea dalla natura assolutamente internazionale: ecco perché è più opportuno, oggi, parlare di danza in Belgio piuttosto che di danza belga.

C'è poi un'altra dimensione sovranazionale, che in questo caso, accomuna il sistema belga con altri meno avanzati. Si tratta della mancanza di una tutela a lungo termine per la figura del danzatore. Pur nell'inedito dispiego di mezzi, finanziamenti e attenzioni, la politica culturale fiamminga non ha ancora formalizzato compiutamente una visione d'insieme del settore danza, una visione che tuteli non solo la produzione e la creatività degli autori riconosciuti, cioè la punta di diamante del settore, ma anche la base della piramide, i danzatori, lavoratori provenienti da tutto il mondo, affittati a progetto, stranieri e migranti per contratto, spesso dimenticati da una legislazione fiscale che non riconosce adeguatamente il lavoro svolto all'estero. In una dimensione in cui l'autorialità è condivisa e gli stessi soggetti passano con estrema libertà dalla figura d'interprete a quella di creatore, i danzatori sono quotidianamente impegnati in una ricerca non solo di innovazione artistica, ma anche di riconoscimento e di autonomia: un impegno che riguarda l'esistenza sia dei singoli che di un'arte polifonica, irriducibile e vitale come la danza contemporanea. ■

In apertura, una scena di *Replacement* (foto: Chris Van Der Burgh); in questa pag. *It's not funny* (foto: Chris Van Der Burgh), due spettacoli di Meg Stuart.



Germania



IL DOPO BAUSCH

di Stefano Tomassini

«È estremamente difficile, forse impossibile, tradurre oggettivamente o ridurre valori multipli intrinseci, come quelli che sono veicolati dall'arte, in numeri di interesse massificato che esplicano la loro importanza in modelli politici di benessere culturale». Una qualsivoglia riflessione sulla danza contemporanea oggi, in Germania, non può non partire all'ombra del rifiuto di William Forsythe (New York, 1949), di cui il brano citato fa parte, di proseguire la sua esperienza creativa di ricerca e di rinnovamento del linguaggio del balletto, iniziata nel lontano 1984 presso la più importante istituzione teatrale di Francoforte. Ciò che allora, con la chiamata di Forsythe, orientava un'illuminata politica di rinascita culturale, oltretutto economica, di un paese ancora diviso nella sua identità nazionale, specie dopo la massiva e difficile ricostruzione del secondo dopoguerra, oggi finisce per riproporre, con la fine di quell'esperienza, un'analoga frattura tra la necessaria libertà (anche

Nel Paese del *Tanztheater* e delle illuminate politiche di rinascita culturale, la danza reinventa il proprio presente e cerca nuovi orizzonti, puntando sull'efficacia simbolica delle forme espressive e sul rigore dell'impegno politico

economica) di un autentico "pensiero-lavoro" artistico, e le false paure delle amministrazioni per ogni sperpero economico in ambito culturale, ma soprattutto è indizio di un'idea di pubblico sintonizzato ormai soltanto sui livelli omogeneizzanti del non-vivente proposto dai media della società dello spettacolo. Forsythe, dal 2005, prosegue la sua attività con una compagnia autonoma, più agile, con "solo" diciotto elementi, portando a compimento la sua tensione per un corpo e un movimento decentralizzati e senza sovranità, la cui logica sempre disattenda qualsiasi mediazione, e seguendo vie di produzione più aperte, sia dal punto di vista visivo (audio-visivo) e sia performativo (teatri, spazi pubblici e musei). Come

già, ad esempio, nella trasformazione dell'"uomo ordinario" che transita per la città in danzatore inconsapevole, nell'installazione urbana *City of Abstracts* (2000), o nella destituzione di ogni grammatica espressiva e anatomica (e dunque culturale oltretutto sociale) del corpo nel più recente *Decreation* (2003), ispirato all'omonima opera (un misto felice di

poesia, libretto e saggistica) della scrittrice americana Anne Carson.

Sasha Waltz e il lavoro d'ensemble

Rigore coreografico in puro stile New Dance americano e disciplina del movimento secondo, invece, i principi drammaturgici dello storico *Tanztheater* tedesco governano la riflessione sul pensiero corporeo nelle creazioni di Sasha Waltz (Karlsruhe, 1963). I suoi primi lavori risalgono al 1985, ma è con la trilogia *Travelogue* (*Twenty to eight*, 1993; *Tears break fast*, 1994; e *All ways six steps*, 1995) che si precisa una poetica del gesto quotidiano declinata in spazi e oggetti ancora domestici, mentre è del 1996 l'apertura della Sophiensäle, un vecchio edificio del quartiere berlinese Mitte, dove installa la sua compagnia, Sasha Waltz and Guests. Qui nascono *Zweiland* (1997), una rapida serie di scene con storie di strada sull'amore, la malinconia e la confusione nella Berlino delle «due terre» (cui allude il titolo), riunificata dopo il crollo del muro (e che tuttavia qui rimane in piedi), ma rimasta profondamente divisa nelle coscienze e negli spiriti; e *Na Zemlje* (1998, in coproduzione russo-tedesca). Dal 1999 al 2004 Waltz codirige la Schaubühne am Lehniner Platz a Berlino col regista Thomas Ostermeier: l'inedita decisione per una simile codirezione è l'emblema dell'investimento politico che in Germania è stato fatto a favore della danza contemporanea. Qui prende vita la trilogia sul corpo che consacra Waltz a livello internazionale; in questi lavori si precisano ulteriormente, nella sua poetica sempre meno narrativa, l'importanza del lavoro in *ensemble*, alimentato dal ricorso sempre più frequente alla *contact improvisation*, e le scelte ormai totali di *set design*. In *Körper* (2000), Waltz riflette sulle violazioni del corpo anatomico, alla continua ricerca di estensioni o fessure per uno sguardo libero sul corpo, tra forme ibride e inconsapevoli normalità; in *S* (2000) invece affronta di petto il corpo nudo e l'eros di coppia, con temi ricorrenti quali l'acqua e le fessure del palcoscenico; mentre *noBody* (2002, musiche bellissime di Hans Peter Khun), il più definitivo e coreograficamente curato, è dominato dall'avvento del vuoto e del non corporeo, realizzato in scena da un enorme bolla gonfiata e sgonfiata ad arte, in controcanto al flusso comune del corpo danzante incapace di trasformarsi in più mature individualità, fino all'immagine finale di alcune figure femminili dietro a un vetro che non riescono a oltrepassare. Di grande maturità scenica è sicuramente il sorprendente, successivo, *insideout* (2003), ambientato in uno spazio multiplo in cui quasi simultaneamente i danzatori sono in modo reiterato coinvolti con le loro storie individuali, sempre a ridosso degli spettatori liberi di scegliere l'ordine della visione, fino alla dirompente catarsi finale in cui tutti gli interpreti, in una lunga catena umana che attraversa in modo trasversale lo spazio della performance, e allegoricamente quello delle culture, si passano e si

cambiano gli abiti, e le identità. Tra i lavori di Waltz più recenti occorre ricordare *Impromptus* (2004), che rappresenta una sorta di "ritorno all'ordine" verso il contrappunto tra coreografia, musica e l'armonia dei corpi danzanti, pensato a partire dalle musiche di Franz Schubert e in aperta opposizione alle tendenze naturalistiche e all'ossessiva rappresentazione della violenza nel teatro contemporaneo. Una linea di lavoro che, se mostra insofferenza nei confronti di ogni "maniera", bene spiega le successive realizzazioni coreografiche per opere musicali, come per *Dido and Aeneas* di Purcell (2005) realizzata con l'Akademie für Alte Musik, all'insegna di una felice estroversione dell'opera in musica e del teatro barocco; o come per l'assai tensivo *Roméo et Juliette* (2007) per il corpo di ballo dell'Opéra National de Paris, sull'intera omonima sinfonia drammatica cantata di Hector Berlioz. Ma, infine, è con *Gezeiten* (2005), che Sasha Waltz ritorna alla grande riflessione allegorica sulla paura e le trasformazioni esistenziali che ogni catastrofe naturale porta con sé. Il luogo metaforico ricostruito raduna una microsocietà di persone che si confronteranno, fino all'illimito del fuoco e del terremoto, con l'orrore di un presente devastato da una natura ribelle e sempre in guerra, indifferente di fronte alla sofferenza dell'altro.

Constanza Macras, un'argentina a Berlino

Di un consimile fervore inventivo, ma sollecitato da un ambito teorico più esterno alla danza e vicino, invece, alla riflessione sui dispositivi del sapere della società contemporanea capaci di produrre violenze epistemiche sulle identità e le culture, è anche il lavoro di Constanza Macras (Buenos Aires, 1970). Dopo gli studi nel campo della moda, continua a studiare danza a New York presso la scuola di Merce Cunningham; si trasferisce ad Amsterdam nel 1995 dove debutta coi suoi primi lavori, ma è a Berlino nel 1997 che fonda la sua vera prima compagnia, Tamagotchi Y2K, la cui vita artistica si conclude nel 2002 con il lavoro *PORNOsotros*, presentato alla Schaubühne am Lehniner Platz. L'anno successivo Macras fonda la sua attuale compagnia Dorky Park, composta da danzatori e musicisti, poi da altri performers e attori, con la quale realizza alcuni importanti lavori che gireranno il mondo intero: *Back to the Present* (2003), un feroce ritratto sull'estraniamento dalla memoria come ricchezza del tempo attuale, nel presente senza realtà di alcune esperienze contemporanee, come ad esempio la vita nei *reality* televisivi; *No Woman* (2005), realizzato in collaborazione con Lisi Estaras e ispirato all'immagine della supereroina americana Wonder Woman, qui calata nelle miserie della vita quotidiana, e più in generale sulla costrizione dei ruoli di gender; e soprattutto *Big in Bombay* (2005), prodotto dopo un soggiorno in India, e felicemente influenzato dal corollario mitologico dei film bollywoodiani. Qui, il genio creativo di Macras inventa, in un montaggio febbrile che spazia da vere e proprie situazioni di conflitto (la scena riproduce in gran parte una sala d'aspetto) a scenari danzati e cantati o a vere e proprie esibizioni coreografiche nel genere bollywoodiano, una potente metafora sulle paure contemporanee alimentate dalle ideologie del potere, attraverso media che livellano le coscienze e le capacità di reagire alla



più cruda realtà. Ha debuttato in Italia, invece, durante le giornate della moda milanese, *Sure, shall we talk about it?* (2006), commissionato dalla Nike, attraverso cui Macras demitizza, con coraggio, gran parte degli stereotipi di supremazia culturale del consumismo occidentale, anche attraverso le rappresentazioni discorsive della moda radical chic, e delle misitificazioni televisive sul corpo della donna (la pièce è interpretata da undici danzatrici provenienti dai più diversi paesi del mondo, accompagnate da tre musicisti). Più di recente, ha realizzato con Thomas Ostermeier per la Schaubühne am Lehniner Platz, un'edizione assai frenetica di *A Midsummer Nights Dream*, per attori e danzatori (premiata all'Hellenic Festival 2006). Mentre in *I'm not the only one* (2007), spettacolo in due serate indipendenti tra loro, i danzatori/attori di Dorky Park mettono a nudo, in un montaggio meno corale del solito, le proprie fobie e le proprie paure in un racconto anche lirico e non privo di ironia, da cui emergono i temi dello sradicamento, della mobilità fra i paesi e le nazionalità, a fronte di una sempre presunta assimilazione e integrazione delle culture, ma senza vera comprensione e, dunque, reale condivisione. Sempre alla Schaubühne am Lehniner Platz (in Italia è atteso a Ferrara, al Teatro Comunale, il 21 e il 22 febbraio 2008), ha debuttato a dicembre il nuovo lavoro *Brickland*, ispirato al nome di un quartiere dei sobborghi di Buenos Aires.

Raimund Hoghe e Felix Ruckert

Della scuola tedesca più propriamente legata alle sensibilità baudouiniane, bisognerà inoltre ricordare, da un panorama comunque ricco e in continuo mutamento, due importanti e fra loro molto diverse personalità, a testimonianza di una non scontata capacità di autonomia dai moduli consueti e di scuola, quali quelli fortemente caratterizzanti del Tanztheater tedesco del secondo dopoguerra.

Raimund Hoghe (Wuppertal, 1949), dopo una iniziale carriera come giornalista, lavora come *dramaturg* per Pina Baush fino al 1990; mentre è del 1998 un suo autoritratto filmato dal titolo *Der Buckel (Il gobbo)*: Hoghe è infatti portatore di una malformazione della spina dorsale). Il suo primo solo, composto a 45 anni, è invece del 1994: *Meinwärts* (titolo tratto da un poema giovanile di Else Lasker-Schüler), si ispira alla storia del tenore ebreo Joseph Schmidt fuggito dalla Germania nazista e morto nel 1942 in un campo d'internamento svizzero. Tre anni dopo, 1997, nasce *Chambre séparée* che con *Another Dream* (2000) compone una trilogia attraverso cui Hoghe si presenta al pubblico in tutta la sua irriducibile umanità. In Italia ha presentato *Tanzgeschichten* (2004): qui, fin dall'inizio due schiene nude, polarmente esibite nella loro perfezione e malformazione, sono lentamente percosse in un rituale di gioco da manciate di chicchi di caffè, in modo che le colonne vertebrali, archetipo dell'asse della costruzione

e della relazione di tutti i piani di movimento, riflettano in quella duplice postura un accordo, una armonia capace di superare l'apparente contraddizione esteriore. In una scena successiva, la performer Ornella Balestra sull'adagio del *Lago dei cigni* per la scena dell'incontro tra Odette e il Principe (l'anno dopo Hoghe ne realizzerà un'intera versione), esegue il suo solo con brevi accenni di spalla, nel classico gesto del cigno nella coreografia originale di Petipa, ma miniaturizzato, verso il mento, sulle mezzepunte e con qualche accenno di *bourrée*, in uno sguardo malinconico che sembra condensare l'intera storia di un ruolo e di tutta la tecnica di un corpo preparato, attraverso però la presenza di un'altra biografia, di un'esecuzione per sostituzione imperfetta, mostrando una idea di corpo non in linea con quello perfetto, trasfigurato da una società che non ha posto le condizioni che per un solo tipo di modello industriale e massificato di corpo umano.

Infine, occorre menzionare il lavoro performativo di Felix Ruckert (Mespelbrunn, 1959), che ha danzato con Wanda Golonka, Mathilde Monnier e, dal 1992 al 1994, è stato interprete nella compagnia di Pina Baush a Wuppertal. Con la sua compagnia lavora fin dal 1995 con *Hautnah, Ring* (1999), *deluxe joy pilot* (2000) con interventi di manipolazione diretta del corpo dello spettatore, e *Secret Service* (2002), sul tema della dominazione. Come coreografo ospite realizza *Tools and Tricks for Survival in Outer Space* (2003) per il Ballet de l'Opéra National du Rhin a Mulhouse (Francia), *Venus in Hanoi or the Art of Getting Lost* per il National Ballet del Vietnam, e *tokyo-tools* (2005) per lo Star Dancers Ballet di Tokyo. *Messiah Game*, invece, visto lo scorso anno alla Biennale Danza di Venezia, è del 2005. In gran parte sollecitato dalla decostruzione del tradizionale rapporto tra spettatore e interprete, Ruckert confuta i valori identitari e culturali attraverso cui la società normalizza il suo passato per rassicurare il presente, e mostra, in un'inedita relazione performativa con lo spettatore (spesso, dunque, abbattendo la distanza tra scena e platea), possibilità alternative di vedere e di partecipare a performance dal vivo. Del tutto estraneo alle problematiche del corpo o alle teorizzazioni della presenza nel movimento, Ruckert sembra più interessato ai dispositivi di liberazione di quell'efficacia simbolica che, attraverso la danza, è capace di produrre "effetti di realtà". ■

In apertura una scena di *Gezeiten*, di Sasha Waltz (foto: Gert Weigel), nella pag. precedente, un ritratto di William Forsythe; in questa pag., un'immagine da *Sure, shall we talk about it?*, di Constanza Macras (foto: Sara Montali).





FRATELLI MAGGIORI: gli anni '80 e gli esordi della prima generazione

di Domenico Rigotti

Come in tutte le cose, come in tutti i romanzi si sarebbe tentati di dire, c'è sempre un primo capitolo. E dunque, anche per quel fenomeno singolare che siamo abituati a chiamare con il nome persino troppo banale, banale e definitorio fino a un certo punto, di teatro-danza. Meglio: il teatro-danza italiano. Fenomeno o territorio artistico forse meno sviluppato che altrove, ma non così secondario come qualcuno frettolosamente è portato a giudicare.

Come e quando nasce la nuova danza italiana? Tra modelli provenienti dal nuovo teatro (Grotowski, il Living Theatre e l'Odin Teatret) e l'influenza di alcune grandi signore della danza (da Pina Bausch a Carolyn Carlson) si sviluppa un panorama fertile e indisciplinato che aprirà la strada a nuove generazioni di coreografi

Un primo capitolo in cui viene detto quando e come e perché si sviluppa la vicenda. Insomma, se ne mettono in mostra le radici. Un primo capitolo in cui entrano subito in causa i personaggi, importanti o meno che siano, intorno ai quali la vicenda si è sviluppata. È bene dirlo subito, personaggi molteplici e che ancora non hanno esaurito, anzi alcuni sono allo zenit della loro parabola, la loro carica propulsiva. I nomi li conosciamo tutti. Stanno tutti sulle dita

delle mani. Qualcuno è apprezzato anche all'estero. Qualcuno non è mai arrivato alla vera fama. Molti operano ancora in nicchie, anche se i loro fan non sono poi così pochi come qualcuno è portato a credere. Anche perché i media, sia la tivù che la carta stampata (se non quella di settore), poco s'interessano di loro. Il teatro-danza è territorio lunare. Sono, questi personaggi, coloro che stanno raggiungendo o di poco hanno superato i cinquant'anni. Costituiscono la generazione dei cinquantenni. I padri. O, meglio, i fratelli maggiori. Quelli che hanno aperto la strada. Faticando. Pieni di illusioni. Recidivi. Ostinati. Testardi. Possessori, o credendosi possessori, di un nuovo verbo. A sbocciare al giro di boa degli anni '80, da quel "nuovo" teatro che nel decennio precedente aveva preso a svilupparsi. E a mostrare un poco indisciplinatamente i suoi modelli. Modelli che provenivano da più fonti, quasi sempre d'oltre confine, di là d'Alpi ma anche d'oltreoceano, americane. E che aveva i suoi padri nobili in figure quali Meyerhold e Grotowski, Julian Beck e Judith Malina i fondatori del Living Theatre, ma anche Eugenio Barba, pugliese trapiantato a Holstebro in Danimarca, fondatore dell'Odin Teatret. Un "nuovo" teatro che fra tante altre cose (le arti visive non sottovalutate e la reinvenzione dello spazio fisico e mentale) riscopriva il gesto come interpretazione. Un teatro che si proclama d'avanguardia e che introduce anche la danza al proprio interno, la cita, la rappresenta «e ne fa libero e cosciente uso per le sue qualità specifiche, anche tecniche, peculiari, uniche» come bene hanno scritto Vittoria Doglio ed Elisa Vaccarino nel loro utilissimo *L'Italia in ballo*. Ripetiamo, è alla metà di quel fertile e singolare decennio che s'alza il velo su quella che subito venne chiamata la «nuova danza»; nuova e che, pur se ancora ai primi vagiti, si proponeva come antidoto al vecchiume (le polverose *Giselle* e i languidi *Laghi dei cigni*; anche se presto verrà chi sottoporrà gli inconsulti classici a vivisezione) che si consumava nei teatri d'opera italiani. Vero che qualcosa e qualcuno che aveva tentato di rompere con le vecchie convenzioni s'era già affacciato sulla scena. Ma non era stata rottura vera.

Sosta Palmizi

Al prorompere degli anni '80 è una piccola ma agguerrita pattuglia di giovani danzatori-coreografi che muove all'attacco. Alcuni dei quali, e sono coloro che accendono i primi fuochi, si riuniscono sotto un'insegna che mira a stupire: Sosta Palmizi (sigla che ancora vive ma solo in relazione al lavoro di Giorgio Rossi e di Raffaella Giordano). Prendendo sede a Torino, città che ha sempre svolto un ruolo d'avanguardia per quanto riguarda la danza, la formazione nasce dalle ceneri del Teatro Danza La Fenice diretto sulla Laguna da Carolyn Carlson (è il nome più prezioso di quel decennio, insieme a quello di Pina Bausch). E subito s'impone (un paio di importanti premi al suo attivo compreso quello di "Danza e Danza") con un lavoro dal titolo *Il cortile*. Un lavoro non privo di lirismo ma anche fisicamente violento, sorretto da una qualità e un'originalità di movimento dei singoli performer che si differenziano nettamente dalle esperienze precedenti «per coerenza, spessore concettuale, chiarezza di assunto, adeguatezza dei

mezzi espressivi prescelti» (stralciamo sempre da *L'Italia in ballo*). Performer che in ordine alfabetico si chiamano Michele Abbondanza, Francesca Bertolli, Roberto Castello, Roberto Cocconi, Raffaella Giordano e Giorgio Rossi. Un sestetto che si ricomporrà per *Tufo* (il lavoro successivo in odore d'Oriente, che disegna un itinerario composto di tanti transiti interpersonali ma risulta di minor efficacia) e per il più debole ancora *Perduti una notte*, ma che all'alba degli anni '90 si scomporrà e partorirà piccoli tronconi diversi. Ognuno dei componenti seguirà o, meglio, inseguirà strade personali, sulle quali quasi tutti ancora si muovono con esito artistico oscillante. Ciascuno con una sua piccola o grande schiera di fan. La Giordano a testimoniare con *a soli (L'azzurro necessario, Il canto della colomba)* o con opere d'insieme il suo forte legame con il teatro-danza mitteleuropeo. Giorgio Rossi, fertilissimo, con studi di mimo e di arti circensi alle spalle, destinato a seguire o inseguire una teatralità ironica e sognante, in cui parola e movimenti si fondono per tratteggiare ritratti umani di sapore volutamente naif. Ecco fra i tanti titoli *Rapsodia per una stalla, Come le nuvole* (assolo barocco), *Piume*. Roberto Castello, oltre a lavorare per compagnie importanti e a iniziare una ricerca sulle origine della danza moderna (*Les mariées de la Tour Eiffel* dei Ballets Suedois), crea spettacoli caratterizzati da una sarcastica vena polemica. A far testo, tra *Siamo qui solo per i soldi, Satyricon, Ohm*, il bellissimo *Don Chisciotte*, nonché un non dimenticato *Enciclopedia*, un caleidoscopio di assoli, trentasette in tutto, danzati con fregolistica bravura, in cui l'artista torinese dava vita a una passerella spesso ironica di ricerche, tic, manie e, aggiungiamo pure, paranoie della danza del Novecento. Una vera rassegna, colta e comica, del sapere gestuale di quel secolo (in cui in parte siamo ancora immersi) che ha portato a una rivoluzione nella danza. Infine, Michele Abbondanza, al quale, diventando partner femminile di prestigio, presto si legherà in fertile sodalizio (e a nascere la compagnia che reca i loro nomi) Antonella Bertoni, a perseguire un teatro-danza dai tocchi minimalisti ispirato ai temi della quotidianità e sviluppato attraverso una gestualità intensa ed espressiva. *Romanzo d'infanzia* tra i suoi spettacoli più riusciti. I due artisti, oggi operativamente residenti a Rovereto, hanno alle spalle, alla pari dei confratelli, un percorso, denso di significati e di emozioni, spesso applicato all'indagine di temi universali. Come ha dimostrato l'ancor recente trilogia *Ho male all'altro*, nella quale il supporto mitologico offriva gli esempi archetipici del comportamento umano: dal singolo alla famiglia, da questa allo stato. Ora il loro nuovo progetto denominato *Poiesis* (e "poiesis" a intendersi nel suo significato etimologico, dunque di "poesia come azione") sembra tendere ad altro, come è risultato dal primo tassello (ancora fresco di debutto) *Capricci*. A ben vedere, una prova di danza pura, dove a essere esaltato è il movimento in sé e per sé.

Borriello, Efestò, Cosimi, Sieni

Capricci, guarda caso, era anche il titolo di un lavoro di Adriana Borriello, altra significativa presenza del teatro-danza italiano sbocciato nei fervidi anni '80. Artista avellinese, la Borriello, dopo aver frequentato la scuola Mudra di

In apertura, una scena di Osso, coreografia di Virgilio Sieni (foto: Andrea Bernardi).

Bruxelles e aver lavorato col gruppo Rosas di Anne Teresa De Keersmaeker, ha seguito un percorso personale elaborando una danza che prevalentemente fa leva sull'analisi e la composita costruzione del movimento. Digni di nota tra le sue coreografie *Scirocco*, *Electric spiritit*, *Danze e piccole danze*, *Tammorra*. Ai Sosta Palmizi subito si affianca Efesto, formazione catanese diretta da Donatella Capraro e Marcello Parisi (il loro *Pozzo degli angeli* nel 1985 vincerà il primo premio al concorso di Bagnolet), ma la cui parabola si estingue a metà degli anni '90. Al contrario di nuovi e altri nomi che salteranno fuori più o meno improvvisamente portando idee espressive forti e interessanti. Nomi che sono tuttora, insieme all'appena citata Borriello, protagonisti della scena odierna. Ecco per cominciare, Enzo Cosimi, danzatore romano che dopo studi nella capitale si trasferisce anch'egli al Mudra e poi a New York alla scuola di Merce Cunningham. Non è che ventiquattrenne quando torna a casa e fonda la compagnia *Occhesc*. S'affaccia sulla scena con lavori che hanno per titolo *Calore*, *La fabbrica tenebrosa del corpo*, *Sciame*, *Il pericolo della felicità*. Cosimi diventa l'idolo di alcuni festival d'avanguardia (*Oriente/Occidente in primis*) mentre la critica sottolinea come la sua coreografia, strutturata e formale, ma ricca di una gestualità drammatica e passionale (il suo vitalissimo *Bacon* lo conferma appieno) «tratteggi con originalità racconti astratti carichi di idiosincrasia esistenziale e tensioni carichi di idiosincrasia esistenziale e tensioni ancestrali». È architetto, invece, e studia danza ad Amsterdam e a New York per poi debuttare (prima di far nascere la compagnia Parco Butterfly con Julie Ann Anzillotti) come danzatore e coreografo nei Magazzini Criminali di Federico Tiezzi, il fiorentino Virginio Sieni. Forse più di altri, Sieni porta il peso e anche l'onore di essere il più noto di tutti. Il più ammirato. Il più riverito. Il più raffinato. Nell'arco di un trentennio ha dato vita a una serie infinita di titoli (da *Inno al rapace* a *Rosso cantato*, da *Feroce silenzio* a *Canti marini*). Soprattutto ha posto e continua a porre al centro della sua ricerca il valore semantico della danza e la forza metaforica del movimento, affidando a complesse coreografie astratte la trascrizione simbolica di temi tratti da grandi opere letterarie (la *Bibbia* come l'*Oresteia*). Autore molto sofisticato, Sieni predilige le geometrie di corpi sottratti a ogni naturalismo (o naturalezza che dir si voglia) e spinti a un punto estremo di *dressage*. ■

Italia/2



Kinkaleri, MK, Fabrizio Favale, Silvia Rampelli e Paola Bianchi per la generazione degli (ormai) quarantenni; Francesca Proia, Sonia Brunelli, Ambra Senatore, Martina La Ragione, Daniele Albanese, il gruppo Nanou, Ooffouro e Antonio Tagliarini per la generazione dei (già) trentenni; Teodora Castellucci per la generazione dei ventenni (sperando che il suo non rimanga un caso isolato di figlia d'arte in un paese in cui la gioventù, per disposizione ministeriale, scade solo al compimento del trentacinquesimo anno): sono questi alcuni dei nomi su cui si appunta oggi l'attenzione dei critici e degli operatori più attenti al panorama della nuova danza italiana. Un panorama animato da talenti numerosi e diversi, onnivori nel nutrirsi di filosofia, musica, cinema e arte visiva, ma anche di linguaggi coreografici diversi: si passa dagli influssi americani (Judson Church e Merce Cunningham in testa) a quelli espressionisti (*Tanztheater über alles*), dalle discipline orientali (yoga in diverse varianti) all'autopedagogia. Alcuni hanno fatto esperienze all'estero (dal Belgio al Portogallo) più spesso come interpreti, talvolta come coreografi; c'è chi si è formato ad Amsterdam e chi, dopo un apprendistato in provincia, ha fatto qualche scorreria oltreconfine grazie a un progetto europeo. Quasi tutti hanno frequentato, soprattutto all'inizio di un iter formativo spesso frammentario e diseguale, i loro fratelli maggiori; qualcuno ha lavorato più volte come interprete in produzioni firmate da ex Sosta Palmizi o da Virginio Sieni, qualcun altro ha trovato i suoi maestri, per scelta o per filiazione diretta, nella *Societas Raffaello Sanzio*. Cercano sostegni produttivi all'estero (e qualcuno li trova) ma non vorrebbero espatriare. In Italia trovano spazio solo in festival e rassegne di settore (alcune perfino ammantate di antico prestigio, come la Biennale veneziana), in un'eccezionalità episodica che non introduce - come, invece, dovrebbe - alla quotidianità delle stagioni e dei palcoscenici ufficiali. I programmatori lamentano (con sacrosanta ragione) la mancanza di spazi - sale da duecento posti con gradinata - che, se ci fosse la volontà politica di investire in beni strutturali di questo genere, sarebbe

possibile ricavare da spazi preesistenti con investimenti tutto sommato modesti. D'altro canto, l'esempio del Teatro Comunale di Ferrara, che, unico in Italia, ha inserito nella propria stagione per il secondo anno consecutivo una due giorni dedicata ai giovani coreografi nostrani, conferma che a volte fare di necessità virtù (ovvero costruire una gradinata per il pubblico direttamente sul palcoscenico) può dare buoni frutti.

Ma le eccezioni, se possono costituire uno stimolo, di sicuro confermano la regola; e la regola è che le porte dei teatri rimangono chiuse alle nuove generazioni, che le commissioni (e quindi i sostegni produttivi) sono nulle e le ospitalità rare, che una volta esaurito il consueto itinerario tra festival e rassegne primaveril-estivo-autunnali non resta che andare in letargo, o meglio, mettersi a produrre per la prossima stagione. Mancando apporti economici degni di

menti stagni tuttora dominanti: il fatto che Cristina Rizzo (Kinkaleri) firmi la coreografia di una *Sagra della primavera* per la formazione junior del Balletto di Toscana è un esempio di quel che si potrebbe fare per offrire alle nuove generazioni occasioni per mettersi alla prova. Un altro esempio di accompagnamento verso l'autonomia è quello fornito dal Concorso Giovani Danz'Autori curato da Cantieri a Ravenna, dove gli artisti hanno la possibilità di confrontarsi con altri artisti, operatori e critici di provata professionalità - sia per interrogare la propria progettualità artistica sia per verificare le strategie da mettere in atto per garantire al proprio lavoro una prospettiva professionale - attraverso una serie di tappe che precedono, ma anche seguono, il concorso vero e proprio. Da questa esperienza è nata Anticorpi, una rete - prima regionale, ora in espansione sul territorio nazionale - che promuove progetti formativi, occasioni produttive e opportunità distributive. I talenti non mancano, bisogna creare le condizioni per evitare che si ripieghino su sé stessi o se ne vadano all'estero. ■

FRATELLI MINORI i nuovi coreografi

di Andrea Nanni

questo nome, i giovani artisti in questione vanno avanti perlopiù a suon di residenze, adattandosi a una logica della sopravvivenza che certo non contribuisce a cambiare le carte in tavola. Ma quel che è più grave è che, dovendo produrre a getto continuo -l'alternativa è andare a lavorare come interpreti in produzioni franco-belghe -, i giovani coreografi italiani non hanno la possibilità di verificare la tenuta del proprio lavoro nel tempo, di confrontarsi con pubblici diversi, di sviluppare gli strumenti per tenere vivo uno spettacolo sottraendolo alla meccanicità della ripetizione. E così finiscono spesso per ripiegarsi su un vocabolario ristretto, con il rischio di cadere precocemente in una "maniera" che li rende facilmente identificabili ma non li aiuta a sviluppare la propria gamma espressiva. Naturalmente, la mancanza di vere e proprie produzioni costringe gli artisti a utilizzare - salvo pochissimi casi - esclusivamente i propri corpi, generando serie di assoli in cui l'autore e l'interprete finiscono sempre per coincidere. Questo non permette di sviluppare una sintassi compositiva più ampia, che solo nel confronto con una pluralità di corpi (diversi dal proprio) può trovare alimento.

Promettenti, ma a forte rischio di involuzione per le condizioni in cui si trovano a operare, i giovani coreografi vengono classificati fin dagli esordi secondo criteri tanto rigidi quanto generici da un sistema che accusa gli artisti di autoreferenzialità ma non cerca di favorire una mobilità di generi e di esperienze necessaria a incrinare i comparti-

Dai primi anni '90 a oggi si sono affacciate sulla scena della danza italiana tre diverse generazioni: molteplici talenti (seguiti da un pubblico in crescita) che, in assenza di un adeguato sistema produttivo e distributivo, sfornano senza sosta nuovi assoli rischiando di bruciarsi nel giro di pochi anni

In apertura una scena di *Pasodoble/Doble*, di Kinkaleri; in questa pag. un'immagine da *Abq*, di Ooffouro.





Italia/3

La fuga di cervelli non riguarda solo la ricerca scientifica, anche tra i coreografi italiani c'è chi, piuttosto che rimanere a lottare contro i mulini a vento, preferisce emigrare all'estero in cerca di opportunità che la patria non offre: nasce così una koinè europea della danza

Gli esuli e la fine del made in Italy

di Agnese Doria

Migrazione, nomadismo, emigrazione, esilio: sono tutti termini che indicano la necessità di allontanarsi dal luogo di origine per procacciarsi cibo o lavoro, per seguire l'amore o in conseguenza di una guerra. Parlare "degli esuli della danza", di tutti quegli artisti che sono emigrati dall'Italia verso altre nazioni in cerca di maggior sostegno produttivo o di interlocutori più liberi, rimanda come un'eco all'antico concetto di esilio, quando, espulso dal potente di turno, un personaggio finiva per fondare un'altra comunità. Le motivazioni che hanno spinto ad abbandonare la loro patria Maria Donata D'Urso, Emio Greco, Caterina Sagna, Francesco Scavetta e Claudia Triozzi - tanto per citare i più noti coreografi italiani residenti all'estero - si possono rintracciare in primo luogo nella ricerca di opportunità formative che, soprattutto rispetto alla danza contemporanea, in Italia erano (e sono) pressoché inesistenti, e poi nel tentativo di instaurare un dialogo con le istituzioni libero da sterili equilibristici politici, foriero di scambi fecondi tra competenze e sensibilità.

Ricorda con rabbia

In Italia nessuno si è preso la responsabilità di "cacciare" o allontanare deliberatamente qualcuno: gli artisti sono stati

semplicemente condotti alla solitudine e all'isolamento, piegati per sfinimento, anche se apparentemente liberi di scegliere se espatriare o rimanere a combattere contro il vento. Non a caso, Francesco Scavetta - da anni residente a Oslo, a differenza degli altri suoi conterranei, stabilitosi tra Francia e Belgio - ricorda in questi termini la sua decisione di espatriare: «Penso che la prima volta che sono partito per l'estero, da danzatore free-lance, la molla fondamentale è stata una sorta di rabbia, più che spirito di sopravvivenza. Avevo veramente voglia di andare via...».

Questo atteggiamento ha probabilmente anche disincentivato il desiderio di esportare un "marchio italiano" a mo' di trofeo, spingendo i coreografi, nel caso in cui davvero esistesse una firma riconoscibile, a liberarsene quanto prima. In un momento in cui, storicamente, si assisteva alla perdita definitiva del concetto di nazione, intesa come luogo geograficamente definito e confinato, si è assistito al progressivo abbandono di un segno coreografico definito e identificabile, alla ricerca di un luogo che nel corpo assumesse una valenza collettiva capace di arrivare al cuore della comunicazione. La nascita dell'Unione Europea ha rimescolato le carte in tavola non solo in merito alle cooperazioni in materia commerciale ed economica, ma anche a livello identitario. I cittadini europei, che sempre più si sentono parte di un unico paese, si sono aperti a questioni che permeano da vicino la

loro vita culturale e sociale, sentendosi chiamati a reinterpretare il concetto di *prosperità* cercando di applicarlo e di contestualizzarlo nell'ambito culturale, promuovendo così l'*unità nel rispetto delle diversità*. Da tempo amministrazioni e istituzioni si sono messe in campo per delineare, progettare e immaginare scenari di cooperazione culturale: nel 2004, per esempio, è nata Iris - l'Associazione Sud-Europea per la Creazione Contemporanea tesa a strutturare un movimento di incontri informali e di collaborazioni per promuovere le arti; sempre nel 2004 "La Francia si muove" ha rappresentato un tentativo di creare un festival di danza contemporanea unendo le forze tra istituzioni italiane e francesi (in particolare l'Afaa - Association Française d'Action Artistique). Quest'anno è nato "Prospero", progetto che lega il Théâtre National de Bretagne (Rennes - Francia.) il Théâtre de la Place (Liège - Belgio), Emilia Romagna Teatro Fondazione (Modena - Italia), il Centro Cultural de Belém (Lisbona - Portogallo), Tutkivan Teatterityön Keskus (Tampere - Finlandia) e la Schaubühne (Berlino - Germania) in un accordo teso a condividere e a valorizzare le diverse realtà mettendosi al servizio dello sviluppo europeo della creazione, dell'istituzione di una ricerca teorica, della formazione di giovani attori a livello europeo.

L'arte aiuta a leggere la realtà

Parlare di cooperazione culturale a livello europeo oggi presuppone un passo indietro teorico e un arrendersi alla realtà dei fatti: per gli artisti si tratta di una prassi consolidata, magari non sistematica, forse anarcoide e dettata da quel senso di urgenza che appartiene solo a chi è impaziente di vivere. Viene da dire con Ryszard Kapuscinski che «oggi per capire dove stiamo andando non bisogna guardare alla politica, bensì all'arte. È sempre stata l'arte a indicare con grande anticipo e chiarezza la direzione che via via stava prendendo il mondo e le grandi trasformazioni che si preparavano».

Valga d'esempio la compagnia Wee, diretta da Scavetta, che negli anni ha creato un network in continua espansione. «In questo momento - conferma il coreografo - siamo in contatto con circa venti Paesi riguardo a differenti progetti, che vanno da coproduzioni a tournée, da workshop ad attività formative, anche in collaborazione con università e accademie. Siamo da poco tornati da un tour in Colombia e Messico e, già la settimana prossima, saremo ad Amsterdam per le prove di una nuova produzione, creata in collaborazione con Sanna Myllylahti e co-prodotta da Finlandia, Olanda e Norvegia».

In questa prospettiva appare evidente come la generazione di coreografi quarantenni sopracitata abbia contribuito significativamente alla creazione dell'Europa e dei progetti che ora vi ruotano attorno. Gli anni '90, dopo l'abbattimento del muro di Berlino e il crollo del comunismo nell'Europa centrale e orientale, hanno realmente segnato un avvicinamento e una messa in circolazione di beni, servizi, persone e capitali. Senza questi predecessori che allora più di adesso percepirono il distacco, l'allontanamento, lo sconfinamento e l'altrove, non potrebbe esistere una generazione come quel-

la di Vincenzo Carta che testimonia di aver metabolizzato il panorama esplosivo, convogliando a sé produzioni e sostegni, dialogando contemporaneamente con più interlocutori, lavorando prevalentemente a Bruxelles ma avvalendosi di un agente italiano. Il pericolo che la nuovissima generazione si trova ad affrontare risiede a questo punto in un'uniformità che rischia di perdere in definizione e in sapore, dove il diverso e il simile si toccano e sfocano l'uno nell'altro, contendendosi uno spazio che non sentono proprio, senza tuttavia sentire *davvero* nostalgia di quell'origine che tanto si è fatto per superare. ■

Ferrara

Giovani fuoristrada in cerca di occasioni

Per il secondo anno consecutivo il Teatro Comunale di Ferrara inserisce nella prima parte della sua stagione di danza dedicata ai maestri del contemporaneo una piccola, preziosa maratona incentrata sui giovani coreografi italiani, presentandone sei in due serate. Sotto la sigla "Fuoristrada" sono sfilate proposte diverse per poetica e linguaggio, ma accomunate da un dato generazionale (i protagonisti sono quasi tutti trentenni). Rispetto all'appuntamento della passata stagione si contano quattro nuovi arrivi (Simona Bertozzi, Teodora Castellucci, Francesca Proia e Ambra Senatore) e due ritorni (Daniele Albanese e Martina La Ragione), secondo una logica che, invece di inseguire la novità a tutti i costi, preferisce intrecciare l'attenzione a un paesaggio in movimento con uno sguardo mirato sull'evoluzione di alcuni artisti. Un pubblico in cerca di salutari scossoni - formato perlopiù da giovani curiosi e da infaticabili appassionati - ha colto l'occasione per affacciarsi su un panorama variegato, composto da cinque assoli e da un duetto - *À elle vide*, vincitore del Premio Speciale della Giuria del Concorso Giovani Danz'Autori - che le giovanissime sorelle **Teodora e Agata Castellucci** intessono sulle note del fratello Demetrio, realizzando, con perizia tecnica da consumate performer (o da vere figlie d'arte), un meccanismo a orologeria che procede implacabile, secondo la logica degli opposti. L'esplosione centrifuga del gallo (Teodora) si alterna all'implosione centripeta dello scorpione (Agata), il rosso al bianco, la velocità più forsennata a una lentezza che sfiora l'immobilità, in un bestiario dove le figure si fronteggiano come lemmi avversi e complementari. A tanta nettezza nell'individuazione (e nella contrapposizione) delle figure fa riscontro la lezione di tenebre impartita da **Daniele Albanese** in *Nemmeno l'allodola vede l'aperto*, in cui il corpo è continuamente sfigurato - vittima e carnefice di se stesso - da azioni in perenne disequilibrio. Tra attese e repentini slittamenti, ellittiche sequenze motorie si dispiegano per strappi continui in un quadrato bianco crudamente illuminato, delineando un itinerario sadomasochista scandito dalla ruvida partitura sonora di Maurizio Soliani. Una sensualità quasi inorganica attraversa, invece, *Il non fare* di **Francesca Proia**, variazione su un tema caro alla giovane coreografa ravennate, quello del rallentamento dei processi vitali fino alla «minima tensione interiore possibile», in un processo di sottrazione che

In apertura una scena di *Nightshade*, di Caterina Sagna (foto: Phile Deprez).

tende al silenzio e all'opacità, e in cui il corpo sembra essere il custode del vuoto che contiene e in cui è contenuto. Alla deriva in uno spazio oscuro e metamorfico, tra nebulose di luce e immateriali porte lattiginose, la figura umana si fa ombra di se stessa, pura densità, vibrazione della carne in una lontananza siderale improvvisamente attraversata da flussi di voci. Danza pura, anche se legata a un'iniziale ispirazione letteraria (*La lentezza* di Milan Kundera), per **Simona Bertozzi** alla sua prima prova coreografica dopo alcuni anni decisivi di lavoro con Virgilio Sieni. Partitura astratta che ha il suo cardine in un'ostinata indagine sulla disarticolazione del movimento, *L'Endroit 2e* (vincitore del primo premio del Concorso Giovani Danz'Autori) si sviluppa nel vuoto di uno spazio in cui il corpo incarna la metafora del gioco, direttamente evocata dall'apparizione di carte che scandiscono un "solitario" ritmato dal continuo alternarsi di distensioni e contrazioni. Ancora ispirazioni letterarie - la *Cassandra* di Christa Wolf - per **Martina La Ragione**, che trasforma la profetessa troiana in una *belle dame sans merci* postdecadente prigioniera di una gabbia di tubi metallici. Appesa a un lampadario di cristallo, distesa su un tappeto rosso sangue, l'indovina fuma e si nasconde dietro occhiali scuri da rockstar tra tentativi di autostrangolamento inevitabilmente destinati a fallire e ironiche rivisitazioni musicali del repertorio classico. Dal mito, **Ambra Senatore** ci riporta alla quotidianità in un'indagine sugli stereotipi femminili modellata sul tempo di preparazione di una frittata. Con gusto vagamente retrò, emerge un quadro agrodolce della casalinghitudine, in bilico tra rabbie e delusioni nascoste dietro sorrisi da *réclame*. In questo interno domestico l'uomo non è che un vestito vuoto, destinato a beccarsi in faccia la frittata cucinata dalla mogliettina ideale. *Andrea Nanni*

Piccola bibliografia in lingua italiana

- Alessandro Pontremoli (a cura di), *Drammaturgia della danza*, Milano, Euris Edizioni, 1987
- Elisa Vaccarino, *Altre scene, altre danze. Vent'anni di balletto contemporaneo*, Torino, Einaudi, 1991
- Andrea Nanni (a cura di), *Anatomia della fiaba. Virgilio Sieni tra teatro e danza*, Milano, Ubulibri, 2002
- Stefano Tomassini, *Enzo Cosimi Gruppo Ochèsc. Compagnia di danza Enzo Cosimi*, Civitella in Val di Chiana (Arezzo), editrice ZONA, 2002
- Silvia Fanti/Xing (a cura di), *Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Myriam Gourfink, Kinkaleri, MK. Corpo sottile. Uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, Milano, Ubulibri, 2003
- Kinkaleri, <OTTO>, Firenze, Maschietto&editore, 2003
- Leonetta Bentivoglio, *Sulle tracce di Pina Bausch*, Milano, Ubulibri, 2003
- Ada d'Adamo, *Emio Greco / PC*, Palermo, L'Epos, 2004
- Paolo Ruffini, *Resti di scena. Materiali oltre lo spettacolo*, Roma, Edizioni Interculturali, 2004
- Elena Cervellati, *Abbondanza/Bertoni*, Palermo, L'Epos, 2005
- Paolo Ruffini, *Ipercopo. Spaesamenti nella creazione contemporanea*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2005
- Susanne Franco, Marina Nordera (a cura di), *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, Torino, UTET Libreria, 2005
- Marinella Guatterini (a cura di), *Forsythe ieri oggi e domani*, Reggio Emilia, Fondazione I Teatri di Reggio Emilia (collana RED Book), 2005
- Yvonne Hardt, *Sasha Waltz*, Palermo, L'Epos, 2007
- Mauro Petruzzello (a cura di), *Ipercopo. Città di Ebla, Cosmesi, gruppo nanou, Ooffouro, Santasangre*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2007



Il 2001 sembra essere l'anno zero se si tenta di tratteggiare il percorso della coreografa ungherese Eszter Salamon. Nello stesso periodo si presenta in due lavori che la vedono in un duplice, doppio ruolo. È interprete unica di *Giszelle* di Xavier Le Roy, spettacolo che la rende nota per la prima volta in Italia. In questo caso la Salamon presta il suo corpo, *formato* dalla tecnica classica all'Accademia di Budapest, per *deformare*, fin dal titolo, il più celebrato balletto romantico. A intaccare per sempre l'impalcatura monolitica della donna (e/o danzatrice) è il/una corpo che diventa "crocevia", disponibile a farsi attraversare dal "traffico delle immagini". La storpiatura del nome, rifacendosi a S/Z di Barthes, dove la zeta è "lettera della deviazione", inaugura una frantumazione. (Il nome stesso della Salamon contiene il bisillabo *deviante*). Eszter Salamon è un'interprete d'eccezione nella coreografia di Le Roy, perché il suo corpo è già *esperto* delle trasformazioni e delle mutazioni, sperimentate nei lavori precedenti (il duo *Où sont les femmes?* - per esempio - con Brenda Edwards presentato al Festival di Montpellier Danse 2000). Nello stesso 2001 la coreografa firma e interpreta il solo *What a body you have honey*, che nasce da una riflessione sulla

Eszter Salamon, formatasi all'Accademia di Budapest, traccia un personalissimo itinerario sull'identità attraverso un movimento che tende a farsi invisibile - Una danza che coniuga astrazione e politica, reinventando la realtà attraverso la lente deformante di un linguaggio coreografico in cui si mescolano immaginari mitologici e rigore scientifico



rappresentazione del corpo femminile. La danzatrice è coperta da una trapunta bianca, con le spalle al pubblico, non guarda mai gli spettatori e i suoi movimenti sono sempre di traverso o di schiena. Il solo è costruito come una lunga *transizione*, senza dritto né rovescio, in cui lo spettatore è privato di qualsiasi mimetismo identitario e di genere: non c'è un corpo fisso in una sola identità e in una sola unica immagine. Lo stralcio di testo del filosofo francese Georges Didi-Huberman, che accompagna la sinossi dello spettacolo, diviene partitura dell'invisibilità dei margini corporei: «sem-

esempio il lavoro con le ossa, con le articolazioni, sperimentato sul corpo dei danzatori. Cogliere, a livello compositivo, le intercapedini del gesto viene tradotto da Eszter Salamon in una qualità di movimento "lento", atto a sorprendere queste zone di passaggio e decostruire i rapporti di potere *nel* corpo, *tra* i corpi. «Tutto è transizione» - dichiara la coreografa in un'intervista - «...un senza tempo nel presente».

Si coagulano punti precisi di una ricerca ostinata. L'identità viene sondata in modo crudele come se il movimento di questa danza volgesse spietatamente ad abbatte tutte le postazioni. Con *Magyar Tàncok* (prodotto nel 2005 per il Festival Les Intraquilles, a Les Subsistances di Lione) Eszter Salamon affronta un altro baluardo nella costruzione dell'identità collettiva e individuale: l'identità nazionale indagata a partire dalla danza tradizionale ungherese - praticata dalla coreografa dall'età di cinque anni - e attraverso i codici della danza classica e contemporanea. Si approfondisce ancor più il filo di *Reproduction*: il corpo è irriducibile deposito di istanze identitarie ed è su quel corpo che bisogna intervenire.

Nel 2006 Eszter Salamon coreografa *Nvsbl*, ispirato al concetto bergsoniano di tempo e di durata. La ricerca sulla lentezza e il rallentato si estremizzano: lo sguardo lineare dello spettatore è menomato da un visione che annulla la possibilità di "controllare" nello spazio le traiettorie disegnate dalle quattro danzatrici. Il gioco allucinatorio tra fermo/immobile, qui/là, indaga i meccanismi della conoscenza e della memo-

Ungheria

Ma la danza di che sesso è?

di Lucia Amara

pre in ritardo (...) l'intermittenza del suo corpo, (...) vive nel rischio e nella sciagura di sbagliarsi costantemente sulla sua appartenenza. (...) Non può essere il suo, (...) e spesso corpo d'altri (...) questo rischio è un'esitazione senza fine, e un tentativo ripetuto di tagliare corto con l'esitazione, un'interrogazione ripetuta di tagliare corto con l'esitazione, un'interrogazione senza tregua (...): dove questo corpo, dove metterlo?». La trans-izione, sviluppata attraverso un movimento rallentato e invisibile spiegato su diversi livelli (transizione tra oggetto e corpo; transizione tra piani di visibilità), è anche il punto di partenza per la tappa successiva, *Reproduction*, lavoro che la coreografa ungherese presenta nel 2004 al Podewill di Berlino (a Bologna, nello stesso anno, all'interno del festival Gender Bender). Più apertamente in direzione dell'identità di genere, Eszter Salamon crea un lavoro basandosi sulla partitura gestuale del *Kamasutra*. Metterne in movimento le pose fissate significa mettere in crisi la sublimazione del rapporto eterosessuale che contraddistingue sia quella antica partitura di gesti, sia la danza, in particolar modo. I corpi sono tutti femminili e dunque la zona liminare (il *trans*) viene cercata non solo nell'intercambiabilità di certi accessori o attributi che "fanno" il genere e che distinguono "visibilmente" il maschile dal femminile, ma viene indagata come dispositivo (coreografico) interno al corpo. La ricerca della Salamon qui si approfondisce facendosi più dura. Si lavora su unità minime che inattivano qualsiasi organicità (di tipo sessuale o altro). Unità minime di senso: per

ria. Una delle immagini, scelta a semplificare lo spettacolo, è, emblematicamente, la tavola usata dagli ottici per *misurare la vista*. La combinatoria alfabetica di distanza/lontananza, si apre inevitabilmente al meccanismo di costruzione del senso e, in ultima istanza, alla costruzione del soggetto in quanto "nome", luogo in cui si può consumare l'ennesimo gesto di spodestamento: *And Then*, l'ultima creazione della coreografa ungherese, coprodotto tra gli altri dal Festival d'Automne e dal Centre Pompidou. La sinossi di Bojana Cvejic, collaboratrice alla drammaturgia, ne disegna i tratti compositivi: «Immaginatevi un album di foto che trovate per strada. Lo aprite, vedete delle persone che non conoscete, delle istantanee di vacanze, delle attitudini e dei gesti familiari, dei volti sconosciuti che vi sorridono come se voi foste il parente o l'amico intimo al quale queste foto erano destinate... Non è strano e piuttosto perturbante penetrare così nella vita degli altri? Che cosa significa incontrare qualcuno la cui esistenza non vi concerne né da vicino né da lontano?». Il punto di partenza è un desiderio della coreografa, quello di incontrare persone col suo stesso nome: così l'aspetto *arbitrario* dell'omonimia diviene substrato della creazione. Lo spettacolo, che la stessa Salamon definisce «documentario vivente» e di cui parla in termini di "micropolitica", si dispiega a partire da qui verso la molteplicità: quella dei mezzi tecnici, delle persone, dei generi, delle collaborazioni, delle espressioni. *And Then?* Dove questo corpo. Dove metterlo. ■

In apertura una scena di *Reproduction*, di Eszter Salamon.



Il mistero comune dei corpi

di Andrea Nanni

Si è aperta con un titolo programmaticamente paradossale l'edizione 2007 del festival che ogni anno il Teatro Comunale di Ferrara dedica ai maestri europei della danza contemporanea. *noBody* (ovvero "nessun corpo", ma anche "nessuno") di Sasha Waltz - spettacolo del 2002 mai approdato in Italia - sembra infatti rinnegare con un gioco di parole la materia prima su cui e con cui la danza lavora: il corpo, appunto. Eppure è proprio la fragilità dei corpi, improvvisamente piccoli nel vuoto luminoso di uno spazio immenso, a dominare un inizio scandito da passaggi di figurine solitarie tra simulacri che appaiono dietro vetri opachi senza trovare la propria consistenza, quasi che la carne stesse per farsi polvere, pronta a disperdersi a contatto con l'aria. Solo nella molteplicità di incroci apparentemente casuali, i corpi sembrano trovare un'identità in continua metamorfo-

Sasha Waltz, Saburo Teshigawara, Virgilio Sieni, Alain Platel, Wim Vandekeybus, Vera Mantero e Caterina Sagna hanno inaugurato la ricca stagione ferrarese dedicata alla danza contemporanea, tra *striptease* e apparizioni fiabesche, iconografia del dolore e giocosa immaterialità

si, ora agitati dall'acqua come piante marine, ora inghiottiti da un gigantesco parallelepipedo gonfiabile sospeso sulla scena, metafora giocosa di un'immaterialità che respira all'unisono con i danzatori. La coralità delle azioni sembra rimandare a un corpo alchemico in cui si alternano contatti e ripulse, in cui convivono colori diversi (dal bianco al nero attraverso un'infinità di grigi, ma anche dall'oro al rosso), in cui nulla rimane uguale a se stesso a causa dell'invisibile fluire del tempo, vero protagonista della serata.

All'immaterialità sembra aspirare anche Saburo Teshigawara nel suo *Here to Here*, viaggio immobile in una bianca stanza delle apparizioni dove le ombre rimangono impresse sulle pareti anche quando il corpo si allontana, dove fantasmi fiabeschi tralucano minacciosi aldilà dei muri e dove il soffitto, come in un sogno, può scendere lentamente cancellando le figure. Ma l'ego, tenuto alla catena con mano ferma e delicata

dalla Waltz, torna presto a farsi sentire nella danza del coreografo giapponese, tecnicamente abilissimo ma pericolosamente compiaciuto della propria abilità, impastoiato in una *sensible-rie* postmoderna in cui la tensione evocativa non trova adeguato sostegno strutturale. Perfino il trascolorare di infinite sfumature di bianco (dal gelo all'ambra) squadernate dalla partitura luministica - anch'essa firmata da Teshigawara - finisce per azzerarsi in un decorativismo convulsamente effettistico.

È, invece, un'oscurità che sembra voler inghiottire i corpi a dominare *Tregua*, in cui Virgilio Sieni prosegue un itinerario nel dolore degli altri che in *Sonate Bach* aveva trovato risonanze colme di *pietas* grazie a una partitura coreografica levigata e ricca di richiami all'arte classica. Anche in *Tregua* - come in tutto il lavoro del coreografo toscano, del resto - non mancano le ispirazioni pittoriche, da Piero della Francesca a Masaccio, ma è soprattutto la nodosità dei corpi di Cosmè Tura a modellare l'anatomia del piccolo coro di donne a cui è affidata la prima parte di un dittico programmaticamente sghembo, in perenne disequilibrio tra l'iniziale trio femminile e il conclusivo solo maschile. La levigatezza dello spettacolo precedente cede qui il posto a una ruvidezza e a una spigolosità che feriscono lo sguardo, incatenando il pubblico a una progressione motoria che si avvolge su se stessa in maniera ellittica; e non a caso è proprio un'ellisse di fili argentei (quasi i resti, fortunatamente scampati a un incendio, del sipario di un lontano varietà) a dominare la prima tavola del dittico tracciando una cortina di incessante pioggia scura. Tre donne in tutù nero evocano la veglia funebre fissata in uno scatto celeberrimo da Georges Méryllon in Kosovo nel 1990: nei loro movimenti risuonano echi di un passato arcaico, in cui la stanchezza che segna i volti e la tensione che torce le articolazioni danno corpo al lamento della terra. Di quel lamento le tessiture musicali ossessivamente telluriche di Stefano Scodanibbio rimandano l'eco sublime anche nella seconda parte, quando una solitaria figura maschile (lo stesso Sieni) traccia nel vuoto graffiti laceranti computando un'enciclopedia del gesto a cui il corpo si aggrappa per resistere fino allo stremo delle forze a una deriva senza ritorno.

Se la tregua è un intervallo per piangere i propri cari, in *Osso* - frutto di un insolito corto circuito tra scena e realtà provocato dalla compresenza di Virgilio e Fosco Sieni, padre del coreografo - la biografia si fa mistero comune. Anche in questo caso il tempo è intervallo, discontinuità, epifania in cui l'infanzia si fa patria lambita con lirismo rattenuto nella misura del frammento. Proprio quando il lavoro del coreografo toscano sembra chiudersi in un'intimità ad alto rischio di sentimentalismo, ecco che il respiro della scena - anche grazie al succedersi di azioni semplici, come camminare o sostenere un corpo in disequilibrio - si apre come un orizzonte elastico, pronto ad accogliere un sentire condiviso al di là delle parole. Tanto che nel finale, in cui i due attraversano lo spazio con andatura da quadrupedi, viene da pensare alla sequenza iniziale di *2001 Odissea nello spazio*. Chissà che il titolo di questo "pezzo" pudicamente toccante non venga proprio dal capolavoro di Stanley Kubrick, da quell'osso che un primate lancia in aria e che, volteggiando, si trasforma in un'astronave.

Privi di mistero sono invece i corpi di *Nightshade*, patinato *divertissement* sullo striptease confezionato da sette coreografi di grido - da Alain Platel a Wim Vandekeybus - operanti perlopiù in area franco-belga. Si va dallo spogliarello *burlesque* di Vera Mantero (con finale inaspettatamente malinconico) al feticismo calligrafico di Platel, strizzando l'occhio al fan-



tasma della trasgressione senza neanche uno scossone. Per fortuna ci pensa Caterina Sagna ad assestare alla platea un colpo tra capo e collo, portando in scena altri fantasmi ben più temibili: quelli dell'umiliazione e della violenza, incarnati da una nudità decapitata in cui la bellezza delle forme non riesce a far dimenticare il disagio e la vergogna. ■

In apertura una scena di *noBody*, di Sasha Waltz (foto: Marco Caselli Nimal); in questa pag. un'immagine da *Here to here*, di Saburo Teshigawara (foto: Mentzos).

stagione 2007|2008

teatro
stabile
di genova

Nuove produzioni

La famiglia dell'antiquario

di Carlo Goldoni, regia di Luís Pasqual

in coproduzione con il Teatro Stabile del Veneto e La Biennale di Venezia

India

di Mara Baronti, regia di Alfonso Santagata

in coproduzione con Mercadante Teatro Stabile di Napoli

L'agente segreto

di Joseph Conrad, regia di Marco Sciaccaluga

Polvere alla polvere

di Robert Farquhar, regia di Flavio Parenti

in coproduzione con la Compagnia Gank

Spettacoli ripresi

Mandragola

di Niccolò Machiavelli, regia di Marco Sciaccaluga

Svet. La luce splende nelle tenebre

di Lev Tolstoj, regia di Marco Sciaccaluga

Sola me ne vo...

di Cerami, Cassini, Melato e Solari, regia di Giampiero Solari

Ballandi Entertainment in collaborazione con Teatro Stabile di Genova

Teatro Stabile di Genova

Carlo Repetti direttore Marco Sciaccaluga condirettore

Piazza Borgo Pila 42 • 16129 Genova

tel. 010 53421 • www.teatrostabilegenova.it



Londra

Un pubblico numeroso e composito affolla i grandi, accoglienti spazi del National Theatre - Nelle varie sale possiamo trovare spettacoli diversi, classici rivisitati o testi di autori contemporanei che parlano di noi, oggi, come *Chatroom* di Enda Walsh o *Citizenship* di Mark Ravenhill, nell'ambito di "Connections", un programma per le giovani generazioni

di Maggie Rose

AL NATIONAL THEATRE una sera qualunque

Un giovedì sera in novembre, una qualunque sera della settimana, e il National Theatre di Londra brulica di gente che entra e esce dall'atrio illuminato a giorno, gironzola sul piazzale in riva al Tamigi, a sciame: quasi tutti giovani - molti vestiti all'ultima moda. Alle sette di sera un'orchestra jazz suona in modo discreto nel foyer mentre gente di tutte le età beve, sgranocchia e chiacchiera nei vari bar e ristoranti in attesa dell'inizio degli spettacoli. Anche la libreria è affollata: chi compra riviste o testi teatrali e saggi di critica - ne dubitate? - teatrale. È sempre uno shock, appena arrivata dall'Italia, ricordare che qui, in Gran Bretagna, un teatro come il National rappresenta una specie di casa, un ritrovo accogliente, dove si va spesso, volentieri, a bere, mangiare, incontrare gli amici, oltre che a vedere uno

spettacolo. Quella "sera qualunque" c'erano in cartellone ben quattro spettacoli, di cui due esauriti. La politica del National Theatre, più che mai con l'attuale direttore artistico Nicholas Hytner, intende creare spettacoli di grande richiamo, per un pubblico numeroso e eterogeneo. In scena troviamo quindi classici rivisitati in modo audace o riscritti, oltre a occasionali perle per élite presso la sala Cottesloe, la più piccola (trecento posti) - ma più di tutto il National propone testi nuovi che sovente non sono altro che teatro musicale in varie salse.

Nel biennio 2006-2007, dei trentaquattro spettacoli prodotti dal National diciannove erano prime assolute internazionali. I casi più clamorosi: *Coram Boy* - trama imperniata sulla vita avventurosa di due orfani nel Settecento, con musiche sia tratte dal *Messiah* di Händel sia composte appositamente - ha avuto un

successo strepitoso, esaurito quasi tutte le sere, oltre due milioni di euro di incasso. Ruolo importante della componente musicale pure per *Market Boy*, ambientato in un mercato londinese negli anni della Thatcher, con dialoghi veloci caratterizzati da un linguaggio popolare e talvolta scabroso, con un notevole impianto spettacolare. Anche questo ha avuto il consenso della critica e del pubblico, con un dato particolare: il 32% degli incassi è stato pagato da persone che non erano mai venute al National. Di pari passo le attività per le scuole: il programma "National Theatre Education" continua a crescere, con visite *backstage*, laboratori e seminari di teatro, e il progetto "Connections" di cui parleremo oltre. Né bisogna dimenticare il sito web estremamente efficace e accattivante, che contribuisce a mantenere alto il profilo del National: vendendo online un'alta percentuale di biglietti, comunicando offerte e attività ai suoi utenti, creando insomma un senso di "comunità". È un teatro che ha saputo rinnovarsi: un teatro "sexy", come si dice oggi, non più giovane, ma certamente giovanile.

Mi avvio alle otto verso il Cottesloe, per i due atti unici *Citizenship* e *Chatroom*, che fanno parte di "Connections", progetto che punta a creare un nuovo pubblico di giovani. Con questo scopo ogni anno una decina di autori viene invitata a scrivere un nuovo testo pensando a temi che possono interessare agli adolescenti. Commedie che vengono poi distribuite in circa 250 scuole in tutta la Gran Bretagna, allestimenti realizzati dagli studenti stessi sotto

la guida del loro insegnante (negli ultimi anni l'iniziativa è stata ripresa con successo presso il teatro Litta di Milano). A conclusione dei lavori le migliori messinscene sono rappresentate durante un grande festival proprio qui in riva al Tamigi.

Vite giovani, vulnerabili

Ma parliamo di *Chatroom*, dell'irlandese Enda Walsh (*Disco Pigs*, *Bedbound*, *Walworth Farce* ecc). I personaggi di Walsh sono spesso ossessionati dalle parole, e quindi è facile immaginare perché la dinamica di un microcosmo come un *chatroom* in cui si comunica esclusivamente attraverso le parole poteva interessarlo. L'autore ha dichiarato: «Ho visitato online una di quelle *chatroom* per alcune notti di seguito, e sono rimasto sconvolto. Sentivo dei giovani che esprimevano il desiderio di suicidarsi, cercavano il modo migliore per riuscirci, e un ragazzo parlava di un suo amico che si era impiccato. Mi interessava capire queste loro notti di ragazzi soli, ognuno nella propria stanza, alle tre del mattino, la solitudine di tutto ciò...». La scena che deriva da questa esperienza è disseminata di sedie e l'azione apre con sette giovani seduti, maschi e femmine; recitano il testo delle email che stanno scambiando tra loro al computer. Le storie si avviano, si interrompono per lasciar spazio a quella di un altro, monologhi decisamente spezzati e frammentati. Un po' per

classici al National Theatre

TROIA, una catastrofe del futuro

Mettere in scena una tragedia non è compito facile: l'eterna giovinezza del teatro greco non è un dato scontato. Nell'attualizzare il mito, si corre sempre il rischio di banalizzarlo o, peggio, si ricerca una presunta ricostruzione "fedele" del testo, rendendolo invece goffo e inattuale. Katie Mitchell, che ambienta *Le Troiane* di Euripide nel futuro, riesce invece a far emergere tutta la freschezza di un'opera pluri-millenaria. Nella versione adattata da Don Taylor, scrittore e regista inglese scomparso nel 2003, Atena e Poseidone sono scomparsi senza lasciare traccia. Sul palco non c'è posto per gli dei: la speranza ha abbandonato gli animi. All'indomani della catastrofe, le troiane, ancora vestite a festa per aver creduto nell'inganno del cavallo, sono prigioniere in attesa di conoscere il loro destino. Nella straziante sala d'aspetto dell'imbarcadero - un luogo opprimente e carico di simboli, a metà tra un bunker e una fabbrica dismessa - l'attesa è scandita dal continuo ritorno del messaggero. Sulla sala di cemento armato incombe la presenza minacciosa e inquieta di Elena, che osserva le donne dal piano superiore, danzando un tango rabbioso insieme a Paride. Goccia per goccia, tutto lo strazio di cui è capace l'uomo in tempi di guerra cola sulla scena: profanazioni, stupri, deportazioni, uccisione di innocenti; ma Ecuba sembra troppo esausta persino per piangere. La regina di Troia (Kate Duchêne) sembra guardarsi dall'esterno, estranea al proprio dolore, persino alla vista delle scarpine della piccola Polissena, uccisa sulla tomba di Achille. Il coro delle troiane è un canto polifonico, una coreografia della solitudine, un lamento silenzioso e irrealistico: come marionette senz'anima, le coreute accendono sigarette, si rifanno il trucco, danzano da sole un walzer d'addio. La folle Cassandra (Sinead Matthews), delirando alla notizia dell'assegnazione ad Agamennone, incita le compagne al canto per celebrare le sue imminenti nozze, appiccando fiamme e strappandosi i vestiti. Anastasia Hille è sensazionale nel ruolo di Andromaca, tra i più penosi della storia del teatro. Ma la violenza sul palco oltrepassa ogni limite con la lenta e cruda rappresentazione del rito funebre per il piccolo Astianatte, unto e avvolto con fiori nel sudario dalle mani della nonna paterna. Katie Mitchell, muovendosi con grazia tra iper-realismo e astrazione, compone un poema visivo la cui intensità suona come un grido disperato dal futuro anteriore dell'umanità. *Margherita Laera*

THE WOMEN OF TROY, di Euripide. Traduzione e adattamento di Don Taylor. Regia di Katie Mitchell. Scene di Bunny Christie. Costumi di Vicki Mortimer. Luci di Paule Constable and Jon Clark. Movimenti e coreografie Struan Leslie. Con Rachel Clarke, Pandora Colin, Kate Duchêne, Laura Elphinstone, Beth Fitzgerald, Michael Gould, Anastasia Hille, Mark Holgate, Stephen Kennedy, Helena Lybery, Sinead Matthews, Penelope McGhie, Charlotte Roach, Jonah Russell, Susie Trayling. Prod. National Theatre, LONDRA.

In apertura un'immagine da *Citizenship*, di Mark Ravenhill; in questa pag. una scena di *The women of Troy*, di Euripide, regia di Katie Mitchell (foto: Stephen Cummiskey).



gioco, un po' per sfida, i ragazzi inventano nuove identità: e fin qui niente di nuovo. Fra il gruppo, se di gruppo è lecito parlare in un contesto di isolamento fisico, spicca la figura del quindicenne Jim. È depresso, ogni tanto piange a dirotto, il padre ha appena abbandonato la famiglia, e il ragazzino vuole suicidarsi. Come altri personaggi di Walsh, Jim è vulnerabile, sembra privo di difese. Ci troviamo coinvolti nella tragica storia di questo ragazzo che, nonostante l'aiuto che gli offre una psicologa, non vuole vivere. Geniale il finale quando, proiettato su un enorme schermo, vediamo Jim presso un McDonald, vestito da cowboy, con musica trionfante di un Western. Il ragazzo ha una pistola in mano, si confronta con un altro giovane, e per un istante ci sembra che stia per togliersi la vita, ma poi torna alla *chatroom*, alla vita di *routine* di questi giovani, la cui impotenza e apatia verso la vita vengono così descritte da uno di loro: «Noi aspettiamo che le cose accadano, noi non le facciamo accadere».

In *Citizenship* (significa "cittadinanza" ma anche "comportamento da buon cittadino") Mark Ravenhill, altro autore di spicco (*Shopping and Fucking*, *Some Explociti Polaroids* e il più recente *Product*), ritrae una quindicina di giovani e il loro insegnante alle prese con una tematica che in questo momento sta a cuore a tutti. Con i problemi che sono venuti a crearsi dopo l'11 settembre e gli attentati del luglio 2005 a Londra e la paura che ne è derivata, in Inghilterra si è sviluppato un acceso dibattito sul significato dell'essere "britannico": quali sono i criteri e i requisiti del buon cittadino? Concetti di *citizenship* e insegnamenti di *life skills* (norme di comportamento) vengono inseriti nel curriculum. Ravenhill comunque non intende dare lezioni, quanto piuttosto farci capire le difficoltà che attraversano i giovani di oggi. Alcuni bevono o si drogano, due stanno facendo il "piercing" alle orecchie, da una balconata sopra il palcoscenico un gruppo di maschi ballano, litigano e scherniscono i compagni sotto. Uno dei ragazzi vive il dilemma della sua identità sessuale; è gay o non è gay? Lo scopre piano piano, sperimentando una serie di rapporti con maschi e femmine. E torniamo ogni tanto alla questione della cittadinanza: in una lite un ragazzo lascia cadere il sangue sul compito che parla di *citizenship*, e dice «ecco cosa significa una società multiculturale oggi per me». Una ragazza che frequenta il corso di *life skills* tiene stretta a sé una bambola, in un tentativo ingenuo se non grottesco di capire come allevare i bambini. Il quadro della situazione descritta nella pièce risulta tragi-comico, la figura dell'insegnante, impotente. Che emerge da una botola imprecaando e gridando "Scegliete cosa volete fare nella vita". Nessuna risposta. Alla fine applausi calorosi di un pubblico soprattutto di adolescenti, qualcuno ha indubbiamente visto rappresentata la propria vita, i propri problemi. ■



Royal Court

Una surreale epidemia di conformismo

Per il suo debutto in scena come direttore artistico, Dominic Cooke ha scelto un testo decisamente atipico nel repertorio del Royal Court: *Rinoceronti* di Ionesco. Negli ultimi anni, si andava pericolosamente delineando una categoria di testo "tipico" da Royal Court: si tratta di una "socialist realist play", perlopiù di lingua inglese, magari nelle varianti indiane, sudafricane o caraibiche, ma di certo non francese, e di certo non di Ionesco, così stravagante, così sfrenatamente surreale da rasentare il *non-sense*. Quella di Cooke è una scelta audace di fronte a un pubblico diffidente come quello londinese: tuttavia, lo spettacolo sfoggia uno spirito illustrativo e una patina rétro che ne fanno un brillante esempio di tradizionalismo e mancanza di inventiva. Non a caso, Micheal Billington sul "Guardian" ne ha elogiato la regia denigrando il testo, da lui definito "woolly" e "meaningless", ovvero confuso, impreciso e addirittura privo di senso. Sarà che il critico del quotidiano più *left-wing* del Regno Unito è più conservatore di un Tory, o sarà forse la solita rivalità degli inglese rispetto ai francesi? Come afferma Cooke in un'intervista disponibile anche su internet (www.stagework.org), *Rinoceronti* non è affatto un testo nichilista, checché ne dica Billington. "Forse - dichiara Cooke -, al posto di "teatro dell'assurdo" dovremmo chiamarlo "realismo magico", come quello di García Marquez". Comunque lo si voglia definire, il testo di Ionesco resta un capolavoro, la cui ironia è stata capace di risollevare interamente le sorti di uno spettacolo - quello al Royal Court - altrimenti poco stimolante. Il dramma si apre sulla piazza principale di una cittadina francese con l'incontro tra i due protagonisti al bar, Berenger e Jean. Poco dopo, un rinoceronte attraversa la piazza seminando il panico tra i cittadini. Da dove proviene l'insolito branco? Le vicende non tardano a rivelare che i rinoceronti avvistati in città sono in realtà uomini trasformati in brutto, insensibile, bieco e cocciuto animale. Una surreale epidemia di conformismo colpisce poco a poco tutti i cittadini: riuscirà il nostro eroe a resistere all'onda di assurdo anti-umanesimo che si diffonde nella società contemporanea? Il messaggio politico e filosofico di Ionesco è tanto metaforico quanto pungente e preciso, in risposta al clima di un'Europa post-bellica negli ultimi anni '50. La brillante traduzione di Martin Crimp fa splendere il testo anche in lingua inglese.. Margherita Laera

RHINOCEROS, di Eugène Ionesco. Traduzione di Martin Crimp. Regia di Dominic Cooke. Scene di Anthony Ward. Coreografie di Sue Leffon. Musiche di Gary Yershon. Luci di Johanna Town. Con Zawe Ashton, Michael Begley, Jasper Britton, Paul Chahidi, Benedict Cumberbatch, Jacqueline Defferary, David Hinton, Lloyd Hutchinson, Claire Premphe, Alwynne Taylor, Graham Turner. Prod. Royal Court, LONDRA.



Germania

Si è chiuso nella capitale tedesca il festival "Teatro Theater", organizzato dall'Eta e dall'Istituto italiano di cultura, non solo una vetrina del nostro miglior teatro, ma un palcoscenico per sviluppare nuove collaborazioni

Italiani a Berlino

di Elena Basteri

L'edizione scorsa si era conclusa *in grandeur*, con la *standing ovation* del pubblico del Berliner Ensemble, raggiante dopo l'*Arlecchino servitore di due padroni* con lo sgambettante Ferruccio Soleri. Impresa non facile dunque, dopo i fasti passati, la scelta dello spettacolo di apertura della terza edizione di "Teatro Theater", autunno teatrale italiano a Berlino, organizzato dal 23 ottobre al 15 novembre dall'Eta e dall'Istituto di cultura italiana della capitale tedesca.

In un riuscito passaggio di testimone l'*Arlecchino* ha teso il braccio a Porcello e Porcella del *Disco Pigs* di Valter Malosti e Michela Lucenti, che alla maschera bergamasca e ad alcuni elementi della commedia dell'arte fanno esplicito riferimento. E in questo senso si può dire che lo spettacolo di apertura ha racchiuso le linee guida e i criteri ispiratori del festival di quest'anno, che ha puntato sulle giovani generazioni, sulle commistioni tra teatro, danza e musica e su una contemporaneità che usa le proprie radici come fonte di nutrimento e ispirazione.

Uno dei momenti salienti di Teatro Theater, seguito da un pubblico eterogeneo di italiani e berlinesi, è stato segnato da *Questo Buio Feroce* di Pippo Delbono al teatro Hau2, tutto esaurito in entrambe le serate di rappresentazione. Un teatro, quello di Delbono che a differenza di quello autoctono (e qui si spiega forse la straordinaria accoglienza del pubblico), passa dallo stomaco per arrivare alla testa, stupisce ed emoziona avvalendosi di poche parole, suggestioni, immagini che innescano moti universali e arcaici dell'anima.

Primitiva e ancestrale anche la *Medea* di Antonio Latella presen-

tata al Radial System nell'ambito del festival Medeamorphosen. Lavoro complesso ed estremo, pronto dunque a raccogliere anche estreme reazioni, lo *Studio su Medea* ha mostrato al pubblico berlinese una nudità "altra". Corpi senza veli, con foglie di fico o imbarazzanti slippini succinti, sono uno strumento/accessorio piuttosto abusato sui palcoscenici tedeschi, al fine di suscitare ilarità o per deliberato gusto del *trash*. Il nudo prolungato e ossessivo di Latella ha invece un carattere di assolutezza e necessità; il corpo e la fisicità diventano in questo caso parte fondante e necessaria dell'essere e del personaggio.

Accoglienza positiva anche per *Il Deficiente* della compagnia Crest, così come per *Il lupo e la capra* della compagnia Rodisio, che coerentemente con il lavoro portato avanti da entrambe in Italia, hanno visto la partecipazione di molte scuole e giovani. A chiudere le danze infine l'ultimo lavoro di Fanny & Alexander in coproduzione con la Macedonian Opera Ballet e Kampnagel Hamburg: un'avventura onirico-musicale ispirata al racconto *Il Mago di Oz* (*Dorothy. Sconcerto per Oz* recita appunto il titolo) che negli spazi delle Sophiensaele ha trovato il luogo ideale per trasformarsi in un'interessante esperienza spaziale e sensoriale.

Proprio alle Sophiensaele Teatro Theater ha cominciato a dare i frutti sperati: Teatrino Clandestino, che in questo spazio si era esibito durante la prima edizione del festival, tornerà nel giugno venturo con il *Progetto Candide*. Segno che questo festival, lungi dal voler essere una mera vetrina di prodotto preconfezionato *made in Italy*, mira alla costruzione di sinergie e rapporti con i teatri e gli operatori stranieri. ■

In questa pag. Nicole Kehrberger in *Studio su Medea*, di Antonio Latella (foto: Anna Bertozzi); nella pag. precedente, in alto, una scena di *Rhinoceros*, di Eugène Ionesco, regia di Dominic Cooke; in basso, una delle interpreti di *Chatroom*, di Enda Walsh.

da Parigi

Quella musica di libertà

di Giuseppe Montemagno

Aria nuova, all'Odéon. E non solo perché la sala storica, quella del vi *arrondissement*, è tornata a vita nuova dopo un'avveniristica ristrutturazione che ha consentito di rimodernarne la struttura dalle fondamenta, nel pieno rispetto dell'impianto originale: ma soprattutto perché la poltrona di direttore è da quest'anno occupata da Olivier Py, *enfant terrible* della nuova drammaturgia francese. Chi temeva pericolose, avventate rivoluzioni, ha dovuto ricredersi, mentre chi auspicava una ventata d'aria fresca ha finalmente potuto respirare a pieni polmoni. Per la sua prima stagione, Py ha voluto una "festa del teatro": pirotecnica, popolare, ma soprattutto «una festa del pensiero e, necessariamente, una festa della speranza». Per illuminare di luce nuova e per garantire l'apertura europea del cartellone, i primi mesi di programmazione sono stati una sorta di vetrina del panorama internazionale: accanto a due registi francesi, Eric

Louis alle prese con Molière e Claude Régy con *Homme sans but* del norvegese Arne Lygre, un doppio Latella (*Moby Dick*, in cui ha riscosso un successo personale Albertazzi, e *La cena delle ceneri*) e l'immane Marthaler con il nuovo *Maeterlinck*. Ad aprire la *kermesse* è stato però Py stesso, che ha deciso di riprendere il suo spettacolo *cult*, *Illusions comiques*, riservando al periodo natalizio il debutto parigino

nel teatro di prosa del regista polacco Krzysztof Warlikowski, che era già stato scritturato da Mortier all'Opéra per due contestatissime - quanto magistrali - produzioni, *Iphigénie en Tauride* di Gluck e *L'affare Makropulos* di Janáček.

Illusioni teatrali

Più che di carattere augurale, *Illusions comiques* sono parse quasi un gesto propiziatorio, elogio indiolato e rutilante celebrazione delle virtù del teatro. Per farlo non occorre quasi nulla: appena una scalinata per parate, l'irrinunciabile teschio, uno specchio davanti al quale truccarsi. E cinque, impareggiabili attori, che seguono la volontà di Py, interprete di Me Stesso, il poeta

perennemente in cerca del nuovo copione: in cui raccontare la gioia e la bellezza, la sete di parole e un arpeggio di morte, un meriggio d'estate sotto gli alberi e l'inarrestabile danza dei *pas perdus*. Gli è che sul più bello - sogno? realtà? fantasia scatenata o incubo spaventoso? - l'autore di teatro diventa celebre. Di più: poiché il teatro - se è solo teatro - merita morte pronta e immediata, decide di creare una religione nuova, far rinascere la civiltà occidentale, combattere l'ab-

Riapre la vecchia sala dell'Odéon, e subito si respira una nuova aria, fresca - Lo dirige Oliver Py, scrittore, regista, attore, che subito organizza una grande festa del teatro e presenta un cartellone pieno di voci europee, riprendendo per l'inaugurazione un suo spettacolo emblematico e di grande successo

In questa pag. una scena di *Krum*, di Hanokh Levin, regia di Krzysztof Warlikowski; nella pag. seguente, un'immagine da *Illusions comiques*, testo e regia di Olivier Py (foto: Alain Fontteray).

brutimento dilagante, avviare la palingenesi universale. Prima una fanatica, poi la mamma, grande *couturière* dell'alta moda parigina, infine l'immancabile zia Geneviève (Michel Fau in stato di grazia, rosa confetto dalla testa ai piedi), tutti sono colpiti dalla febbre del teatro. All'autore rende omaggio dapprima il Ministro della Cultura, che gli cede il proprio scranno, oltre a quelli di Esteri, Difesa e Finanze, visto che il teatro deve "irrigare" l'insieme della vita politica. Poi è la volta dello stilista, che impetra l'esclusiva sull'immagine dell'artista. Quindi il Sindaco di Parigi, segue il Peggior Nemico. E il Presidente della Repubblica. E il Papa («il teatro come l'eucaristia è simbolo e presenza reale»). E infine Dio, stanco dell'eternità e pronto a incarnarsi: nel grande attore, evidentemente. Ma guai a credere nella forza della parola. Tramontati i sogni di gloria, l'autore miseramente precipita, senza che gli venga concessa l'agognata Sant'Elena; un processo per direttissima lo condanna a morte, anche se la pena viene sospesa previa abiura: «La bellezza non esiste in sé». Nell'ora della sconfitta, solo i colleghi dell'antica compagnia sono pronti ad assicurargli solidarietà e collaborazione: ricominceranno le tournée in provincia, autentiche spedizioni punitive al freddo e con un compenso irrisorio. Per far cosa? Teatro, *tout simplement*. E qui la vertigine della scrittura di Py raggiunge il culmine, con una conclusione dedicata a cento definizioni del teatro: «siamo liberi, è terribile; e il teatro è la musica di questa libertà»; «il vangelo dei figli senza padre»; «una nostalgia che suggerisce la speranza»; «il guardaroba delle utopie: dove tenerle appese nell'attesa di poterle indossare»; «quell'idea di eternità che non ha bisogno di paradiso».

Dalla Polonia, senza futuro

È acre anche il teatro di Warlikowski: come quell'arancia che il protagonista, Kroum l'Ectoplasma, pela sulla scena, lanciandone la buccia con *nonchalance* sul pubblico. Il regista polacco si confronta con uno dei più suggestivi testi di Hanokh Levin, precocemente scomparso nel 1999, che affonda il coltello nelle disillusioni della generazione di mezza età. Quando Kroum torna in patria da un lungo viaggio all'estero, decide d'affrontare senza finzioni la madre ebrea, desiderosa di un radioso avvenire per il figlio: dal lungo viaggio ha riportato solo una valigia piena di biancheria sporca, nessuna esperienza, conoscenza, lavoro. In una città senza nome, uomini senza volto affrontano un'esistenza anonima, inquieta, agitata solo da falsi problemi. È il caso di Toukati, amico di Kroum, malato di tutte le malattie possibili, perennemente angosciato da un quesito esistenziale («è meglio

fare la ginnastica la mattina o la sera?») di cui non troverà mai la risposta. Quattro matrimoni improponibili e due funerali punteggiano una storia che Warlikowski dipana con immagini fredde, gelide, illuminate d'arancio, di viola e di verde: con cui coglie il soffio poetico di esistenze perennemente al bivio, ma che restano lì, attonite, impotenti. Sono terribili le notti, ora in una discoteca in cui tutti sono fidanzati di tutti, tutti (im)probabili compagni di nuove avventure, ora ciascuno nel proprio letto, insonne, con il sogno di un posto come cassiera al supermercato come unico obiettivo di vita. E anche quando la morte sopraggiunge, nulla turba un ordine imperturbabile: mentre si commemora Toukati, Trouda, l'ex fidanzata di Kroum, non esita a cambiare il pargoletto sullo stesso tavolo su cui troneggiano le ceneri del defunto. Ed è agghiacciante che, al finale, due eventi laceranti concludano bruscamente la pièce: la morte della madre di Kroum, da una parte, e il *coming out* del marito di Trouda, che ha finalmente trovato il coraggio di rivelare la propria identità sessuale. Un affresco lacerante, un racconto imperdibile di vite sradicate da un passato inesistente e pronte ad essere inghiottite da un futuro vuoto, inutile, desolante. ■

ILLUSIONS COMIQUES, di Olivier Py. Regia e luci di Olivier Py. Scene e costumi di Pierre-André Weitz. Musiche di Stéphane Leach. Con Olivier Balazuc, Michel Fau, Clovis Fouin, Philippe Girard, Mireille Herbstmeyer, Olivier Py. Prod. Centre dramatique national, ORLEANS-LOIRET-CENTRE - Théâtre du Rond-Point, PARIS.

KRUM, di Hanokh Levin. Regia di Krzysztof Warlikowski. Scene di Małgorzata Szczesniak. Luci di Felice Ross. Musiche di Paweł Mykietyn. Suono di Lukasz Falinski. Con Magdalena Cielecka, Małgorzata Hajewska-Krzysztofik, Miron Hakenbeck, Marek Kalita, Redbad Klijnstra, Paweł Kruszelnicki, Zygmunt Malanowicz, Adam Nawojczyk, Jacek Poniedziałek, Anna Radwan-Gancarczyk, Małgorzata Rozniatowska, Danuta Stenka. Prod. TR WARSZAWA - Stary Teatr, CRACOVIA.



2007
2008



STABILE DELLA TOSCANA

DIRETTO DA FEDERICO TREZZI

TEATRO METASTASIO

Nuove produzioni

MOLLY SWEENEY

di Brian Friel
regia ANDREA DE ROSA

LA PELLE

di Curzio Malaparte
regia MARCO BALIANI

SANTA GIOVANNA DEI MACELLI

di Bertolt Brecht
progetto, ideazione e elaborazione drammaturgica
ELENA BUCCI e MARCO SGROSSO

IN BOCCA AL LUPO

COMPAGNIA TPO

Riprese

L'ODORE ASSORDANTE DEL BIANCO

scritto e diretto da STEFANO MASSINI

FARFALLE / TRILOGIA SUL TEMA DEL GIARDINO

regia FRANCESCO GANDI
e DAVIDE VENTURINI

Progetto speciale

IL LABORATORIO DI PRATO

MINISTERO PER I BENI E
LE ATTIVITÀ CULTURALI /
REGIONE TOSCANA

Teatro Metastasio, via B. Cairolli 59, 59100 Prato
www.metastasio.it



Barcellona/Madrid

Belbel, Rigola, Goebbels: dalla storia all'atmosfera

di Davide Carnevali

In questo tiepido autunno barcellonino, qualcosa di grosso bolle nella pentola dei due principali teatri pubblici, che giocano alla prima mano i propri assi nella manica, e presentano già in avvio di stagione due produzioni considerevoli a firma dei rispettivi direttori artistici. Al Teatre Nacional de Catalunya debutta *A la Toscana*, ultimo prodotto sfornato dalla prolifica fucina di Sergi Belbel, un dramma scuro scuro con un pizzico di autoironia, sulle paranoie della classe media. Tutto ruota intorno alle ossessioni di un apprezzato architetto, cui la vita non ha fatto mancare nulla, né amore né amicizie, né denaro né salute. Eppure qualcosa fa oscillare inaspettatamente la bilancia della sorte, e trasforma quella che doveva essere una rilassante vacanza di coppia in Toscana - terra idilliaca, arcadia borghese - nel principio di un incubo. Ciò che in Toscana avvenga è precisamente il mistero che Belbel si premura di mantenere tale sino al finale, confermando una volta di più di saper far vibrare brillantemente le corde della *suspance*: il gioco a incastri di quadri brevi non lascia respiro allo spettatore, costantemente intento a far combaciare le tessere di un puzzle complicato. Dinamismo e snellezza nella scrittura come nella regia, considerato che muri rotanti e pareti scorrevoli, con pochi tratti ma efficaci, ci permettono di passare agilmente da una stanza da letto a un ristorante, da un campo

di battaglia alla terrazza di un hotel. Che la scena cui assistiamo sia vissuta o immaginata dal protagonista, non è questa la domanda essenziale da porsi. Perché uno dei pregi di Belbel è proprio l'aver integrato nella sua scrittura l'idea di una temporalità che ha già risolto i suoi dissidi con la sequenzialità cronologica, insufficiente a descrivere la realtà con le sue zone d'ombra. E di aver fatto in modo che tale opzione risulti schiettamente naturale al suo pubblico.

Crimini e deserti

Se l'interesse per il lavoro sulla frammentazione della linearità narrativa non è certo una novità, è anche vero che ora il discorso si rinnova grazie alla lettura che sta proponendo un certo tipo

di teatro ben radicato in area tedesca, nei confronti del quale Barcellona ha sempre avuto un debole. E non è un caso che proprio al Lliure - il maggior promotore di scambi tra Catalunya e Mitteleuropa - quest'anno si possano vedere Lauwers e Castorf, per citarne un paio. Suona un tantino indigesto impiegare il termine "postdrammatico", e pertanto non lo impiegheremo; però, per intenderci: "quel tipo di teatro" che torna a negoziare i suoi rapporti con il testo, attira più che mai. Poco da stupirsi allora se Àlex Rigola

Inizia alla grande la stagione di Barcellona, con una nuova opera di Sergi Belbel e con *2666* con la regia Alex Rigola, oltre il teatro postdrammatico per un nuovo rapporto con il testo - E al Festival de Otoño di Madrid Heiner Goebbels rappresenta una scena che vuole coinvolgere completamente lo spettatore

con 2666 si è incapricciato di un romanzo di mille e passa pagine. Vincendo magnificamente la sua scommessa. Cinque ore di spettacolo - sorprendentemente rapide - in cui si spazia attraverso diverse forme narrative per raccontare i crimini di Santa Teresa, alter-ego della tristemente reale Ciudad Juárez. Cominciando da uno spoglio teatro-documento con tanto di lavagna, per finire con monologhi incrociati di attori su *tapis roulant* e sfondo video; passando per una sorta di iperrealismo grottesco, luci piatte e monocrome, movimenti a *rallenty* e sdoppiamenti con telecamera in presa diretta. E lascia a bocca aperta quel trancio di deserto ai margini del mondo - ne è il confine un telone su cui scorrono i nomi delle decine di donne assassinate a Ciudad Juárez - disseminato di croci tra cui ancora agonizza un cadavere. Grazie anche a un'abile operazione drammaturgica, e un'ottima prova attorale, Rigola dimostra che, sì, la scena è capace di mantenere tutta la forza di Bolaño nel raccontare la parabola (discendente) di una società sfiorita cui nessuno, nemmeno la classe intellettuale, pare avere la forza di ridare vita.

Un magico requiem per Heiner Müller

E per chiudere (temporaneamente) il dibattito sul riassetto della componente testuale, vale la pena lanciare uno sguardo a Madrid e alle proposte di questa edizione del Festival de Otoño. Oltre al *Proyecto Cechov* dell'argentino Daniel Veronese, *Guerra e Silenzio* del nostro Pippo Delbono, *Wymazywanie* del Teatr Dramatyczny di Varsavia diretto da Krystian Lupa, da non perdere era il passaggio spagnolo di Heiner Goebbels. Sorta di requiem per Heiner Müller (la cui voce compare in una vecchia registrazione), *Schwarz auf Weiss* è una partitura per la scena che può dirsi indistintamente teatro e musica e gioco di luci, e che proprio in questa impossibilità di definizione trova la sua identità. L'assenza di un nucleo narrativo riconoscibile sostituisce la necessità di individuare una *storia* con la possibilità di cogliere un'*atmosfera*; che sia proprio questo il nocciolo di un teatro che cerca l'incontro con uno spettatore presente in tutta la sua fisicità e predisposizione d'animo, e non con il solo intelletto? C'è qualcosa di misterioso e magico eppure inspiegabilmente naturale, in una teiera che fischia su un fornello a gas ed entra in risonanza con uno strumento a corde giapponese, mentre un attore dà fuoco a strisce di carta velina che volano qua e là seguendo la musica. Goebbels sfibra il discorso teatrale, dilatandolo sino a ottenere una nuova unità di voci che si rincorrono e si sovrappongono, di echi che risuonano uno sull'altro e uno dentro l'altro. E il testo (stralci di Poe, T.S. Elliot e Maurice Blanchot) resta, senza invadere la scena, piuttosto come accompagnamento necessario ma non imprescindibile. Fondendo parole, suoni, ombre e movimenti, si ottiene un amalgama perfettamente equilibrato, in cui è impossibile riconoscere il punto in cui termina l'influenza di un elemento e comincia l'apporto dell'altro. Ecco perché, al vedere cadere nel finale una e un'altra volta quell'arco di cartone che divideva il palco in due - separando idealmente la luce dall'ombra, il mondo dei vivi da quello dei morti - ci si rende conto di essere entrati quasi senza accorgersene in quel territorio dai confini indistinti in cui Goebbels traccia la propria incantevole via per l'esperienza del teatro. ■

A LA TOSCANA, drammaturgia e regia di Sergi Belbel. Scene di Max Glaenzel. Costumi di Montse Amenós. Luci di Kiko Planas. Musica di Albert Guinovart. Con Jordi Boixaderas, Lluís Soler, Cristina Plazas, Lluís Castell. Prod. Teatre Nacional de Catalunya, BARCELONA.

2666, da un romanzo di Roberto Bolaño. Drammaturgia di Àlex Rigola e Pablo Ley. Regia di Àlex Rigola. Scene di Max Glaenzel e Estel Cristià. Costumi di Berta Riera e Georgina Viñolo. Luci di Maria Domènech. Con Chantal Aimée, Andreu Benito, Cristina Brondo, Joan Carreras, Ferran Carvajal, Manuel Carlos Lillo, Julio Manrique, Alicia Pérez, Víctor Pi, Fèlix Pons, Alba Pujol. Prod. Teatre Lliure, BARCELONA - Festival de Barcelona Grec 2007, BARCELONA - Teatro Cuyás del Cabildo de Gran Canaria, CANARIE.

SCHWARZ AUF WEISS, idea, regia e musica di Heiner Goebbels. Scene e luci di Jean Kalman. Costumi di Jasmin Andrae. Con l'orchestra dell'Ensemble Modern. Prod. Das Tat, FRANKFURT - Kaaitheater, BRUSSEL - Ensemble Modern FRANKFURT.

Sala Beckett

Una macchina contro la solitudine

In un futuro che tanto lontano dal presente poi non è, vive in una città del primo mondo il Signor Bruno, impiegato dalla triste figura, cinico e poco sociale. Unica fonte di compagnia è una malinconica donna argentina che presta servizio come Macchina da parlare: sistemata in un angolo del salotto, intrattiene il suo utente con conversazioni di ogni tipo, secondo i gusti e le circostanze. Fino a quando non inizia a fare cilecca, e i suoi monologhi scivolano in un delirio dolce e grottesco che, parafrasando Kafka, mette l'accento sul potere della parola come fondamento della coscienza umana. Cosa che Bruno, gretto materialista qual è, non sopporta; per soddisfare bisogni di ben altro genere che non quello spirituale. Si procura allora un Cane che dona piacere, enigmatico individuo di provenienza sconosciuta, un poco gigolò e un poco poeta. La convivenza si fa complicata, intorno ai tre personaggi si aggrovigliano i fili che tessono le relazioni di potere tra padrone e servo, acquirente e mercanzia. Eppure, nel bel mezzo di questo incrocio di paure e solitudini, nasce un barlume di complicità e un sentimento amaro, amarissimo, che non si può del tutto chiamare amore. Victoria Szpunberg scrive e dirige questa parabola sulla condizione umana con un sarcasmo graffiante e una delicatezza ammirabile, supportata da un cast meravigliosamente in parte, tra cui spicca una Sandra Monclús che restituisce una Macchina magistralmente in equilibrio tra automatismo e alienazione. Una delle operazioni più riuscite del ciclo di autori catalani cui la Sala Beckett ha dedicato l'intero anno 2007. Un testo che, tradotto in italiano, approderà al Pim Spazio Scenico di Milano già a fine gennaio, diretto dalla stessa Szpunberg, all'interno di una delle quattro "residenze" che la vispa sala milanese ha messo quest'anno a disposizione di coraggiosi progetti di innovazione. *Davide Carnevali*

In apertura una scena di 2666, da Roberto Bolaño, regia di Àlex Rigola; in questa pag. Sandra Monclús in *La màquina de parlar*, di Victoria Szpunberg.





Il teatro postdrammatico di Hans-Thies Lehmann

di Davide Carnevali e Diana González

Nel 1999 Hans-Thies Lehmann, formatosi a Berlino sotto l'insegnamento di Peter Szondi, professore di Studi teatrali presso l'Universität Johann Wolfgang Goethe di Frankfurt am Main, pubblica un saggio in cui si distacca dalle teorie del dramma, per occuparsi più in generale del concetto di spettacolo. La caratterizzazione di un *Postdramatisches Theater* (*Il teatro postdrammatico*, ma una traduzione italiana ancora - sfortunatamente - non esiste) si basa sull'analisi di quelle tendenze che, a partire dagli anni Settanta, mirano a considerare il teatro in quanto "evento". La definizione, come ogni terminologia che si realizza nel superamento di una tradizione consolidata, può generare diffidenza: cosa significa esattamente «postdrammatico»? Come lo stesso autore precisa, non si predica qui la rinuncia al testo, bensì un «andare oltre» la nozione di teatro drammatico, inteso come tipologia di messa in scena al servizio di una drammaturgia. Sempre più si avverte l'esigenza di concepire lo spettacolo come congiunto bilancia-

to di più elementi, *tra cui* annoverare il testo: interessante è capire in che modo il testo-materiale dialoga ora con altre componenti sceniche. Certo, in questo senso Lehmann non rappresenta un caso isolato; ma necessario, forse sì. Il desiderio di ordine è un'urgenza del fruitore a qualsiasi livello. Anche nel campo, ancora così languido, della teoria teatrale.

Per meglio entrare nel pensiero di Lehmann, pubblichiamo un estratto dell'intervista fattagli a Barcellona nel marzo 2007 da Diana González, per la rivista *Pausa*.

DIANA GONZÁLEZ - *A partire dalla pubblicazione di Postdramatisches Theater nel 1999, abbondano i critici di teatro che hanno adottato il termine «postdrammatico». Non c'è dubbio che la teoria teatrale avvertisse il bisogno di un termine che riunisse sotto di sé le numerose proposte del teatro contemporaneo più radicale. Cosa pensa a proposito? Come interpreta la notevole risonanza che ha ottenuto il suo saggio?*

HANS-THIES LEHMANN - Quando mi proposi di formulare

Un libro del 1999 dello studioso tedesco, ancora non tradotto in Italia ma ormai famoso in tutta Europa, registra e analizza le trasformazioni dell'arte scenica dopo le rivoluzioni degli anni Sessanta e Settanta - Lo presentiamo con un'intervista all'autore

uno studio sul teatro contemporaneo più recente, mi scontrai con la necessità di trovare un termine generale che inglobasse le differenti opzioni adottate dagli artisti più radicali del teatro contemporaneo nel portare le proprie idee sulla scena. Già Richard Schechner negli anni Settanta aveva fatto ricorso, per descrivere gli *happenings*, all'espressione «teatro post-teatrale», termine che evitai perché omette il dialogo con il passato del teatro stesso. D'altro canto, «postmoderno» mi sembrava un termine troppo generico, poiché implicherebbe un riferimento più diretto alla filosofia contemporanea, piuttosto che con la specificità della teoria teatrale. «Postdrammatico», in cambio, punta sugli aspetti essenziali della pratica teatrale, e si interroga su questioni fondamentali, a esempio quella che riguarda il superamento della struttura drammatica di base, descritta da Peter Szondi nel suo *Teoria del dramma moderno*. Sicuramente uno dei possibili motivi che spiegano l'ampia accoglienza che ha ricevuto il termine a partire dalla comparsa del mio libro è dovuta proprio al fatto che si tratta del primo tentativo di descrivere e radunare il gran numero di tendenze che esistono nel teatro contemporaneo più innovatore.

D.G. - *Ora come ora, quanto crede sia importante che il critico o il teorico abbiano familiarità con le pratiche teatrali e, in un modo o nell'altro, vi abbiano partecipato direttamente?*

H.-T.L. - Penso sia fondamentale che il teorico sia in continuo contatto con la pratica del teatro, e detesto quegli studi basati unicamente in testi di cui il critico non ha assistito ad alcun allestimento. La relazione tra testo e scena è sempre stata e continua a essere controversa; per questo è indispensabile avere piena coscienza di tutti gli elementi che costituiscono la pratica del teatro. Io stesso ho lavorato come *dramaturg* con registi come Jossi Wieler e Christof Nel, per esempio, e collaborare con Wieler e Anna Viebrock è stato per me fondamentale. Ovviamente il teorico deve essere un gran conoscitore degli studi e delle teorie attuali nelle varie discipline, sempre tenendo conto del carattere ibrido del teatro; però deve anche saperle integrare con una gran conoscenza della sua messa in pratica. Tuttavia, non penso che accada lo stesso per i creatori di teatro. Questi sono perfettamente capaci di allestire ottimi montaggi senza una cognizione esaustiva della teoria teatrale. In effetti, il processo logico prevede che innanzitutto si sviluppino le nuove idee dei creatori e, successivamente, partendo da queste, si elabori la teoria. Ciò non esclude che spesso le nuove teorie siano una grande fonte di ispirazione per i creatori; però noi, come accademici, dobbiamo essere sufficientemente modesti per ammettere che il nostro lavoro consiste nel presentare un discorso a partire da ciò che i creatori hanno precedentemente proposto.

D.G. - *Uno dei fraintendimenti più frequenti originato dalla sua proposta è stato quello di pensare che il testo scritto non trovi un posto nelle molteplici manifestazioni del teatro postdrammatico, nonostante lei mai abbia dato a intendere qualcosa di simile. Immagino che coloro che sostengono questa falsa convinzione si basino sulla grande importanza che viene riservata alle componenti del corpo e dell'immagine. Seguendo questo ragionamento, lei pensa che il lavoro del dramaturg, sempre più in voga nel teatro postdrammatico,*

potrebbe finire con il rimpiazzare la nozione di testo originale concepito interamente da un solo autore?

H.-T.L. - Esistono testi poetici, narrativi, persino studi teorici che possono arrivare a essere portati sulla scena; e testi drammatici che possono essere allestiti attraverso un "procedimento" postdrammatico. E, ovviamente, il teatro drammatico continua a essere presente. Il linguaggio è un elemento ricchissimo e insostituibile nel teatro. Il fatto che la nozione di teatro si trasformi fino al punto in cui il testo drammatico non sia più il nucleo, ma una componente dell'evento teatrale, non implica che esso scompaia. Semplicemente cambia il suo *status* e, nel fare ciò, crea possibilità nuove, invece di eliminare le vecchie. Rispetto a quella dell'autore (poetico, teorico, drammatico ecc.) il lavoro del *dramaturg* si avvicina di più, dal mio punto di vista, a quello dell'"intellettuale a teatro". Il *dramaturg* riflette sul lavoro, e mantiene una prospettiva distanziata dalla produzione, ma non supplisce al potere e al potenziale dell'autore. Ognuno svolge il suo compito.

D.G. - *I principi ideologici che muovono il teatro postdrammatico potrebbero essere inglobati nella filosofia della postmodernità? Quali correnti filosofiche lei considera ispiratrici di questo tipo di teatro?*

H.-T.L. - Mantengo un certo scetticismo di fronte al termine «postmoderno», anche se non nego che spesso sia utile in molte occasioni. Detto questo, esiste una stretta relazione tra questi due "post". Pensatori come Benjamin e Adorno hanno ancora molto da dire sulla pratica postmoderna, sebbene siano profondamente radicati nella teoria della Modernità. Figure come Derrida e Lacan hanno esercitato un notevole influsso sul mio modo di pensare, anche se dubito che Derrida sarebbe d'accordo nell'essere classificato come «postmoderno».

D.G. - *Continuando la riflessione sulla ricerca di nuove forme teatrali, pensa che oggi sia possibile una delimitazione dei generi, o che, al contrario, esista solo una commistione di questi e nessun genere puro?*

H.-T.L. - Già dagli inizi del secolo XX, in teatro è spesso impossibile distinguere generi puri. La tragedia e la commedia si trovano spesso combinate insieme. Nel teatro precedente esisteva ancora una stretta classificazione dei distinti generi, esposta nelle poetiche; abbiamo gli esempi di Goethe e Schiller, tra i molti. Anche se ci sono stati tentativi di rompere questi stretti limiti: per esempio il movimento romantico dello *Sturm und Drang*, o addirittura, precedentemente, Molière; oggi le cose sono cambiate totalmente. Ci sono numerosissimi esempi nel teatro postdrammatico di montaggi di grandi tragedie shakespeariane passate attraverso il filtro del grottesco. ■

In apertura una scena di *Tod eines Praktikanten*, di René Pollesch; in questa pag. un ritratto di Hans-Thies Lehman.



Torino/Milano



I CONFINI INFINITI del Teatro di Figura

G giunta alla sua quattordicesima edizione, la rassegna internazionale Incanti, organizzata dalla compagnia torinese Controluce Teatro d'Ombre, ha offerto un cartellone assai fitto e incentrato in particolare sui rapporti fra il suo oggetto privilegiato, ossia il teatro di figura, e la musica dal vivo. Peculiarità, questa, che condividono gli spettacoli che qui approfondiamo. Il primo, *Adieu Benjamin*, proposto dal tedesco Erfreuliches Theaterfurt, è l'adattamento dell'omonimo racconto per l'infanzia di Willy Schuyesmans, che tratta con delicatezza e inconsueta ironia un tema tanto difficile quale quello della morte di un bambino di appena dieci anni. Poco dopo il suo compleanno, infatti, il piccolo Benjamin giunge alla consapevolezza di essere morto: si guarda sdraiato inerme nel letto d'ospedale e poi nella bara, assiste al proprio funerale e al dolore dei suoi familiari, impara a vivere nell'aldilà e stringe nuove amicizie. Benjamin è un semplice pupazzo con i capelli biondi e una lunga tunica bianca che si muove attorno a una sfera blu sulla quale sono appoggiati semplici oggetti come un letto o un giocattolo (le scene sono di Franke Jacobi). Benjamin è mosso dal marionettista Paul Olbrich e ha la voce di Eva Noell, mentre il violinista Axel D. Wolf ne sottolinea stupori e repentine tristezze. Ancora

un violinista, Lautaro Acosta, accompagna le gesta di un'altra marionetta, benché assai diversa: si tratta di Sophia, capricciosa e seducente "fidanzata" del cileno Francisco Obregón in *Zingaros*. I due intrecciano danze vorticosi e sensuali, nelle quali la spregiudicata Sophia tenta di coinvolgere compiaciuti spettatori. La raffinata tecnica di manipolazione messa in atto dall'attore cileno genera una sensazione di conturbante divertimento, derivata dalla apparente capacità magica di rendere vivo quanto, invece, non è altro che gommapiuma e fili di lana. E piccoli oggetti, la maggior parte di recupero, fili di plastica e pezzi di legno, acquistano magicamente vita anche in *Le petit cirque* del francese Laurent Bigot. Concentratissimo, l'artista mette in movimento il suo piccolo circo: una cassa sonora ingombra di minuzie e di luci, una scatola delle meraviglie che pretende, e ottiene, l'attenzione e lo stupore dello spettatore. Sensazioni suscitate anche da un altro spettacolo in cui sono le luci ad assumere la principale rilevanza: *17 Sätze über das Licht*, presentato dal tedesco Norman Goetz è costruito appunto su 17 frasi, ossia sperimentazioni, sulle potenzialità espressive della luce e sui vividi contrasti che essa è in grado di generare allorché accostata alle ombre. Il teatro d'ombre, infatti, è la "specialità" di Norman Goetz, che con quella tecnica ha allestito anche una

suggestiva versione di *Pierino e il lupo*. Accanto a queste proposte straniere - con la predominanza di compagnie francesi e tedesche - il festival ha registrato la prima nazionale di *Tentazioni*, lo spettacolo che la compagnia torinese Dottor Bostik ha dedicato al mondo immaginifico e grottesco di Hieronimus Bosch. *Laura Bevione*

È in corso a Milano la prima edizione di IF-festival internazionale teatro di Immagine e Figura organizzato dal Teatro del Buratto. La rassegna, che proseguirà sino a maggio lungo due direttrici - il teatro per adulti e quello destinato all'infanzia -, intende fornire uno spaccato di quanto a livello internazionale viene realizzato in termini di ricerca e sperimentazione in un settore dai confini sempre più aperti e indefiniti, che vanno dalla rappresentazione di taglio classico con marionette e burattini alla performance vera e propria con il supporto di video e musica. Due ottimi esempi di quanto sia variegato il panorama contemporaneo del teatro di immagine e figura sono gli spettacoli, quasi agli antipodi, che hanno aperto la rassegna IF: *Intimitäten* dell'artista tedesca Iris Meinhardt e *Nevsky Prospekt* della compagnia russa Theatre Potudan. Protagonista di *Intimitäten* è una donna proveniente da un'epoca lontana in cerca della propria identità, accompagnata nel suo viaggio da un libro le cui pagine scandiscono ricordi, riflessioni, sensazioni. In un abito di foggia antica, caratterizzato da un'ampia gonna con la crinolina che funge anche da schermo, con l'ausilio di una microtelecamera Iris Meinhardt compie una ravvicinatissima esplorazione del proprio corpo, rivelandolo sotto un profilo inedito e sorprendente attraverso l'ipervisione e la frammentazione. L'interazione di quanto viene ripreso dal vivo e di materiali preregistrati genera inoltre una moltiplicazione della figura in scena che dà vita a effetti affascinanti: in un infinito gioco di specchi, costantemente sottolineato da una musica ipnotica, l'artista si confronta a lungo con il proprio doppio, producendosi in un'inebriante danza con se stessa e realizzando una performance esteticamente e tecnicamente pregevole. Ispirato a *I racconti di Pietroburgo* di Nikolaj Gogol', *Nevsky Prospekt* si articola su due piani: la parte superiore del palcoscenico è riservata alle marionette, quella inferiore ai pupazzi. La ripartizione non è però solo tecnica, ma anche tematica perché Gogol' - protagonista dell'allestimento - si sdoppia nei personaggi del pittore Piskarev, in cerca dell'amore angelicato e vittima degli ideali infranti, e del militare Pigorov, espressione della carnalità più schietta che, agli inferi, corteggia smaccatamente una donna suscitando la violenta reazione di suo marito. Utilizzando molteplici tecniche di animazione e costruendo un universo in miniatura di marionette e pupazzi di stupefacente bellezza, estremamente espressivi con i loro volti allungati e malinconici grandi più di metà del corpo, i giovani artisti di Theatre Potudan realizzano uno spettacolo ricchissimo di suggestioni e impreziosito da un raffinato ambiente sonoro fatto di rumori, musica e voci. Complimenti dunque agli organizzatori di IF per il progetto e per quanto visto sinora. Una critica però va fatta: la scelta di presentare gli spettacoli in lingua originale senza sopratitoli ha condizionato fortemente la fruizione, in particolare di *Nevsky Prospekt*, denso di dialoghi. L'esperienza visiva è di per sé appagante, ma non basta a far

apprezzare nella loro interezza e complessità i lavori proposti. Il festival prosegue con *Ristorante immortale* dei tedeschi Familie Flöz (13-17 febbraio), *La pasajera* degli spagnoli La Cònica/Lacònica (20-24 febbraio), *Zigmund Follies* del francese Philippe Genty (15-19 aprile) e *Fly Butterfly* dei padroni di casa del Teatro del Buratto (20 maggio-1° giugno, info: www.teatrodelburatto.it). *Valeria Ravera*

Compagnia dei Colla

Marionette e anniversari Garibaldi si fa in otto

GARIBALDI, L'EROE DEI DUE MONDI, di Carlo II Colla ed Eugenio Monti Colla. Regia di Eugenio Monti Colla. Direzione dell'allestimento di Carlo III Colla. Luci di Franco Citterio. Musiche di Giuseppe Azzarelli. Con la Compagnia Marionettistica Carlo Colla e Figli. Prod. Compagnia Marionettistica Carlo Colla e Figli, MILANO.

Per i 200 anni della nascita di Giuseppe Garibaldi la Compagnia Marionettistica Carlo Colla e Figli ha deciso di rispolverare dal suo repertorio un titolo non più messo in scena dal 1932. Copione originale alla mano, è partito un metico-

losa lavoro di ripristino dei materiali storici, che ha visto il recupero di buona parte delle scene, delle attrezzerie (tra queste spicca un landò in miniatura, risistemato per l'occasione da un restauratore di carrozze), dei costumi e delle marionette, circa 160, di cui solo otto per impersonare Garibaldi nelle diverse età e foggie, mentre le musiche sono state composte appositamente da Giuseppe Azzarelli, che le ha eseguite dal vivo a quattro mani con Massimo Tarantino, al pianoforte e all'armonium. Il testo ripercorre, in 25 scene, la vita di Garibaldi, da Nizza a Genova, dal Sudamerica a Roma e alla Sicilia, fino al ritiro a Caprera, senza disdegnare alcuni momenti privati come l'incontro con Anita, sua moglie, con la madre o con i figli poco prima della morte. E c'è anche "l'intruso" Gerolamo, personaggio-maschera della tradizione marionettistica a cui spetta il compito di commentare in dialetto piemontese le gesta dei grandi. Non manca niente allo spettacolo dei Colla, presentato al Piccolo Teatro di Milano, tutto è perfetto, come sempre. I fondali dipinti sono più belli e, nell'illusione ottica dei giochi prospettici, più sorprendenti che mai. Il rigore filologico (vedi le varie divise militari) è impeccabile, anche troppo: forse un pizzico di "leggerezza" e di ironia avrebbero reso la narrazione più fresca e godibile. Questo perché, benché l'aspetto agiografico sia mitigato dal fatto che sono molto più numerose le scene in cui Garibaldi viene evocato da personaggi celebri e non (Mazzini, Bixio, i fratelli Bronzetti, un proletario del Verziere...) che quelle in cui compare in prima persona, simili spettacoli, per loro natura, difficilmente sfuggono alle maglie della retorica celebrativa. *Claudia Cannella*

In apertura, un'immagine da *Nevsky Prospekt*, della compagnia russa Theatre Potudan; in questa pag. una scena di *Garibaldi, l'eroe dei due mondi*, dei Colla.



Cesare Molinari, Teatro e antiteatro dal dopoguerra a oggi, Bari-Roma, Laterza, 2007, pagg. 298, € 22,00.

La tensione a produrre "nuovo" che ha caratterizzato le arti di tanta parte del Novecento, ha investito anche l'ambito del teatro. Così al teatro d'autore è seguito quello di regia e poi quello d'attore, al teatro di interpretazione il teatro di immagine, il teatro rituale e cerimoniale, sino al parateatro che annulla la distanza fra attori e spettatori e alla performance che tende a escludere il personaggio drammatico. Lungo un appassionante percorso per generi, Cesare Molinari esplora l'intreccio di stimoli e sperimentazioni che contrassegnano l'arte teatrale dal secondo dopoguerra a oggi.

Nicola Savarese, Il teatro euroasiano, Bari-Roma, Laterza, 2007, pagg. 154, € 16,00 .

Il teatro eurasiatico è quella regione del sapere teatrale dove le grandi tradizioni classiche dell'Asia si intrecciano con quelle europee e occidentali. Un territorio, diventato esplicito nel Novecento, che traduce un'idea attiva della cultura teatrale moderna in un insieme di esperienze innovative, essenziali alla definizione della scienza teatrale e delle tecniche creative dell'attore. Una ristampa del celebre volume.

Paolo Puppa, (a cura di), Lingua e lingue nel teatro italiano, Roma, Bulzoni, 2007, pagg. 356, € 23,00.

Sono gli atti del convegno internazionale Lingua e dialetti sulla scena italiana, tenutosi presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, in cui si indaga sul singolare rapporto tra lingua e dialetto a teatro. Attraverso una mappatura «inevitabilmente incompleta» della produzione drammaturgica italiana in cinque grandi aree regionali: veneta, milanese, romana, napoletana, siciliana. La ricca raccolta di saggi rappresenta un'importante e valida riflessione sulla pluralità di idiomi presenti nella drammaturgia italiana da Goldoni a Viviani, da Pirandello a Celestini.

Piermario Vescovo, Il villano in scena. Altri saggi su Ruzante, Padova, Esedra, 2007, pagg. 124, € 18,00.

Una raccolta di saggi che propone l'evoluzione del personaggio contadino di Ruzante attraverso esperienze profondamente differenti, scandite dalle diverse realtà teatrali in cui Angelo Beolco si trovò ad agire. Da una parte gli spettacoli cittadini pensati per Venezia, Padova, Ferrara, con più stretta vicinanza alla commedia regolare, dall'altra quelli destinati alla corte di "villa". Si immagina così una mappa delle occasioni e delle sedi spettacolari di Ruzante, piuttosto che restituire gli aspetti che caratterizzano solo la poetica, la visione del mondo contadino, la lingua, la dimensione della sua compagnia teatrale.

Teatro dell'Archivolto, con i piedi fortemente poggiati sulle nuvole. I primi 20 anni, Milano, Feltrinelli, 2007, pagg. 132, € 25,00.

Nato nel 1986, quando Pina Rando e Giorgio Gallione decisero di svecchiare il teatro genovese formando una nuova compagnia, il Teatro dell'Archivolto compie vent'anni. Il volume li ripercorre mettendo in evidenza una delle caratteristiche dell'Archivolto, cioè la scelta di affiancare agli spettacoli incontri con gli scrittori, mescolando letteratura, politica e attualità. Le foto riproducono tutte le stagioni e interessanti sono le sezioni dedicate a Stefano Benni, Daniel Pennac, Francesco Tullio Altan e all'indimenticabile Fabrizio de Andrè. Chiude la pubblicazione la parte dedicata al teatro ragazzi e la teatrografia completa.

biblioteca

De Filippo parte III

Eduardo de Filippo, Teatro. Volume terzo, a cura di Nicola De Blasi e Paola Quarenghi, Milano, Mondadori, pagg. 2023, € 55,00.

Si compie la pubblicazione del *Teatro* di Eduardo De Filippo nell'edizione critica dei Meridiani Mondadori. Con l'uscita del terzo volume si confermano i grandi pregi di questa opera, curata da Paola Quarenghi e Nicola De Blasi. La studiosa conduce il lettore nella genesi, a volte contrastata, delle commedie, nelle varianti che l'autore apportò in base alle esigenze del palcoscenico, nella ricezione del pubblico e della critica; De Blasi analizza dal punto di vista filologico i testi, penetrando nella lingua di Eduardo, rilevandola anche come una cartina di tornasole dei tempi e del rapporto tra l'autore e Napoli. Sono raccolti i testi teatrali prodotti tra il 1955 (*Bene mio e core mio*) e il 1973 di (*Gli esami non finiscono mai*), in un percorso che chiarisce una volta per tutte come Eduardo non fu mai un autore naïf: fu piuttosto artista attento alla realtà e alle forme per raccontarla ai contemporanei, capace di scavare a lungo e a fondo dentro di sé e nella società per rendere grande teatro umano la materia della sua immaginazione.

Massimo Marino



Un critico rivoluzionario

Giuseppe Bartolucci, Testi critici 1964-1987, a cura di Valentina Valentini e Giancarlo Mancini, Roma, Bulzoni, 2007, pagg. 400, € 28,00.

È sempre un avvenimento quando si pubblicano gli scritti di un critico teatrale. Attraverso un modo di guardare si scopre qualcosa della realtà del teatro di un'epoca. Ciò avviene ancor di più nel caso di Giuseppe Bartolucci, uno dei più acuti interpreti delle tensioni del teatro dell'ultimo Novecento, mentore di diverse generazioni di quello che è stato chiamato "nuovo teatro". I fenomeni non si limitava a osservarli: li provocava. Il meritorio volume ripercorre il suo cammino, attraverso un'antologia di scritti saggi: dalla riflessione storica sulle trasformazioni del teatro del Novecento, alla osservazione partecipe di diverse esperienze. Bartolucci ci fa cogliere la novità dirompente di Carmelo Bene e Leo de Berardinis; ci spiega come mutano le modalità di composizione scenica e come deve cambiare di conseguenza lo sguardo del critico. Ci racconta il succedersi delle generazioni della ricerca, dal Carrozzone a Barberio Corsetti e Martone fino alla Raffaello Sanzio. Combatte, negli anni '70, contro il prodotto spettacolare per l'animazione, per il processo, fino ad arrivare, a metà degli anni '80, alla rivalutazione dell'opera, come argine al deserto di una società che rifiuta il pensiero per la comunicazione facile. Il lettore incontra una personalità sfaccettata, curiosa, in continua mutazione, in cerca delle forme meglio capaci di interpretare le inquietudini dei tempi. E perciò l'approdo all'opera non può essere considerato, come fa la curatrice, il punto di verità e di verifica finale, ma un passaggio, che Bartolucci avrebbe ulteriormente superato.

Massimo Marino



oteca

a cura di Albarosa Camaldo

Fra le parole *mbrugliate* di Eduardo



Emilio Pozzi, *Parole mbrugliate. Parole vere per Eduardo*, Roma, Bulzoni, 2007, pagg. 449, € 30,00.

Prosegue la collana ideata da Agostino Lombardo e Ferruccio Marotti "Memoria di Eduardo", che raccoglie testimonianze e opere di taglio diverso dedicate al drammaturgo napoletano. Peculiarità del volume di Pozzi è di portare alla luce aspetti poco noti e di presentare documenti inediti. Toccanti la corrispondenza tra Eduardo e Giulio Einaudi, accomunati dalla perdita di una figlia, o lo scambio epistolare con una professoressa di un istituto tecnico commerciale di Terni e i suoi ragazzi, entusiasti lettori e interpreti di alcune opere come *Il sindaco del rione Sanità*. Molto spazio è attribuito al suo rapporto con i giovani sia nell'idea della Scuola di Drammaturgia fondata a Firenze e poi proseguita a Roma, ma anche alla sua posizione di senatore a vita, finalizzata a curare progetti per i ragazzi. Ricca la parte dedicata ai rapporti con Paolo Grassi e con il Piccolo Teatro di Milano e anche con altri teatri e città italiane come naturalmente Napoli, ma anche Firenze, Roma e alcune estere come Mosca. Curiosa è l'appendice che propone l'analisi grafologica della scrittura di Eduardo realizzata all'Istituto Superiore di Grafologia dell'Università di Urbino da padre Nazareno Palaferri, che illumina sul rapporto con i genitori e in particolare sull'odio-amore per la madre Luisa De Filippo. Numerose le foto scelte fra quelle meno conosciute, ma che riguardano momenti fondamentali della vita artistica e personale. Un nuovo tassello quindi per la conoscenza del mondo inafferrabile di Eduardo che affermava: «Quando me ne andrò, presto o tardi, non importa, voglio lasciare tutte le cose mbrugliate». *Ar.C.*

L'eredità di Grotowski



Opere e sentieri, a cura di Antonio Attisani e Mario Biagini, Roma, Bulzoni, 2007, 2 voll: *Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, vol. I, pagg. 452, € 28,00; *Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*, vol. II, pagg. 128, € 15,00.

Tre volumi per entrare nel laboratorio più segreto dell'ultimo Grotowski, nel lavoro del suo erede designato Thomas Richards e dei suoi collaboratori. *Actions*, "arte come veicolo", *doer*, parole avvolte da una certa aura di mistero, vengono qui svelate come pratiche di una ricerca insieme teatrale e umana, indagine sul corpo, su di sé, sul rito, sul canto vibratorio, sulle possibilità estreme dell'individuo. Il primo libro racconta l'attività e il pensiero del Workcenter di Pontedera sotto la guida di Richards, cui si associa presto Mario Biagini: lungo la strada tracciata da Grotowski, morto nel 1999. Vengono percorse le varie diramazioni di un lavoro nato al di fuori delle regole della rappresentazione, come laboratorio radicale di scavo artistico e archetipico dentro chi lo fa, che poi, negli ultimi anni, inizia a cercare ponti con la messa in scena e la visione attraverso spettacoli come *One breath left* e progetti multinazionali come *Tracing Road Across*. Ai testi descrittivi ne vengono accostati altri di riflessione e di autoanalisi, sulle tracce di una verità mai scontata, sempre da ritrovare con un impegno personale e professionale profondo. Il secondo volume raccoglie importanti testi di Grotowski, interviste, conferenze, rivedute e corrette per questa edizione. Il terzo, ancora non pubblicato, conterrà testimonianze di artisti e intellettuali sull'esperienza del Workcenter. *Massimo Marino*

Maria Paola Cavallazzi (a cura di), *Utopia di un teatro, Il Teatro del Buratto*, Milano, Edizioni Teatro del Buratto, 2007, pagg. 152.

Per festeggiare i trent'anni di vita della compagnia milanese, il volume ripercorre traguardi e protagonisti, a partire dal 1996 quando Ginroberto Costa iniziò il suo lavoro. Il libro è ricco di immagini, storie, suggestioni ed emozioni che con abilità Maria Paola Cavallazzi ha raccolto per celebrare la costruzione nella grande Milano di «una città del teatro dei bambini» oggi riconosciuto come Stabile d'Innovazione per l'Infanzia e per i Giovani. In appendice la teatrografia completa.

I Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa in mostra 1986-2006, Torino, Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa, 2007.

Il catalogo della mostra, che ripercorre vent'anni di lavoro, ricerca, realizzazioni, è un'ottima occasione per immergersi nell'universo dei Marcido e nelle loro capacità di riprogettare e reinterpretare in modo inconsueto la classicità in un percorso teatrale singolare e a volte irriverente. Nelle splendide strutture scenografiche e nei costumi della formidabile Daniela Dal Cin riprodotti con immagini di ottima qualità rivivono le emozioni degli spettacoli. Suggestive le riproduzioni dei bozzetti di scena. La prefazione è di Oliviero Ponte di Pino.

Andrea Mancini e Roberto Chiesi, a cura di, *Pier Paolo Pasolini. Poet of Ashes*, Corazzano, Titivillus Edizioni, 2007, pagg. 227, € 20,00.

«La poesia è inconsumabile nel profondo, ma io voglio che sia il meno possibile consumabile anche esteriormente. E così il cinema: farò del cinema sempre più difficile, più aspro, più complicato e anche provocatorio magari, per renderlo il meno consumabile possibile. Così come appunto il teatro». Così Pier Paolo Pasolini nel 1969 esprime la propria volontà di realizzare opere non facilmente riconducibili a quel processo che vuole ridurle a merce. Nel suo teatro in versi, Pasolini ha ridato forza espressiva e tragica alla parola per scandagliare le pulsioni più laceranti dell'io e ha, inoltre, come emerge da questo volume, creato un "cinema di poesia" ispirato al "linguaggio della realtà" e agli enigmi dei sogni, sperimentando la contaminazione di diverse forme figurative.

testi

Spiro Scimone, *La busta*, Milano, Ubulibri, 2007, pagg. 48, € 9,00.

All'indomani del successo internazionale del suo *Cortile* e dopo l'ingresso nel repertorio della Comédie Française di *La festa*, Scimone abbandona il dialetto messinese e scrive in italiano *La busta*, un testo che, galleggiando agilmente tra i comici sberleffi dell'assurdo, ci conduce in un intrigo kafkiano, dove fa capolino la morte. Introdotto da Franco Quadri.

Enzo Moscato, *Orfani veleni*, Milano, Ubulibri, 2007, pagg. 152, € 16,99.

Enzo Moscato ama scrivere e riscrivere i suoi testi, dedicando attenzione alle opere giovanili che hanno continuato a ispirargli fantasie, ricreandole. Riadatta ora quattro testi dei primi anni Ottanta. Nei primi due *Scannasurice* e *Signuri, signuri...* emerge una Napoli insolita antisolare e profonda. Negli altri due testi - *Orfani veleni* e *Co'Stell'Azioni* - il racconto è scarnificato al minimo tanto che mancano anche didascalie, descrizioni ed eseplicazioni.

Bryony Lavery, *Frozen*, Roma, Reading Theatre, 2007 pagg. 222, € 15,00.

Nancy attende sua figlia Rhona, di dieci anni. La piccola è andata dalla nonna e non tornerà mai più, poiché si è imbattuta in Ralph, un serial killer. Nancy, per anni, aspetterà invano notizie della figlia, coraggiosa e combattiva nel suo impegno per l'associazione Fiamma che cerca bambini scomparsi, ma prigioniera del «mare ghiacciato» di una tenace quanto algida attesa. Quando, vent'anni dopo, una telefonata della polizia rivela il ritrovamento dei resti di Rhona, le storie di Nancy, Ralph e della psicologa Agnetha si legano indissolubilmente. Intrecciando esperienze di vita vera (come si vedrà dai testi in appendice) e sequenze drammatiche. Bryony Lavery crea una parabola umana profondamente emozionante che costringe a confrontarsi con temi universali: il dolore come forma di conoscenza, la possibilità del libero arbitrio, la forza della compassione, la difficile conquista del perdono.

Roberto Mussapi, *Il testimone*, Milano, Editoriale Jaca Book, 2007, pagg. 77, € 10,00.

Mussapi ritorna al teatro con un dramma in prosa, un'opera tesisima con andamento da thriller, un avventuroso e trascinante giallo barocco, dove in un'Italia centromeridionale del Seicento un uomo fugge inseguito da oscuri sicari. Ma l'esito si configura come una sorta di svelamento sacrale nella figura del grande pittore Caravaggio in punto di morte.

Friedrich Dürrenmatt, *Romolo il grande*, Milano, Marcos y Marco, 2007, pagg. 160, € 11,00.

Un testo divertente e profondo sull'ultimo imperatore romano, Romolo Augusto, detto Romolo Augustolo, presentato come un inetto e un buffone, la cui unica preoccupazione è mangiare, dormire e svendere i busti degli imperatori a un antiquario in cambio di pochi soldi. Il testo, comico nei primi due atti, diventa un vero e proprio monito nell'ultimo: un invito alla riflessione, una sferzante denuncia contro tutte le tirannie, le perversioni e le guerre.

Plauto, Molière, Kleist, Giraudoux, *Anfitrione, Variazioni sul mito*, a cura di Lucia Pasetti, Venezia, Marsilio, 2007, pagg. 408, € 9,00.

Nono volume della fortunata sezione dedicata alle variazioni sul mito: Medea, Antigone, Elettra, Fedra, Orfeo, Don Giovanni, Elena, Alceste e ora Anfitrione. Connesso da un lato all'archetipo del fanciullo divino, figlio di un dio e di una donna mortale, dall'altro al tema del doppio, il mito si è prestato a molteplici riletture. Tra i testi qui proposti la "tragicommedia" di Plauto, ineludibile punto di partenza, l'*Amphitryon* di Molière, l'*Anfitrione* di Kleist e infine l'*Amphitryon 38* di Giraudoux, forse la più brillante tra le varie riprese del mito nel Novecento: commedia degli equivoci lieve e ricca di humor, con in primo piano il tema della coppia, che resiste alle insidie del destino.

Enzo Cormann, a cura di Franco Farina, *Teatro refrattario. Cairn, Ancora la tempesta, La rivolta degli angeli*, Pisa, Edizioni ETS, 2007, pagg. 271, € 16,00.

Cormann dirige il dipartimento di drammaturgia della scuola dell'Ensatt di Lione e conduce da diversi anni lo studio europeo di drammaturgia all'interno del festival Prima del Teatro-Scuola Europea per l'Arte dell'Attore di San Miniato nata nel 1985 dalla stretta collaborazione tra la Fondazione Teatro di Pisa e l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico". In questo volume Enzo Cormann, uno degli autori più stimolanti e illuminati della scena francese, anche romanziere, pubblica per la prima volta in Italia, una trilogia, composta da alcune delle sue opere più interessanti.

Gli scozzesi di Intercity

Teatro scozzese (*Pulendo il culo di mia madre* di Iain Heggie, *Amore ricucito* di Anthony Neilson, *La nuova tonaca di Dio* di John Clifford, *San Diego* di David Greig, *Inno infranto* di Sharman Macdonald, *Un uomo trovato di Riccardo Galgani*), a cura di Dimitri Mitropoulos, Milano, Ubulibri, 2007, pagg. 304, € 15,00

Il Festival Intercity 2005, l'ultimo diretto a Sesto Fiorentino dall'instancabile, generosa Barbara Nativi, era dedicato alla drammaturgia contemporanea scozzese. A due anni di distanza, giunge la pubblicazione di alcuni dei testi lì presentati in allestimento completo o *mise-en-espace*. Questa ampia antologia ben testimonia la varietà e vitalità della scena di Edimburgo e Glasgow, ma anche una certa carenza di nuovi talenti originali, pur in un contesto che, grazie a un robusto supporto istituzionale per il *new writing*, parrebbe adatto a farli emergere. Non a caso, i due lavori più interessanti della raccolta appartengono a David Greig e Anthony Neilson, che hanno già alle spalle una quindicina d'anni d'esperienza teatrale. *San Diego* di Greig è un singolare diario di viaggio in forma teatrale, all'insegna di uno spiazzante minimalismo onirico; *Amore ricucito* di Neilson colpisce per la sapienza tecnica con cui l'autore smembra e ricompone in un *trompe-l'oeil* temporale i frammenti di una dolorosa storia di coppia. Più convenzionale, a tratti didascalico, è il dramma *Un uomo trovato* di Riccardo Galgani, né sfuggono del tutto al rischio di cadute nella retorica *La nuova tonaca di Dio* di John Clifford e - malgrado il solido impianto drammaturgico - *Inno infranto* di Sharman MacDonald; mentre nella farsa nera di Iain Heggie, *Pulendo il culo di mia madre*, non basta l'originalità del soggetto a riscattare una comicità di stampo televisivo. Renato Gabrielli



Dante degli Asinelli

Carmelo Bene legge Dante, libro+dvd, Padova, Marsilio, 2007, € 18,50

Era passato un anno dalla strage alla stazione di Bologna. Carmelo Bene la ricordò con un'emozionante, controversa *Lectura Dantis* dall'alto della torre degli Asinelli. La sua voce, diffusa in tutto il centro della città, fu ascoltata con sospesa emozione da migliaia di persone. Finora era disponibile la registrazione sonora dell'evento. Ora Rino Maenza, che ne fu l'organizzatore, ha meritoriamente pubblicato un dvd, con immagini girate da Angela Tomasini e dimenticate per oltre vent'anni. Carmelo sembra un fantasma. La faccia è sovresposta; la giacca spara un verde acido. Intorno è il buio. La voce è un violoncello, un colpo di mitraglia, un'antica nenia, un canto, un paesaggio per l'occhio dell'anima. Risplende l'essenza dell'attore come inventore di mondi, di contrasti, di possibilità per il sentire e la mente, qualcosa di diverso dal grigio esecutore di testi a cui oggi ci stiamo abituando. Dal bel libretto che accompagna il video si impara qualcosa sulle miserie di una certa politica, che cercò di osteggiare questo evento, voluto dal sindaco Zangheri. Massimo Marino



b i b l i o

Verso il Brennero, percorsi di spettacolo



Massimo Bertoldi, *Lungo la Via del Brennero*, Firenze, Le Lettere, pagg. 268, € 27,00.

Frutto di una lunga e meticolosa ricerca, basata su fonti archivistiche, cronache di viaggio, testi teatrali sacri e profani e materiali iconografici, il bel libro realizzato da Massimo Bertoldi ricostruisce la multiforme attività performativa nei centri attraversati dalla Via del Brennero, da Verona a Innsbruck, passando per Trento, Bolzano, Merano, Bressanone, Vipiteno. Inquadrato in un'approfondita contestualizzazione storica, lungo un arco temporale che va dal 1200 all'inizio del 1600, prende vita un panorama eterogeneo e affascinante, popolato di principi-vescovi, mecenati, regnanti in viaggio, artisti itineranti, che intrecciano i loro percorsi in locande, castelli, corti, feste laiche e religiose, di cui il Concilio di Trento è momento cardine fondamentale. A fare da fil rouge, nel denso mare di informazioni, è l'uomo di spettacolo, nelle sue molteplici vesti di cantore, musicista, attore, buffone, acrobata. Un lavoro enorme, solido e ponderato, condotto da Bertoldi con mano sicura e prosa limpida, che aggiunge un prezioso tassello agli scarni studi esistenti sull'argomento. Completa il volume una ricca bibliografia. *Claudia Cannella*

Giorgio tres chic!



Sandro Neri, *La vita, le canzoni, il teatro*, Milano, Giunti, pagg. 240, € 19,50.

Giorgio Gaber, *Gli anni '70*, Roma, Radiofandango, pagg. 124 + 60', € 22,50.

Giorgio Gabershik, aka Giorgio Gaber: il Signor G, l'aedo della Milano Bella. Un'eleganza intellettuale memorabile, una tenuta del palcoscenico meravigliosamente naturale. Per tutti quelli che l'hanno conosciuto, seguito, amato, per quanti devono scoprirlo, un ritratto di parole, fotografie, immagini da non perdere.

Come ha ben scritto la Settimana Tv nel 1973, «Gaber ha dimostrato che si può essere filosofi anche scrivendo canzoni». Eravamo tutti giovani quando Milano era la città dei giovani. E i filosofi erano di moda, quanto gli architetti. Il design dell'opera di Gaber corrisponde pienamente allo stile Zanuso, alla fantasia di Ettore Sottsass jr e degli Archizoom, allo stile del primo Armani. La storicizzazione dell'era Gaber mette in mostra un patrimonio preziosissimo per l'attualità. Giorgio Gaber ha creato un format teatrale che prelude al miglior teatro di narrazione contemporaneo, sfruttando altresì il suo efficacissimo talento di cantastorie. Eroe della metropoli di Buzzati e Simonetta, di Strelher e Visconti, come di Luciano Lutring e della mala canterina di Ornella Vanoni, Gaber va rivisto in un quadro generale eccitante. Conoscerlo personalmente, privilegio di cui ho goduto, significava ascoltare una città che, per citare Savinio, sapeva ascoltare il suo cuore, dopo averlo preso in mano. Metta una mano sul cuore la Milano del Terzo Millennio, metta una mano sul cuore e l'altra al portafogli e rimetta in moto il suo mito! Una sera, in prima serata, mettete nel lettore un dvd di Giorgio Gabershik, in arte Gaber e programmatevi il miglior palinsesto della tv fai da te. Una televisione...tres chic! *Fabrizio Caleffi*

multimedia

Antonio Albanese, *Psicoparty*, libro+dvd, Milano, Rizzoli, 2007, pagg. 96, € 22,00.

Con le sue maschere surreali - dall'Ottimista al Ministro della Paura, dall'antisaga dei Perego, all'antipolitica dei La Qualunque - Albanese ci regala la possibilità di una risata liberatoria e, insieme, l'occasione per guardare in tutte le nostre paure. Il dvd offre così l'occasione di ripercorrere uno degli spettacoli più visti delle ultime stagioni, che ha riempito i teatri italiani e ottenuto un enorme successo di critica, come testimonia anche il Premio Hystrio 2006. Un volume accompagna il dvd e presenta, oltre al copione dello spettacolo, le esilaranti biografie dei personaggi scritte da Michele Serra, e un'introduzione di Lorenzo Ornaghi, Rettore dell'Università Cattolica del Sacro Cuore.

Paola Cortellesi, *Gli ultimi saranno ultimi*, libro+dvd, Milano, Rizzoli, 2007, pagg. 126, € 22,00.

Un lavoro di stretta attualità sulle difficoltà dei lavoratori precari, quello ideato dalla Cortellesi con Massimiliano Bruni. Un'operaia incinta si ritrova disoccupata alla vigilia del parto; disperata, irrompe sul posto di lavoro e prende in ostaggio l'amministratrice delegata. Questo il punto di partenza di una commedia amara, toccante e divertente allo stesso tempo, ambientata in un mondo del lavoro caratterizzato da precarietà. Una irresistibile Paola Cortellesi, Premio Hystrio 2007, interpreta abilmente tutti i protagonisti di una storia intensa e serrata, in una prova d'attrice in cui spazia dal comico al drammatico. Lo spettacolo ha registrato uno dei più grandi successi teatrali delle ultime stagioni. La prefazione al copione allegato al dvd è di Dacia Maraini.

***Il Teatro di Paolo Rossi*, Milano, L'Espresso, 2007, € 11,90 ciascun dvd.**

Dopo *Romeo & Juliet*, rilettura alla maniera dell'attore milanese del classico shakespeariano, altri sei dvd con alcuni contenuti extra, con interviste e dietro le quinte degli spettacoli di Paolo Rossi, con uscita settimanale in edicola, in collaborazione con la Repubblica e L'Espresso. Seguono: *Il Signor Rossi contro l'impero del male*, *Rabelais*, *Questa sera si recita Molière*, *Il signor Rossi e la Costituzione*, *Storie di un delirio organizzato*, *Chiamatemi Kowalski/evolution*.

***La grande commedia musicale di Garinei e Giovannini*, a cura di Maurizio Porro, Milano, Fabbri Editore, € 12,90 ciascun dvd.**

Iniziando dal celeberrimo *Aggiungi un posto a tavola*, nell'edizione del 1977 con Johnny Dorelli, Paolo Panelli e Bice Valori, si ripercorre la storia della commedia musicale italiana con fascicoli di approfondimento curati da Maurizio Porro e contenuti extra inediti, come interviste dell'epoca o successive ai protagonisti. Si rivedono così interpreti eccezionali: Renato Rascel, Delia Scala, Gino Bramieri, Domenico Modugno, Walter Chiari. Alcuni spettacoli registrati sono quelli famosi nella prima storica edizione, altri sono riedizioni con nuovi interpreti, a confermare la validità di commedie musicali diventate un classico da riportare in scena ancora a distanza di anni. Con uscita quindicinale si prevedono *Rugantino*, *Alleluja, brava gente*, *Rinaldo in campo*, *Mai di sabato signora Lisistrata*, *Se il tempo fosse un gambero*, *Buonanotte Bettina*, *Un paio d'ali*, *Enrico '61*, *Bravo!*, *Il giorno della tartaruga*.

Gigi Proietti, *Gigi Proietti show*, Torino, Einaudi, Stilelibero, 2007, pagg. 129, dvd 112', € 22,00.

In quasi due ore di spettacolo, un prezioso dvd con tutti i personaggi del teatro di Proietti da Gastone a Pietro Ammice. Nel volume, invece, un suo lungo testo sul teatro, raccolto da Rita Sala, con riflessioni semi-serie sul mestiere di attore e sul nostro tempo, e una ricca antologia con il repertorio completo di Proietti fra cinema, teatro e televisione.

ototeca

critiche

Torino



UTEFEST: da Sofocle a Orton assaggi della scena europea

L'ULTIMA SERA DEL CARNEVALE, di Carlo Goldoni. Regia di Gábor Zsámbéki. Scene di Csörsz Khell. Costumi di Györgyi Szakács. Musiche di László Sály. Con Zoltán Bezerédi, Anna Pálmai, András Ötvös, Dénes Ujlaki, Erika Bodnár, Gergely Kocsis, Andrea Fullajtár, Ervin Nagy, Adél Jordán, Ági Szirtes, Gábor Máthé, Erszi Máthé, István Dankó, Zoltán Friedenthal, Tamás Herczeg. Prod. Katona József Színház, BUDAPEST.

Gli ungheresi Katona modificano il titolo della commedia con cui Goldoni si congedava da Venezia (*Una delle ultime sere di Carnevale*) e ne universalizzano la valenza di riflessione - disincantata e mai nostalgica - sul destino degli artisti, spesso costretti ad abbandonare la propria terra per inseguire riconoscimenti e anche nuovi stimoli all'estero. Non si tratta dell'unico intervento sul testo originale: vengono operati alcuni tagli che saggiamente velocizzano il ritmo della messa in scena, abbreviando quei cerimoniali che tanto amavano i veneziani, ancora impregnati di languido barocchismo nel Settecento dei lumi. Il regista Zsámbéki, direttore generale del Katona, imprime alla spettacolo una misura rapida e a tratti frenetica, accentuando gli aspetti prettamente comici e calcando le peculiarità facili alla caricatura che contraddistinguono molti personaggi. Sior'Alba, ipocondriaca moglie di Sior Lazaro, è una querula donnetta dai capelli raccolti in una cuffietta nera, che non perde occasione per attirare l'attenzione sui propri

presunti mali. I giovani sposi Elenetta e Augustin sono due focosi innamorati che alternano baruffe a baci passionali. Madama Gatteau è una vecchia bambolina nostalgica dalla bellezza passata. L'intera compagnia si mostra all'altezza del compito assegnatole dal regista, imprimendo ai vari personaggi un'immediata riconoscibilità e una personalità spiccata benché monocroma. Ma, all'interno di questo vivido quadro della variegata micro-società dei mercanti di stoffe, Zsámbéki non tralascia di riflettere sulle difficili decisioni che un artista deve compiere per realizzarsi: così, gli scambi serrati fra il giovane disegnatore Anzoletto, il cui talento è richiesto a Mosca, e l'anziano Bastian, diventano un illuminante contrasto fra giovanile desiderio di novità e cambiamenti e la senile aspirazione a una rassicurante immobilità. *Laura Bevione*

ANDROMAQUE, di Jean Racine. Regia di Declan Donnellan. Scene e costumi di Nick Ormerod. Luci di Judith Greenwood. Con Xavier Boiffier, Camille Cayol, Dominique Charpentier, Romain Cottard, Vincent de Bouard, Christophe Grégoire, Camille Japy, Sylvain Levitte, Anne Rotger. Prod. Cict/Théâtre des Bouffes du Nord, PARIGI - Théâtre du Nord, LILLE.

La scena nuda, occupata soltanto da sedie scure variamente spostate a creare geometriche simmetrie, gli abiti neri o bian-

chi, i movimenti studiati e minimali, la recitazione attenta a evitare *pathos* e gigionismi. Donnellan, pluripremiato regista britannico prestato alla Francia, distilla dalle potenziali derive tragiche la rete di rapporti che uniscono i protagonisti - Andromaca, Ermione, Pirro e Oreste - tratteggiandola con matematica precisione. Terminata la guerra di Troia, Andromaca e il figlio Astianatte, ancora bambino, sono in Epiro, prigionieri del re Pirro. Questi - ora irrigidito in divise dai bottoni dorati, ora in severi gessati - s'innamora di Andromaca e, ottenendone il consenso al matrimonio, tradisce la sua sposa promessa Ermione. La donna, vinta da un insano desiderio di vendetta di cui si pente non appena esso viene soddisfatto, convince l'ingenuo e passionale Oreste ad assassinare Pirro. L'eroe greco, anch'egli innamorato di Andromaca, accetta di partecipare al complotto. La sua messa in atto, tuttavia, non reca soddisfazione a nessuno dei due complici: Ermione si uccide e Oreste impazzisce, mentre Andromaca e Astianatte celebrano la loro ritrovata e inattesa libertà. Una trama semplice, uno scheletro rimpolpato dalla sottile analisi delle psicologie dei quattro protagonisti, accomunati da un'ansia di realizzazione delle proprie aspirazioni che si scontra con l'intima avversione verso il mezzo necessario per realizzarle. La stessa Andromaca accetta di sposare Pirro per regalare stabilità al figlio ma, allo stesso tempo, premedita il proprio suicidio immediatamente successivo alle nozze. Le pulsioni e gli istinti sono frenati dal senso di colpa e dalla fedeltà, in un'altalena di stati d'animo che costringe i personaggi in una strettoia dalla quale è difficile uscire. Donnellan ricostruisce con algida perfezione questo disperante teorema psicologico e l'avversione del regista per gli eccessi passionali ne acutizza, paradossalmente, la tragica evidenza. *Laura Bevione*

PECCATO FOSSE PUTTANA, di John Ford. Regia di Alexandru Darie. Scene e costumi di Octavian Neculai. Luci di Alexandru Darie. Con Vlad Logigan, Corina Moise, Andrei Runcanu, Emilia Bebu, Camelia Maxim, Cornel Scripcaru, Claudiu Stanescu, Ion Cocieru, Romeo Pop, Irina Ungureanu. Prod. Teatrul Bulandra, BUCAREST.

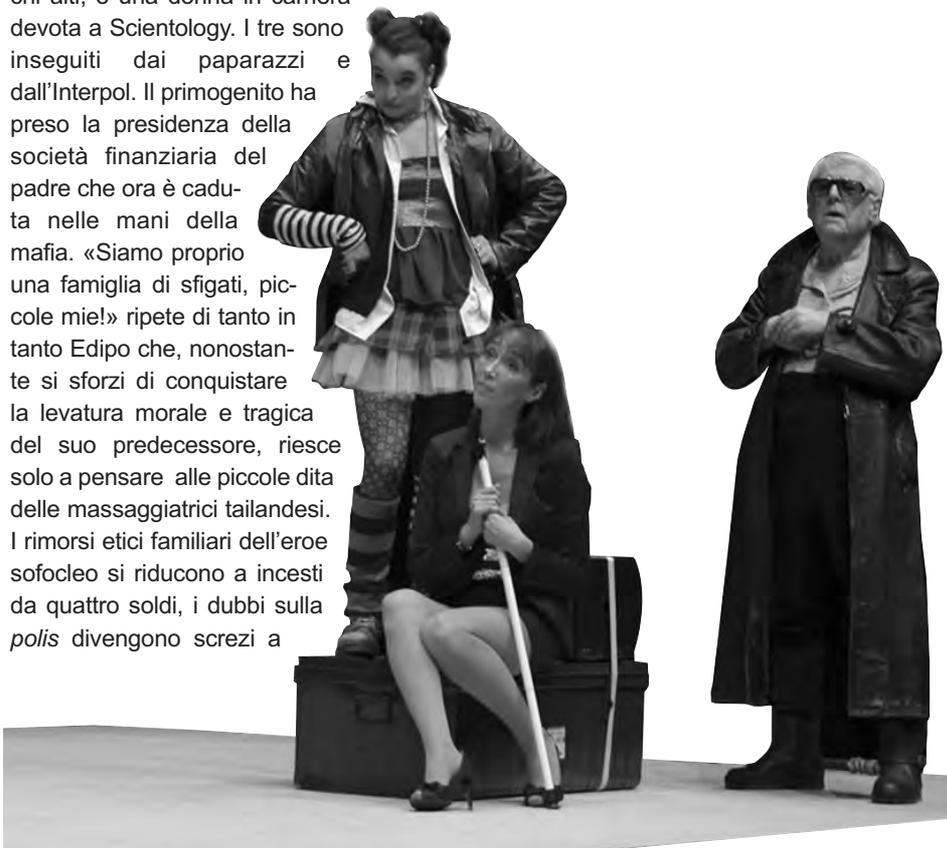
Nel 2004 Ronconi aveva allestito *Peccato che fosse puttana* proponendo una doppia lettura affidata a due cast distinti, uno solo maschile, l'altro composto da attori e attrici a sottolineare l'ambiguità dei rapporti presenti nell'opera di Ford, ultimo dei grandi drammaturghi elisabettiani. Pubblicata nel 1633, la pièce, ambientata a Parma, racconta l'amore incestuoso tra i fratelli Annabella e Giovanni sullo sfondo di una rete di personaggi che vanno dal padre poco autoritario, alla balia connivente, ai numerosi pretendenti della giovane, a una perfida donna tradita. Direttore artistico del Teatro Bulandra di Bucarest, Alexandru Darie sceglie di rappresentare il dramma di Ford concentrando tutta la vicenda sulla passione dei due giovani, trascurando quindi le vene più prettamente criminose e seneciane dell'opera. Ne emerge una messinscena che, pur non dimenticando l'ambiguità e la falsità dei personaggi, indaga principalmente il percorso del sentimento amoroso, la gioia e il tormento delle anime di due fanciulli che passano dall'età acerba a quella più matura, il tutto condito da atmosfere da Romanticismo ottocentesco. La bella sce-

nografia è composta da elementi praticabili che fuoriescono dalle bianche quinte per far apparire i diversi ambienti delle scene del dramma: la camera di Annabella, il salotto di famiglia, il confessionale... Sul fondo si muovono lentamente pannelli trasparenti e specchi deformanti, tendaggi e drappaggi su cui cade, di volta in volta, pioggia o neve. In queste atmosfere ovattate, pastellate, quiete, l'allestimento si tinge di sapori cechoviani, addirittura maelterlinckiani: il tempo sembra essere immobile o infinito, le azioni si ripetono monotone e sempre uguali. Ma è proprio questa la forza dello spettacolo di Darie: aver offerto una lettura quasi intimistica di un dramma che è invece spesso noto per la scabrosità e la molteplicità degli intrighi. Grandi prove per tutti gli attori, su cui spiccano Annabella e Giovanni interpretati da giovanissimi eppur eccellenti attori. *Patrizia Bologna*

CEIPE 2007 A COLONE, UN THRILLER TRASH ANTIQUE, ispirato a Sofocle. Regia di Roger Planchon. Musica di Stéphane Planchon. Scene di TNP. Luci di Sylvain Gorant. Con Roger Planchon, Camille Schnebelen, Isabelle Rougerie, Roger Souza, Christian Pereira, Hovnatán Avedikian, Jacques Frantz. Prod. Studio 24 - Compagnia Roger Planchon - VILLEURBANNE.

«Avverto una sorta di pudore verso il teatro greco, un pudore che finora mi ha impedito di allestire un testo antico. Sarebbe impudico farlo perché siamo troppo distanti da quel tipo di teatro e risulta difficile avvicinarsi e confrontarsi a esso» affermava qualche tempo fa Roger Planchon. Preso coraggio e superata la paura, il regista francese compie un'operazione tutt'altro che scontata, restituendo il testo di Sofocle attraverso un'esacerbazione della distanza tra il mondo antico e quello contemporaneo. Se il prologo dello spettacolo immerge il pubblico in una Grecia remota in cui il vecchio Edipo cieco e la figlia Antigone errano alla ricerca di un luogo di riposo, ben presto l'azione si sposta nell'Ardèche dei nostri giorni. È qui che abitano i "doppi" moderni sofoclei: Edipo in occhiali scuri e mantello in pelle alla Matrix è sessualmente frustrato; Titi in minigonna, anfi e lunghe *extension* colorate è completamente borderline; Ismene, sui tacchi alti, è una donna in carriera devota a Scientology. I tre sono inseguiti dai paparazzi e dall'Interpol. Il primogenito ha preso la presidenza della società finanziaria del padre che ora è caduta nelle mani della mafia. «Siamo proprio una famiglia di sfigati, piccole mie!» ripete di tanto in tanto Edipo che, nonostante si sforzi di conquistare la levatura morale e tragica del suo predecessore, riesce solo a pensare alle piccole dita delle massaggiatrici thailandesi. I rimorsi etici familiari dell'eroe sofocleo si riducono a incesti da quattro soldi, i dubbi sulla *polis* divengono screzi a

In apertura una scena di *L'ultima sera del Carnevale*, di Carlo Goldoni, regia di Gábor Zsámbéki; in questa pag. un'immagine da *Ceipe 2007 a Colone*, da Sofocle, regia di Roger Planchon.



colpi di rivoltella. In un universo fatto di religioni preconfezionate al supermercato, politici corrotti, creme antirughe e anti-depressivi, Planchon mostra - spesso con troppa pedanteria - quanto oggi la nostra società globalizzata sia lontana dalla culla tragica che diede origine al mondo. *Patrizia Bologna*

O SAQUE, di Joe Orton. Regia di Ricardo Pais. Scene di Pedro Tudela. Costumi di Bernardo Monteiro. Luci di Nuno Meira. Con João Castro, Jorge Mota, José Eduardo Silva, Lígia Roque, Paulo Freixinho, Pedro Almendra, Marta Pires, Pedro Manana. Prod. Teatro Nacional São João, PORTO.

La carriera del drammaturgo britannico Joe Orton fu assai breve (1964-1967), interrotta da un omicidio e da uno scandalo che, tuttavia, non ne oscurarono la novità e il valore. I tre *plays* che Orton scrisse, infatti, seppero rinnovare profondamente la tradizione comico-farsesca inglese, proponendosi quali modelli per i giovani commediografi. Il testo proposto dal portoghese Pais - nell'originale *Loot* (*Il malloppo*, 1965-66) - è la seconda opera scritta da Orton e ne illustra esemplarmente il gusto per la demistificazione dei modi e dei valori borghesi, per la parodia dei generi - in questo caso, il romanzo giallo stile Agatha Christie - e per la decontestualizzazione dei linguaggi, di cui vengono svelate l'ipocrisia e l'inconsistenza. Il *play* è costruito sui dialoghi, serrati e a tratti surreali, tra i personaggi, che ruotano attorno al cadavere della moglie del padrone di casa e alla refurtiva di una rapina in banca - il "malloppo" del titolo - compiuta dal figlio della defunta con un amico. La vicenda è ambientata in un'unica stanza, qui realizzata come uno spazio essenziale bianco e nero, interrotto da porte e finestre e dominato dalla bara attorno alla quale ruota l'intreccio poliziesco. Il tempo dell'azione è brevissimo e stringente, qualità che si addicono anche alle battute, serrate e spesso fulminanti. Orton si diverte a snaturare frasi fatte e luoghi comuni, linguaggi tecnici e specializzati e, in tal

modo, svela i travestimenti e la malafede che sovente sottendono i rapporti umani, più o meno formali ovvero familiari. Il contrasto fra il linguaggio controllato ed educato e la situazione paradossale è l'elemento che suscita immediatamente la risata e, in un secondo momento, la riflessione. Pais sa evidenziare bene questo meccanismo drammaturgico, trasferendo con abilità la comicità tipicamente *british* di Orton a latitudini più calde, mentre gli attori interpretano con convincente straniamento i loro iperrealistici personaggi. *Laura Bevione*

Marylin, mito suo malgrado

MARILYN MONROE, testo e regia di Michela Marelli. Scene di Michela Marelli e Lucilla Giagnoni. Musiche di Paolo Antonio Pizzimenti. Con Lucilla Giagnoni. Prod. Teatro In-folio, TORINO.

Marylin Monroe è stata più di un'attrice, l'incarnazione dell'ideale femminile, non una semplice donna ma l'"idea" della donna. Una figura che divenne leggenda ancora in vita, un mito suo malgrado che lottò durante tutta la sua breve esistenza affinché venisse riconosciuta la sua fragile umanità. Questa la premessa sulla quale Marelli e Giagnoni hanno costruito il loro appassionato spettacolo, frutto di una curiosità trasformatasi in necessità e non certo di calcolo strategico. La cornice all'interno della quale si inanellano aneddoti e riflessioni personali, notizie di cronaca e dichiarazioni della stessa Marilyn, è data dalla rievocazione di scene tratte da *Quando la moglie è in vacanza*, film in cui l'attrice interpretava il proprio stesso mito: la ragazza bionda mozzafiato che abita al piano di sopra e che assomiglia così tanto a una star hollywoodiana... Lucilla, con ammirabile autoironia, presta la sua imperfetta anatomia alla perfetta Marilyn, ma anche alla balia, alla madre, alla direttrice dell'agenzia per modelle che lanciò l'attrice. La narrazione della tormentata infanzia e dell'ascesa al successo si alterna a riflessioni su ciò che è diventata Marilyn nell'immaginario collettivo - non a caso il suo viso e il suo corpo sono stati e sono tuttora utilizzati per pubblicizzare praticamente di tutto - così come nell'immaginario di un'attrice che ne vorrebbe possedere la sublimità. Uno specchio rotondo, che nel suo lato posteriore è

anche guardaroba, e una poltrona rossa a forma di cuore - perché Marilyn fu certo una potente icona sessuale - sono gli unici arredi di una scena che si riempie della voce, dei sentimenti, delle umiliazioni e delle sofferenze di una donna che pagò con l'infelicità in vita una solida immortalità. Una donna a cui Lucilla si accosta con rispetto e ammirazione, incredulità e stupore, scegliendo ironia e passione quali motori della propria coinvolta interpretazione. *Laura Bevione*

Shakespeare, poeta d'amore

SHAKESPEARE/VENERE E ADONE, di William Shakespeare. Traduzione e regia di Valter Malosti. Scene di Paolo Baroni. Costumi di Marzia Papparini. Luci di Francesco Dell'Elba. Coreografie di Michela Lucenti. Con Valter Malosti e Yuri Ferrero. Prod. Teatro di Dioniso, TORINO - Residenza multidisciplinare di Asti, ASTI.

Venus and Adonis è la prima opera a stampa di Shakespeare, apparsa nel 1593 e oggetto di numerose ristampe generate dal notevole gradimento riscontrato. Non si tratta, però, di un testo teatrale, bensì di un poemetto erotico-pastorale: suddiviso in stanze di sei versi ciascuna, esso palesa una raffinata cura formale ma preannuncia anche quella capacità di variare registri e ideare immagini propria dello Shakespeare drammaturgo. Il tema dell'amore viene, infatti, vivisezionato nei suoi molteplici aspetti: la passione fisica e la platonica affinità, il sesso e il pensiero, il sangue e il miele. Malosti sceglie di porre l'accento proprio sul sovrapporsi di toni e coloriture che contraddistinguono il testo, privilegiandone, però, le sfumature più declinanti verso la comicità farsesca ovvero la sensualità. Venere, dunque, non è interpretata da una leggiadra fanciulla bensì dallo stesso Malosti, con pantaloni aderenti, camicia cremisi e trucco pesante, mentre Adone è un giovane ballerino, esile e riccioluto. I due, stretti su una pedana, avanzano e indietreggiano lungo un binario che occupa il centro della scena. Avvinghiati, mentre Adone/Yuri Ferrero esegue monotoni passi di danza, Malosti dà voce alle gioie e ai tormenti amorosi di Venere, sentimenti chiosati dalle luci che, ovviamente, virano principalmente al rosso. La natura non teatrale del testo costrin-



ge Malosti a ricercare variazione e movimento utilizzando vari espedienti, sulla cui efficacia drammaturgica, tuttavia, nutriamo qualche dubbio: al fine di sottolineare gli aspetti farseschi e "popolari" del poemetto, Venere acquista a tratti un ingiustificato accento napoletano che stride, invece, con l'alta qualità della dizione delle stanze più sentimentali o tragiche. Malosti pare oscillare fra fissità - in fondo l'attore si limita a declamare i versi richiudendosi in pochi movimenti mentre la coreografia eseguita dal ballerino risulta troppo concentrata in sé stessa - e deriva barocca (un po' alla Enzo Moscato), senza tuttavia trovare una soluzione drammaturgica opportuna per un testo che, non a caso, non è stato composto per le scene. *Laura Bevione*

Machiavelliche risate

LA MANDRAGOLA, di Niccolò Machiavelli. Regia di Marco Sciaccaluga. Scene e costumi di Valeria Manari. Musiche di Andrea Nicolini. Luci di Sandro Sussi. Con Ugo Pagliani, Gianluca Gobbi, Enzo Paci, Pier Luigi Pasino, Barbara Moselli, Massimo Mesciulam, Silvia Quarantini, Alice Arcuri. Prod. Teatro Stabile di GENOVA.

Un grande testo della drammaturgia rinascimentale, anzi il più grande. Un attore di lunga e rodata esperienza e, accanto a lui, un piccolo drappello di giovani, formati alla scuola dello Stabile di Genova. Senza trascurare peraltro la solidità professionale di alcuni interpreti cooptati nel cast da una più matura generazione di quarantenni. Per riportare ancora una volta sulla scena la farsa irridente e amara della *Mandragola* di Machiavelli. Dove l'autore sembra riversare tutto il suo lucido pessimismo di uomo politico che inflessibilmente osserva e stigmatizza il degrado del mondo intorno a sé. Consegnando ai secoli futuri una costruzione geniale che guarda insieme alla commedia classica e alle novelle trecentesche, fondendone gli ingredienti in un intreccio esilarante di ironia sferzante e di boccaccesca sapienza. Una commedia che qui rivive con tutto il fascino giocoso e divertente di un allestimento capace di disincrostare da ogni possibile sedimentazione la notissima beffa che l'attraversa, estraendone una rinnovata brillantezza di straordina-

ria modernità. Grazie soprattutto all'apporto di una interpretazione vitalissima, che esalta la complessità dei caratteri e li incide con ben tornita rotondità. A cominciare da quel giovane Callimaco chiamato a Firenze dalla fama di una donna di incomparabile bellezza ma anche di ferrea e devotissima virtù, qui resa con qualche passività dalla giovane Alice Arcuri. Un giovane corpulento e appassionato che, coi tratti di Gianluca Gobbi, la regia di Marco Sciaccaluga realisticamente inquadra nei passi malfermi di scorate ubriachezze. Per condurlo poi nei panni pomposi di un sapiente medico d'oltralpe, pronto ad assumer su di sé l'arduo compito di guarire la pretesa sterilità della donna. Suscitando ammirate speranze e struggenti prospettive di padre nel marito di lei, Messer Nicia, che Ugo Pagliani cesella con godibilissima credibilità di babbeo credulone. Illuminando la scena, funzionale ma un po' grigia e meccanicistica di Valeria Manari, con la grottesca vividezza di una dabbenaggine avara, cinica quanto basta per sacrificare il proprio onore e la vita di un ignaro malcapitato al suo desiderio di paternità. Accanto a lui, Massimo Mesciulam traccia il ritratto feroce di un Fra' Timoteo di corposo e blasfemo opportunismo. Mentre Pier Luigi Pasino si ritaglia uno spazio di incisiva vitalità nell'inesauribile astuzia del servo Ligurio. *Antonella Melilli*

Mitologie d'Oriente

INDIA, di Mara Baronti. Regia di Alfonso Santagata. Scene, immagini, costumi di Beatrice Meoni. Musiche di Chiara Cipolli, Davide Ferrari, Cristina Alioto, Francesco Menconi. Luci di Sandro Sussi. Con Mara Baronti, Cristina Alioto, Patrizia Belardi. Prod. Teatro Stabile di GENOVA - Mercadante, Teatro Stabile di NAPOLI.

Al talento di Mara Baronti è riconosciuta l'originalità del racconto a viva voce, adatto a pubblici sempre diversi. Affabulatrice di un repertorio di miti e leggende classici, interpretati con sensibilità comunicativa, si fece negli anni Ottanta iniziatrice di un genere affermato più tardi nel "teatro di narrazione". In questo spettacolo, la rilevante strutturazione scenografica e tecnologica, pare ridurre l'impatto emotivo auspicato dal contatto diretto e dall'improvvisazione. È forse il sovrapporsi di una

regia più attenta alla visione e alla coreografia che all'effetto emotivo dell'oralità, a rendere certe sequenze ridondanti e persino un po' vaghe. La materia immensa, sconcertante - tratta da *Kalika Purana*, *Ramajama* e *Mahabharata* - è condensata in nuclei semplificati. La visione del mondo induista è data per aneddoti, simbologie e pensieri, confrontati all'attualità multiforme e cangiante del continente indiano. Il mito della Creazione è dipanato con innesti audaci e familiari insieme. Proprio al tono colloquiale s'affida il racconto, immediato e personale. Così, l'impianto scenico schematico ma ambizioso, con pannelli metallici atti a ricevere proiezioni filmiche e fotografiche; l'intervento del canto e della danza (eseguiti con perizia da Cristina Alioto e Patrizia Belardi) si sommano, distraendo dal filo narrativo principale, quello della Creazione che ciclicamente ritorna. Si risale all'Età dell'oro, colta nella situazione fetale dell'uomo, evoluta nell'universo in continua trasformazione. La Triade divina di Shiva, Vishnu e Brahma è nominata negli eventi tipici tradizionali, fondanti una filosofia che attinge a molteplici Immagini, Funzioni e Personaggi sacri. Rispetto all'Olimpo greco, traspaiono analogie e l'aura favolistica ne accentua la gravidanza immaginaria. Le tante presenze, Maia, il Drago delle Nuvole, il dio guerriero Indra, la Morte, Sati, Aurora, Kama l'arciere d'amore, emergono da vicende universali, non metafisiche ma concrete: immagini poetiche di una Natura umanizzata. Il tempo ciclico è comparato alla linearità della visione cristiana, con figurazioni siderali rotanti. La storia è suggellata dall'attrice al proscenio, con tre varianti plausibili dell'eterna, misteriosa cosmogonia. *Gianni Poli*

Nella pag. precedente, un'immagine di *O Saque*, di Joe Orton, regia di Ricardo Pais; in questa pag. una scena di *La mandragola*, di Niccolò Machiavelli, regia di Marco Sciaccaluga.



Goldoni/Servillo

Villeggianti sull'orlo di una crisi di nervi



Corsi e ricorsi storici. Giambattista Vico sorride dall'empireo giocando a scacchi con Eduardo: è rinato il capocomico. Ma come è il capocomico del 2000? È come Toni Servillo che, passato attraverso la tradizione del teatro napoletano, il teatro di regia e quello di ricerca, propone da alcuni anni un "teatro d'arte per tutti", fondato sull'incontro tra testo, autore e pubblico, di cui il regista è "maestro concertatore" di una compagnia di complesso affiatata e omogenea. Risultato: pubblico entusiasta che affolla le sale teatrali per vedere in scena i capolavori di Marivaux, Molière, De Filippo o Goldoni. Servillo fa con la commedia quello che Lavia, agli inizi degli anni '80, aveva saputo fare con la tragedia (ricordate *I masnadieri* di Schiller?), anche se il suo capocomicato era di stampo decisamente mattatoriale. Al Piccolo Teatro di Milano, per questa sua attesa *Trilogia* goldoniana, c'è stato il tutto esaurito per un mese e malumori degli esclusi al botteghino. E si trattava pur sempre di tre ore abbondanti di spettacolo: tante, se si pensa alla soglia di attenzione dello spettatore medio, poche se si pensa che in così "breve" tempo Servillo ha concentrato quel grande romanzo teatrale in tre movimenti che è la *Trilogia della villeggiatura*, ovvero *Smanie*, *Avventure* e *Ritorno*. Inutile perdersi in sterili confronti con edizioni precedenti, per esempio con la *Trilogia* allestita da Massimo Castri una dozzina di anni fa (tre anni di lavoro, ogni spettacolo autonomo nella sua splendida dissezione anatomica del testo), troppo diverse le scelte registiche a monte. Servillo ha voluto semmai omaggiare la *Trilogia* strehleriana, anch'essa in unica serata, riprendendone il clima cechoviano e certi controluce,

soprattutto nelle *Avventure*. I tagli ci sono, eccome, e il ritmo è incalzante, soprattutto nelle *Smanie*, dove la ricerca nevrotica di una felicità che fa rima con apparenza impone a tutta la compagnia una recitazione a mitraglia e un agitarsi volutamente sopra le righe. Giacinta, la protagonista intorno alla quale tutto ruota, si presenta subito: «Io ho questo di buono: faccio fare alla gente tutto quello che voglio». Peccato che alla fine sarà lei a non fare quel che desiderava, rinunciando all'amore di Guglielmo, che forse era solo un capriccio estivo, per un quieto matrimonio borghese con Leonardo, entrambi ritornati con i piedi per terra nel grigio autunno del *Ritorno* di un'età adulta che implica presa di coscienza e assunzione di responsabilità, prima fra tutte sbarcare il lunario. Nella *Trilogia* infatti, mentre gli anziani si crogiolano in ciò che ormai sono (lo svagato Filippo di Paolo Graziosi, il saggio e pedante Fulgenzio di Gigio Morra, l'assatanata Sabina della divertita Betti Pedrazzi), i giovani crescono e cambiano, ma tutto sommato rinunciando a modificare il mondo di cui fanno parte, una borghesia che nasconde le sue magagne dietro il velo di un ottuso quanto ipocrita conformismo. E tutto questo Servillo - che non a caso si è ritagliato, con buona dose di simpatico gigionismo, il ruolo dello scroccone Ferdinando, malizioso e onnipresente commentatore - ce lo mostra con la leggerezza di un ricamo, a cui tutta la compagnia contribuisce con esito nel complesso armonioso. Anna Della Rosa cresce assai bene insieme alla sua Giacinta che, volitiva e un po' masochista, spigolosa e sensuale, matura nel corso di un'estate. Preferirà, certo per calcolo sentimental-economico, il bel Leonardo dell'intenso Andrea Renzi al malmostoso Guglielmo di un Tommaso Ragno più legnoso che tormentato, come darle torto. Quest'ultimo finirà incastrato dalla sospirata Vittoria di Eva Cambiale, futura cognata e rivale di Giacinta a colpi di *mariage* (gli splendidi costumi nelle *nuance* del sole e della terra sono di Ortensia de Francesco, le scene essenziali di Carlo Sala). E infine, ben più vispi dei loro padroni che pure vogliono scimmiettare, i servi Paolino e Brigida (Francesco Paglino e Chiara Baffi), ma anche i piccolo-piccolo borghesi Tognino e Rosina (Marco D'Amore e Giulia Pica). Un bel lavoro, destinato a migliorare con il tempo, come il buon vino. *Claudia Cannella*

TRILOGIA DELLA VILLEGGIATURA, di Carlo Goldoni. Adattamento e regia di Toni Servillo. Scene di Carlo Sala. Costumi di Ortensia De Francesco. Luci di Pasquale Mari. Con Paolo Graziosi, Andrea Renzi, Anna Della Rosa, Eva Cambiale, Toni Servillo, Tommaso Ragno, Gigio Morra, Betti Pedrazzi, Chiara Baffi, Mariella Lo Sardo, Giulia Pica, Marco D'Amore, Francesco Paglino, Rocco Giordano, Salvatore Cantalupo. Prod. Teatri Uniti, NAPOLI - Piccolo Teatro di MILANO.



Le cinque età dei giusti

I GIUSTI, di Albert Camus. Adattamento e regia di Carmelo Rifici. Percorso scenografico e dipinti di Guido Buganza. Con Lorenzo Batoli, Andrea Fazzari, Elisa Lucarelli, Fabio Marchisio, Emiliano Masala, Francesca Porrini. Prod. Teatrodellecassi, MILANO.

Positivo e ammirevole, in un'epoca di facili e troppe dimenticanze, che un regista giovane, ma ricco di idee, come l'ex allievo di Luca Ronconi Carmelo Rifici ridia interesse alle voci più interessanti di un Novecento non poi così distante da noi, riportando l'attenzione su una delle opere meno note di Camus: *I giusti*. Meno nota anche perché forse meno riuscita. Fin dal suo apparire, nel 1949, la *pièce*, scaturita da un fatto realmente accaduto (l'attentato compiuto agli inizi del secolo scorso da parte di alcuni membri del partito rivoluzionario contro il granduca Sergio, nipote dello Zar Nicola II) venne giudicata infatti fiacca e troppo verbosa. E però, se, pur drammaturgicamente debole, questo testo programmatico, gelido, ossessivo, il cui tema è quello della rivolta contro l'ingiustizia e il male, non manca di esprimere passioni e sincerità che valgono anche per l'oggi. Quel che ha inteso fare Rifici con il suo spettacolo ricco di stimoli e interessante anche o soprattutto dal punto di vista stilistico. Dove tutto viene composto per una serie di "stazioni", che segnano i cinque momenti esistenziali dei sei protagonisti, quasi fossero, i cinque atti, le cinque età della vita. Dalla fanciullezza dove tutto è possibile, all'età vegliarda, quella della disillusione e dove tutto non è più possibile. Si parte infatti - e il quadro iniziale è folgorante con quel tappeto candido che simula una sorta di stanza dei bambini, stanza dei giochi che poi diventeranno terribili - dalla fanciullezza per approdare poi alla giovinezza in una sorta di soffitta - studio molto bohémienne. Si passa quindi dalla maturità (prima il salotto borghese, dove l'azione assume toni melodrammatici, e poi la prigione, dove Rifici lascia che, con i suoi attori diventati manichini, s'affacci il costruttivismo russo) alla vecchiaia. E lo spazio altro non è che la stessa prigione coperta da un velo, dove gli ex giovani terroristi, aspettando la notizia dell'esecuzione del compagno, si ritroveranno disperati. Esseri canuti cui la vita può solo cedere

il passo alla morte. Pur con qualche scompenso, Rifici ha operato con bel rigore disponendo di un bel gruppo di giovani attori cresciuti alla scuola dello Stabile di Torino. Tutti a rivelare grande fervore interpretativo. *Domenico Rigotti*

Dolci sciopera al contrario

È VIETATO DIGIUNARE IN SPIAGGIA, *Ritratto di Danilo Dolci*, di Renato Sarti e Franco Però. Regia di Franco Però. Scene e costumi di Andrea Vioffi. Musiche di J.S. Bach, Antonio Di Pofi. Con Paolo Triestino, Alessio Bonaffini, Diego Gucci, Renzo Pagliaroto, Domenico Pugliares, Francesco Vitale. Prod. Teatro della Cooperativa, MILANO.

Incapace di neutralità, il teatro di Renato Sarti continua a muoversi *contro*, alla ricerca (drammaturgica) di un comune rosso sentire. "Qualcosa di sinistra" che come spirito s'aggira fra gli spettatori. Insieme a Però rispolvera la figura di Danilo Dolci, (s)conosciuto Gandhi italiano, più volte candidato al Nobel per la Pace e amico intimo dell'intelligenza internazionale. Una figura d'altri tempi per spessore e coerenza, purtroppo interpretato da Paolo Triestino come una specie di antipatico pretone, dal gusto cattocomunista. Vite e storie d'Italia che s'intrecciano. Rischio agiografico evitato grazie a scelte registiche (abbastanza) dinamiche e a un taglio drammaturgico concentrato sul singolo episodio: lo sciopero al contrario di cui fu protagonista insieme ad alcuni disoccupati di Partinico, Sicilia. Ovvero: piuttosto che stare con le braccia incrociate rimettiamo a posto una vecchia strada. Ma si sa, il nuovo spaventa e con la paura girano i manganelli e le manette. Tutti in carcere allora, per un processo che ha dell'assurdo ma è pura Storia. Lo spettacolo ha il suo cuore nel dibattito in aula, manifesto del diritto/dovere al lavoro e difesa della *n e o n a t a* Costituzione (siamo nel 1956). All'epoca si scomodò Piero Calamandrei (che quella Costituzione aiutò a redigerla)

per difendere il Dolci, con una bellissima arringa che di sera in sera viene letta da personaggi pubblici (ottimo Armando Spataro). Idea felicissima e un po' furbetta. Per il resto scenette di vita (e mala) siciliana, dialoghi alla Ken Loach, piacevoli stacchetti musicali e coinvolgimento del pubblico. Uno spettacolo dai tanti registri, con un buon cast di giovani "siciliani", convincenti sia nei tempi comici che quando si vira sul serio. Ma è lì che cominciano i guai. Politicamente incontenente, terminato il dibattito Sarti ci propina la solita filippica sinistroide, così esposta e didascalica (con un Dolci che torna addirittura dalla tomba) che quasi viene voglia di pensarla diversamente. Quasi. *Diego Vincenti*

Cantare come matti

PSYCHOMUZIKAL, di Denis Gaita. Musiche di Bernstein, Chabrier, Hamburg-Arlen, Kander, Lèhar, Lloyd Webber, Mancini, Schwartz, Youmans. Con portatori di disagio psichico e psicofisico. Prod. Associazione La Stravaganza, MILANO.

«Sono nata il 21 a primavera / ma non sapevo che nascere folle / aprire le zolle / potesse scatenar tempesta». Chissà cosa direbbe Alda Merini, straordinaria poetessa autrice di questi versi, che avendo trascorso lunghi periodi della sua vita in manicomio sa bene cosa significhi essere "diversi", di *Psychomuzikal*. L'ultima fatica della Stravaganza è capace sì di scatenare piccole tempeste, ma solo di divertimento e partecipazione. Dopo le liberissime rivisitazioni di Rossini, Verdi, Strauss, la bizzarra *Norma Traviata* che fondeva le opere di Bellini e Verdi in chiave rock, la divagazione circense di *Otto e Tre Quarti*, il gruppo guidato dallo psichiatra-musicista Denis Gaita si confronta con il

Nella pag. precedente, una scena di *La trilogia della villeggiatura*, di Carlo Goldoni, regia di Toni Servillo; in questa pag., un'immagine da *È vietato digiunare in spiaggia*, di Renato Sarti e Franco Però, regia di Franco Però.



rutilante mondo del musical. Lavorando da diversi anni con persone affette da disabilità psichica e psicofisica, in *Psychomuzikal* Gaita - anima e motore insieme a numerosi volontari della Stravaganza - mette in pratica con successo il proprio metodo che, attraverso la musicoterapia e la teatroterapia, produce risultati concreti sia dal punto di vista strettamente terapeutico sia sul fronte dell'integrazione dei pazienti nella società. La struttura di *Psychomuzikal* è giocata sull'alternanza fra brevi monologhi in cui un paziente down si rivolge a una psicoterapeuta silenzioso e distratto, raccontandogli i propri fantasiosi deliri sull'universo del musical, e lunghi numeri danzati e can-

tati. In bilico tra realtà e fantasia, oltre una trentina di interpreti, belli e veri nei loro abiti elegantissimi o pacchiani, alternano momenti di occasionale goffaggine a *exploit* da consumati *entertainers*, calandosi nella raffinata ambientazione di *Tifortù* o scatenandosi sull'onda del brio partenopeo di *Foruncoli Foruncolà*. Così, interpretando canzoni nate dalle loro improvvisazioni che tra frizzi e lazzi toccano con ironia temi centrali come la malattia e il potere curativo del teatro, gli artisti disabili della Stravaganza giocano ancora una volta con la propria diversità, sino all'allegria invasione finale della platea tra il pubblico divertito ed entusiasta. *Valeria Ravera*

Milano

Un *Revisore* revisionato

Ben vengano gli scambi culturali. Anche a teatro. Soprattutto se gli spettacoli sono di qualità come questo *Revizor* di Gogol arrivato, sia pur fuggacemente, al teatro Strehler di Milano dallo storico Teatr Alexandrinsky di San Pietroburgo e firmato dal suo stesso direttore artistico, il regista Valery Fokin, più nota da noi con il titolo *L'ispettore generale* c'è qualcosa che accomuna il grande autore russo a Kafka. Lo accomuna (o lo anticipa) per via di quel grottesco che insieme ci fa ridere e ci fa paura, portando in primo piano l'immagine concreta di un potere "mostruoso" che si serve della corruzione, ma in cui questa è solo l'aspetto esteriore. È risaputo, la commedia è imperniata sulla figura di un giovane e squattrinato bellimbusto, tal Chlestakov, che, giunto in un piccolo centro della provincia zarista, viene scambiato per un funzionario statale in segreta funzione ispettiva. E subito ne nasce una girandola di equivoci e scompigli, alimentata dal fatto che la cittadina (tutto il mondo è paese, e ogni epoca si assomiglia) abbonda di funzionari corrotti, mercanti corruttori e servizi pubblici in sfacelo. La versione scenica di Fokin ha un ritmo mozzafiato da smorfia crudele e un'unità di stile così intensa e serrata da risultare ossessiva. I personaggi, raggruppati in gruppetti che fanno coro, sono visibilmente sganciati da ogni legame di verosimiglianza e diventano le marionette di un mondo dominato dall'imbecillità, spinti, con effetti da teatro dell'assurdo, ai limiti del delirio. Da chiarire che Fokin non usa il testo originale di Gogol ma quello scritto per la messinscena risalente al 1926 di Meyerhold, come dire uno dei padri della scena moderna. Testo basato sulle prime stesure dell'opera integrate da alcuni elementi tratti da altri scritti dell'autore e di conseguenza la drammaturgia ad acquisire carattere un po' più complesso, anche se Fokin, operando pure lui da "revisore", elimina alcuni episodi importanti per Meyerhold e rende la moltitudine di voci che compongono l'opera più armonica (e dunque musicale; c'è anche uno strepitoso piccolo coro che vocalizza sistemato in galleria) e semplice. Perfetto il congegno non si ferma un momento, grazie anche va detto, alle prodezze degli assai bravi attori dell'Alexandrinsky. *Domenico Rigotti*

REVIZOR, di Nikolaj Vasiljevic Gogol. Regia di Valery Fokin. Scene e costumi di Alexandre Borovsky. Musiche di Leonid Desyatnikov. Con Vitaly Kovalenko, Sergey Parshin, Viktor Smirnov, Nikolay Miron, Mikhail Dolginin, Igor Voolkov, Pavel Jurinov, Gellj Sysojev, Evgenij Kapitonov, Vadim Nikitin, Vladimir Mironov, Vladimir Lisetsky, Svetlana Smirnova, Elena Zimina, Kira Petrova Svetlana Shejchenkom Tanara Kotesnikova, Marina Gavrilova, Elema Gladkova, Julia Marchenko. Prod. Alexandrinsky Teatr, SAN PIETROBURGO.

Il pianista sull'Oceano

NOVECENTO, di Alessandro Baricco. Regia e interpretazione di Corrado d'Elia. Scene di Francesca Marsella. Prod. Teatri Possibili, MILANO.

in
Tournée

Se non odiate Baricco, quella di *Novecento*, è una gran bella storia. Ebbe immediato successo in teatro, nel '94, con Eugenio Allegri protagonista e una deludente trasposizione cinematografica in versione kolossal firmata da Tornatore. Con la sua scrittura ruffiana, in un abile mix di toni epico-mitici e umorismo da spaghetti western, Baricco racconta di Danny Boodmann T.D. Lemon Novecento, magico pianista che nasce, vive e muore a bordo di una nave da crociera, il "Virginian", negli anni ruggenti della nascita del jazz. La scena, di efficace essenzialità, è tutta in bianco e nero: cubi bianchi e cinque grandi tasti da pianoforte conficcati sul palcoscenico, così come nero è l'abito di Novecento, pantaloni, camicia aperta, bretelle, soprabito e feltro in testa da "musicista maledetto" che magari incontra al porto in una fumosa bettola. È un uomo geniale quanto fragile, incapace di affrontare il mondo fuori dal guscio protettivo del transatlantico. I desideri stavano strappandogli l'anima e lui li ha incantati ed eliminati, facendo un lavoro geometrico su se stesso, quasi zen, tutto in levare, scegliendo di vivere un particolare di ogni esperienza umana per eliminare il generale. Corrado d'Elia, istrionico protagonista e regista alla prima prova da monologante, riesce a suonare con sensibilità tutte le corde di un ritratto che si compone dei mille ricordi di chi lo conosceva, piccola galleria di varia umanità da crociera, dall'amico trombettista ai macchinisti fuliginosi alle dame svaporate della prima classe. È tormentato e solare, comico e drammatico, tenero e canagliesco. Lo supporta una strepitosa colonna sonora di jazz anni Venti e Trenta, con pezzi d'epoca, come quelli di Jelly Roll Morton, che è anche uno dei personaggi che salgono sulla nave per una sfida musicale con Novecento, e brani rifatti con i ritmi di oggi, come quelli delle Andrews Sisters riscritti dalle Puppini Sisters. *Claudia Cannella*



cinque Frammenti

BECKETT secondo BROOK la vita come tragicommedia

In *Rough for Theatre* - il primo dei cinque Frammenti di Beckett messi in scena da Peter Brook sull'incontro di due mendicanti che dovrebbero mettersi in comune ma finiscono per dilaniarsi - un mutilato su una sedia a rotella chiede all'altro, un violinista cieco, perché non si lascia crepare. "Perché non sono abbastanza infelice" risponde il cieco: e nella risposta c'è tutto il senso dell'opera di Beckett. In ogni umana esistenza, dice Beckett, c'è sempre un minimo irriducibile di felicità che impedisce di cercare la morte. È il pessimismo stoico dell'irlandese Beckett: Brook lo evidenzia con l'autorità di un maestro, ne fa il leitmotiv dello spettacolo (che in un'ora scarsa, in virtù della sua perfezione, finalmente ci spiega nella confusione dominante cosa sia l'essenza del teatro). E mette da parte gli stereotipi beckettiani cui eravamo avvezzi per mescolare con risultati splendidi, pessimismo esistenziale e humour. Brook ci restituisce Beckett con una regia tanto semplice quanto essenziale, lavorando con la precisione di un orologiaio sulla parola, anzi facendo del gesto, della mimica, del respiro dell'attore l'incarnazione stessa della parola. Convinto com'è - scrive nel programma di sala - che nel suo perfezionismo, rifuggendo a dogmi e teorie per cercare, semplicemente, la nuda verità della vita Beckett abbia saputo trovare una forma espressiva «nella quale suono e movimento, rimo e silenzio si fondono in assoluta unità». Lo spettatore segue affascinato questa specie di rito sciamanico intorno all'attore e ride spesso dell'ironia, così umana con cui Beckett, con estrema economia di mezzi guarda intrepido alla durezza del mondo. Il miracolo è nell'aver calato nel corpo dell'attore sentimenti e emozioni, nell'aver ridotto a pura fisicità il pensiero: e questo è il segreto per fare del teatro vero. Dietro l'apparente semplicità dell'operazione ci sono intelligenza, acume e sensibilità. Gli sono sufficienti, per il miracolo, tre attori su una pedana nuda - il belga Jos Houben, mimo della scuola di Lecoq, l'americana Kathryn Hunter, che ha studiato con Grotowski e l'italiano, anzi il bergamasco Marcello Magni, debitore del Dams e di Lecoq per la formazione - e poche splendide variazioni di luce e ombre. I Frammenti sono cinque in inglese con sovratitoli: *Rough for Theatre I*, *Rockaby*, *Act Without Words II*, *Neither* e *Come and go*. Il primo pezzo è il più lungo, una ventina di minuti, *Neither* dura soltanto una manciata di secondi, *Act Without Words (Atto senza parole)* s'affida tutto alla mimica dei due attori ed è completamente muto. In *Rough for Theatre* assistiamo al falso sodalizio e alla dura contesa di due mendicanti. Progettano di mettersi in società un po' come Vladimiro ed Estragone in *Aspettando Godot* e intanto, malati di solitudine e di egoismo, crudelmente si ingannano fino all'ombra di un delitto. *Rockaby*, è interpretato in modo sublime dalla Hunter. Il dondolo è una semplice sedia che l'attore fa ondeggiare con il corpo poi in piedi con una mano, pronunciando ossessive parole che sono come la clessidra attraverso cui filtrano il tempo e la vita; e quando l'altalena del flusso verbale si ferma interviene il silenzio della morte. Lo stesso tema torna poi con la stessa straordinaria interprete in *Neither*: un andare avanti e indietro verso il nulla che richiama *L'ultimo nastro di Krupp*. Chiusi in due sacchi come nella spazzatura, pungolati da un grande pungiglione, un pessimista aggrappato al suo misticismo da baciapile e un ottimista impulsivo ed estroverso vivono, con opposte reazioni in *Atto senza parole*, la loro giornata ed è una cascata di gag assurde come se le vecchie comiche del cinema muto esprimessero i pensieri di Pascal. Mentre in *Come and go* i tre attori travestiti da vecchiette, si biasciano all'orecchio insulsaggini e pettegolezzi, e così sopravvivono. Oltre al "minimo irriducibile" di tutte queste situazioni c'è ancora e sempre la vita-non vita di Beckett questa l'umanissima lezione di Peter Brook. Ugo Ronfani

FRAGMENTS, (*Rough for Theatre I*, *Rockaby*, *Act Without Words II*, *Neither*, *Come and go*), di Samuel Beckett. Regia di Peter Brook. Luci di Philippe Vialatte. Suono di Pierre Bénichou. Con Jos Houben, Marcello Magni, Kathryn Hunter. Prod. C.I.C.T./Théâtre des Bouffes du Nord, PARIGI - William Wilkinson per Millbrook Productions - Young Vic Theatre, LONDRA.

Nella pag. precedente, una scena di *Revizor*, di Nicolaj Vasiljevic Gogol, regia di Valery Fokin; in questa pag. Marcello Magni in *Fragments*, da Beckett, regia di Peter Brook.



Quadri dalla fine del mondo

BREUGHELLANDIA RAY, ispirato a *La Ballata del Gran Macabro* di Michel De Ghelderode. Regia di Marco Maria Linzi, Sabrina Faroldi, Micaela Brignone. Scene di Marco Maria Linzi. Con Antonello Antinolfi, Francesco Artese, Micaela Brignone, Sabrina Faroldi, Barbara Fossati, Grazia Gabba, Elio Gatto, Luigi Guaineri, Geraldine Mace, Luna Mariotti, Sara Paganelli, Yang Shi, Stefano Slocovich, Riccardo Vago. Prod. Teatro della Contraddizione, MILANO.

Un viaggio in terre sconosciute, piacevolissima sorpresa ispirata a Michel De Ghelderode che diviene presto altro. Lavoro drammaturgico di cesello per

modellare un intero mondo nei piccoli spazi del milanese Teatro della Contraddizione. Favola apocalittica dai mille rimandi estetici: i fiamminghi, il simbolismo medievale, la letteratura di genere, il cinema. Intenso. Fine del mondo nel regno di Breughellandia, ultimi giorni dell'umanità vissuti per quadri, spettatori (in)coscienti di intime tragedie. Soldati, politici, gente comune: la salvezza è fuggitiva di fronte alla concretezza del nulla, l'ingenuità del popolino può solo rimandare una presa di coscienza d'impotenza e angoscia di fronte a una morte dalle mille facce. Si sorride (e tanto), ma è più un

ghigno, la sensazione di qualcosa di storto che non lascia dormire. In mezzo alla truppaggia ubriaca o di fronte ai siparietti della politica (e che brava Barbara Fossati, principino tutto guance), si è quasi fianco a fianco con le vittime del caso, sormontati da angeli della morte terrificanti come nei film per bambini. Una *via crucis* dimezzata, percorso per stazioni verso il lato interno del destino. E su tutti Porponaso (Sabrina Faroldi), vero (non) protagonista della storia, tanto poeticamente naïve da spingere alle lacrime. Il progetto di Marco Maria Linzi trova una personale sintesi fra gusto popolare e

Lievi/Strauss

Madri in lotta lucide, ironiche, spietate

È quello di Botho Strauss un teatro popolato di personaggi ipersensibili, nevrotici e consapevoli dell'inutilità delle loro vite senza scopo, da cui però non possono evadere. Così anche le protagoniste di *L'una e l'altra*. Una pièce che, come tante altre dell'autore tedesco, è di ingannevole semplicità d'azione e di angosciata spietatezza. Sullo sfondo, vagamente accennato, di una Germania che ancora risente della faticosa riunificazione, racconta di due donne Lissie e Inse, che il destino si diverte a fare incontrare, dividere, per poi fare incontrare di nuovo. Lissie ha "sottratto" a Ilse il marito da cui ha avuto una figlia, ma questa, Eliane, un giorno incontra, innamorandosene e ricambiata, Tim, figlio di Lissie e del marito. Costrette a rivedersi, l'una e l'altra, saranno costrette a fare i conti con il passato ma soprattutto con se stesse. Ed è lotta a duri colpi. Nulla a venire risparmiato: desideri di rivalsa, volontà di sopraffazione e distruzione hanno libero sfogo. È insomma *L'una e l'altra* un lavoro sull'assenza e sulla disperata ricerca di come colmarla. Le due donne infatti si confrontano e lottano cercando d'impadronirsi di quanto l'altra possiede. Autore anche della efficace traduzione, Cesare Lievi, tornato al tempo delle sue migliori regie, lavorando di scavo, ha con bella intelligenza e lucido rigore immerso l'incandescente e ambigua materia dentro uno spazio quasi mentale, che la scena di Margherita Palli bene esprime: una sorta di imponente scatola biancastra dalle geometrie che variano a seconda dei quadri. Uno spazio in altre parole di sentimenti confusi che vengono denudati, nel quale gli scontri tra le due donne, le analisi spietate e ironiche dei loro rapporti, e di quelli

con i figli, l'analisi della *débauche* delle loro esistenze, compiuta con ironica quasi sarcastica lucidità, diventa un vero gioco al massacro. Eccelle, è davvero magnifica, nell'interpretazione di Ilse, Paola Mannoni, la quale dà al personaggio toni di dimessa umanità che bene nascondono gli aghi di una cattiveria resa tagliente dalla sofferenza. Benissimo le sta di fronte Ludovica Modugno nel disegnare una Lissie solo in apparenza sicura di sé e però più fragile e dunque più scoperta dell'altra. Campioni di due realtà giovanili del nostro tempo, anche Paola Di Meglio e Leonardo De Colle restituiscono con giusta verità le figure dei due figli: lei che sembra crogiolarsi nella sua sofferenza esistenziale, lui perennemente indeciso. E bravi anche Franco Sangermano nella marginale figura del padre e Giuseppina Turra. *Domenico Rigotti*

L'UNA E L'ALTRA, di Botho Strauss. Traduzione e regia di Cesare Lievi. Scene di Margherita Palli. Costumi di Marina Luxardo. Luci di Gigi Saccomandi. Con Paola Mannoni, Ludovica Modugno, Paola Di Meglio, Leonardo De Colle, Franco Sangermano, Giuseppina Turra, Emanuele Carucci Viterbi. Prod. Ctb, BRESCIA.



ricerca, allegoria e politica. Un lavoro complesso, d'interpretazione e tecnica (ottimi i costumi e le scene). Carillon pirotecnico ma controllato che forse azzarda nel secondo atto, quando improvvisamente viene ribaltata l'atmosfera del racconto. Ci si immerge in un freddo inconscio che anche esteticamente ricorda certi deliri onirici lynchiani (*Twin Peaks*). Un po' (troppo) spiazzante. Ma il testo, a tratti bellissimo, riesce a mantenere alta la volontà di concentrazione, riannodando i fili con un gusto peculiare a cui ci si era piacevolmente abituati. *Diego Vincenti*

Dionisi, la città e l'amore

EROS, di Renata Ciaravino e POLIS, di Renata Ciaravino e Elvio Longato. Regia di Valeria Talenti. Luci di Manuel Frenda. Con Renata Ciaravino, Silvia Gallerano, Carmen Pellegrinelli, Rino De Patre (chitarra), Elvio Longato (batteria), Rino De Patre (chitarra), Flavio Cerotti (contrabbasso). Prod. Dionisi Compagnia Teatrale, MILANO.

Cuore poetico quello dei Dionisi. Tanto da dedicarsi a un trittico (non) drammaturgico che, dopo *Eros* e *Polis*, si concluderà nel 2009 con *Psiche*. Lavoro antologico di liriche e monologhi, lettere e vita vissuta,

in ordine sparso ma studiato, come i capelli finto spettinati. *Reading* teatral-letterario e generosa offerta di bicchieri di vino (e grappa). Sul palcoscenico si ritrova quella convivialità salottiera che è divenuta marchio di fabbrica almeno quanto i testi della Ciaravino e le regie di Valeria Talenti. Stile bettola *chic*, nubi di fumo e microfono. E proprio così si presentano gli allestimenti, proposti affiancati uno di seguito all'altro sullo stesso palco: un divano qualunque, amplificazione a vista, l'area scenica delimitata da colori e sabbie. Nel minimalismo, *Eros* si sviluppa come fiume di passioni e sentimenti, frammenti lirici che tutto vogliono rappresentare/citare. Dalla *beat generation* a Saffo, dai decadenti a Neruda: stili, argomenti, pulsioni differentissime come satelliti intorno all'Amore, declinato in ogni sfumatura. A tratti la drammaturgia abbandona la pura raccolta, svelando la maschera: scampoli di privato, gelosie, voglie. Quando emergono, oltre la retorica, la vicinanza è reale, intimità speciale che invece i (troppi) versi non riescono a creare. Un problema di quantità, non qualità. Stessa dinamica per *Polis*, con la città protagonista. L'accompagnamento musicale si fa più deciso, non siamo più a casa di amici ma in mezzo al traffico cittadino, i sentimenti più grezzi, contraddittori. Stranamente buoni(sti), i Dionisi girano tranquilli in terreni sicuri, senza troppo rischiare. Antologie pulite pulite, un po' liceali un po' (in)utili, dove si sente la mancanza rivoluzionaria del disordine, di un *cut-up*, di un Burroughs. E così ci si emoziona davvero solo di fronte alla sporca vita di Neal Cassady (compagno di strada di Kerouac) o risentendo il celebre monologo *Fuck you* di Spike Lee dalla *25a Ora*: sincera cattiveria metropolitana, in puro stile "dionisiaco". *Diego Vincenti*

La morte, che spettacolo!

NEL NUMERO DEI +, testo e regia di Gianfelice Facchetti. Con Gianfelice Facchetti, Pietro De Pascalis, Fortunata Mastrangelo. Prod. La Fabbrica della Pasta, MILANO.

Testo complesso quello che propone Gianfelice Facchetti, alla prova del fuoco dopo *Bundesliga 44*. Non manca di coraggio e segue percorsi drammaturgici personalissimi pur sapendo di rischiare. Eccolo allora lanciarsi su una narrazione

distorta, che guarda se stessa prima che il pubblico, arrivando a sfiorare la critica sociale. Riflessione divertita sul complesso rapporto contemporaneo con la morte, fra *gossip* nero e sensazionalismi vari. Si ride di una morte presa in giro, svuotata d'importanza e "di vita", in cui la negazione è antidoto al dolore, alla finitezza. Da qui le vicende di Camillo (il bravo Pietro De Pascalis), prossimo al suicidio, aiutato nella scelta da Vivencio (Facchetti), personaggio non inquadrabile, metà rockstar, metà banditore, *businessman* della morte che mai pronuncia. Vestito di pellicciotto da due soldi, si adopera nel rendere il passo definitivo il più piacevole possibile, mentre una presa di coscienza si sviluppa nel protagonista. Uno spettacolo che nasce complicato, forse neanche rendendosi conto del tutto. Interessante la ricerca linguistica che toglie soggettività a Camillo: niente coniugazioni, tutto all'infinito, universalmente vago. Come riuscita la scelta di un registro tragicomico in cui Facchetti si muove a proprio agio, fra la risata e una certa sensibilità poetica umile e convincente (il monologo conclusivo). A rendere ancor più stralunata l'ambientazione di bambole gonfiabili e culle, contribuisce poi il personaggio silenzioso di Fortunata Mastrangelo, sguardo "dall'interno", un'ombra commossa sul viso, ovviamente felliniana. Quello che invece viene a mancare è in parte il testo, incapace di svilupparsi come meriterebbe, chiuso in sé stesso e in una indecifrabilità non sempre giustificabile con l'assurdo. Mancanza di chiarezza coperta dalle buone interpretazioni, ma si sente la necessità di un maggiore controllo della materia drammaturgica. Si esce dubbiosi ma comunque non indifferenti. *Diego Vincenti*

Lina Sastri indomita Elettra

ELETTRA, di Sofocle. Traduzione di Caterina Barone. Adattamento e regia di Luca De Fusco. Scene di Mauro Zoccheffa. Costumi di Marta Crisolini Malatesta. Musiche di Francesco Erle. Luci di Emidio Benezzi. Con Lina Sastri, Leda Negroni, Luciano Virgilio, Max Malatesta, Giovanna Mangiù, Giovanna Di Rauso, Deli De Majo, Massimo Reale. Prod. Teatro Stabile del Veneto, VENEZIA - Teatro Stabile, CATANIA.

È una lunga, mesta trenodia, a rivelare che sotto un fagotto di stracci si cela Elettra, spirito indomito e vendicativo,

presenza-assenza in un mondo notturno dominato dal mistero e dagli intrighi. Punta tutto sul buio fitto di una notte dell'anima De Fusco, che si limita a pochi, significativi cenni per collocare la tragedia sofoclea: il piangito appena corrugato da una crosta vulcanica, rossastra, increspata da un cratere - l'ingresso della reggia degli Atridi - che vomita e risucchia personaggi irresistibilmente attratti dalle profondità della terra. L'intenzione, manifesta, è quella di allontanarsi da una dimensione viscerale, tragica, che impedisce di cogliere l'essenza di personaggi che si consumano nell'attesa, in una dimensione temporale dilatata fino all'improvvisa, devastante catastrofe. Ma ci sarebbe voluta mano ben più ferma e decisa nell'affrontare la materia, dal momento che solo l'aguzza, tagliente Clitennestra di Leda Negroni e il paterno Pedagogo di Virgilio s'impongono con evidenza: non l'imperturbabile Oreste di Malatesta, né l'acerba Crisotemi di Mangiù, ancor meno le due corifee, Di Rauso e De Majo, che addirittura optano per registri espressivi contrastanti, l'uno di raccapricciante foga pitica, l'altro di sconcertante, banale quotidianità. Ma tutto era destinato a ruotare intorno all'Elettra di Lina Sastri. Per la sua poliedrica personalità artistica era stata concepita anche l'unica licenza al testo sofocleo: il finale scivola infatti verso per il primo Novecento dell'omonima tragedia di Hugo von Hofmannsthal, che si chiude sulla travolgente, liberatoria danza di morte della protagonista. E tuttavia, al di là di un generico impegno, la costruzione del personaggio sembra latitare, per nulla sostenuta dalle musiche - bruttissime - su cui si sarebbe potuto fare maggior affidamento, e dalla discontinua

prova d'insieme. E a farne le spese è l'intera tragedia, almeno fino agli ultimi minuti: quando Elettra, illuminata dal fosco bagliore di una torcia, invoca lo spirito di Agamennone e leva l'estremo, straziante grido di un mondo senza eroi. *Giuseppe Montemagno*

Sulle Dolomiti con i Fanes

LA LEGGENDA DEL REGNO DEI FANES, adattamento teatrale e regia di Paolo Bonaldi, Scene e costumi di Roberto Banci. Luci di Giovancosimo De Vittorio. Con Andrea Castelli, Giorgio Bertan, Nora Fuser, Giacomo Anderle, Luca Ferri, Sandra Mangini, Barbara Mazzi, Christian Quagli. Teatro Stabile di BOLZANO.

La leggenda del Regno dei Fanes, nell'adattamento teatrale del regista Paolo Bonaldi ricavato dal romanzo *Il Regno dei Fanes* di Brunamaria Dal Lago, è un esempio qualificante di come il linguaggio teatrale possa esplorare e trasferire sul palcoscenico un materiale letterario frammentario, dall'intreccio narrativo complesso, imbevuto di elementi magici e mitici. Il racconto della storia del più antico e misterioso popolo delle Dolomiti è affidato alla figura dell'Aede, il vecchio e stanco narratore che racconta la sua ultima e amara favola, quella dell'amore di Dolasilla ed Ey de Net resa impossibile dall'avidità e cupidigia dei re dei Fanes. L'azione drammatica si svolge in un paesaggio scenografico suggestivo, che evoca crode, laghi artificiali, pericolosi dirupi, pareti rocciose, ghiacciai, e che si popola di attori-marmotte, creature mostruose, guerrieri impegnati in crudeli scontri. A dare spessore alla *performance* degli attori - capaci di disegnare suggestive pose e movimenti plastici e di sviluppare dialoghi oscillanti tra poetica fiabesca e crudo realismo -, soccorre l'uso creativo delle luci e l'intervento degli effetti sonori, in grado di creare atmosfere d'impatto suggestivo e delicati paesaggi poetici, quando per esempio cade la pioggia, nevicata, arrivano l'alba e il tramonto. Ne emerge, in definitiva, un elegante spettacolo *fantasy*, che nelle pieghe narrative della favola e nella confezione estetica si dimostra in grado di comunicare metaforicamente la possibilità di leggere il mito antico con gli occhi e la ricezione del presente. *Massimo Bertoldi*

Nella pag. precedente, Paola Mannoni in *L'una e l'altra*, di Botho Strauss, regia di Cesare Lievi; in questa pag., Lina Sastri in *Elettra*, di Sofocle, regia di Luca De Fusco.



regia di Calenda

Dapporto si fa in due tra comicità e moralismo

Tra le tante commedie riesumate, *I due gemelli veneziani* era finora mancata dai festeggiamenti goldoniani per il tricentenario della nascita. A colmare la lacuna ha provveduto lo Stabile triestino fornendo, attraverso il sapere registico di Antonio Calenda, la riprova di come essa, sia una delle più straordinarie e inesauribili macchine teatrali da lui escogitate prima della "riforma". Una macchina in cui si assemblano modelli e linguaggi diversi: dal Plauto dei *Menecmi*, modello di tanta Commedia dell'Arte, a Molière, per il moralismo che la *pièce* sottende, al nascente romanzo borghese. Una macchina da cui Calenda ha saputo ricavare uno spettacolo godibile per acume critico, per la fantasiosa varietà di accenti che si alternano, per il grottesco che affiora, per immaginazione ambientale. La scena è fissa ma di monumentale eleganza e funzionalità, corredata sul fondo di una nera carrozza che, pur nella sua staticità, sa suggerire il senso della vicenda, movimentatissima. La vicenda di quei due bizzarri fratelli omozigoti e dunque "simillimi" (Zanetto e Tonino) ma sconosciuti l'uno all'altro che seminano lo sgomento fra gli ignari abitanti di Verona dove sono giunti per interessi amorosi, il primo dalla natia Venezia, il secondo dalle valli bergamasche. Vicenda che l'autore sviluppa con ricchezza di gag e le più stralunate combinazioni che la situazione possa offrire, ma anche con un sottofondo truce, malinconico, leggermente livido nella visione della vita che alla fine trapela dalla concitazione degli avvenimenti che porta a una duplice morte. Il divertimento insomma che viene con intelligenza a sposare l'impegno morale. Con perfetto equilibrio di vigore e semplicità, Massimo Dapporto è pronto a sdoppiarsi nel "tanghero" Zanetto e nello "spiritoso" Tonino (il comico e la spalla), tratteggiando il primo con forte umorismo ma anche toccanti sbigottimenti e candore, il secondo con solido e tronfio buonsenso. Ma accanto al bravissimo Dapporto i suoi compagni non sfigurano. Umberto Bertolani disegna l'ipocrita Pancrazio giusto al limite fra caratterizzazione e caricatura, Osvaldo Ruggeri è un Pantalone di assai bella coloritura, Alessandra Raichi e Giovanna Centamore sono rispettivamente Rosaura e Colombina con bella *verve*. L'Arlecchino di Adriano Braidotti sembra scendere diretto diretto "per li rami" della Commedia dell'Arte. *Domenico Rigotti*

I DUE GEMELLI VENEZIANI, di Carlo Goldoni. Regia di Antonio Calenda. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Elena Mannini. Luci di Sergio Rossi. Con Massimo Dapporto, Alessandra Raichi, Giovanna Centamori, Osvaldo Ruggeri, Francesco Gusmitta, Umberto Bertolani, Marianna De Pinto, Carlo Ragone, Felice Cascaino, Adriano Braidotti, Lamberto Consani. Prod. Noctivagus, ROMA - Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia, TRIESTE.



Le ultime streghe del Friuli

INDEMONIATE, di Giuliana Musso e Carlo Tolazzi. Regia di Massimo Somaglino. Musiche e luci di Claudio Parrino. Con Sandra Cosatto, Marta Cuscunà, Fabiano Fantini, Riccardo Maranzana, Federico Scridel, Massimo Somaglino. Prod. Teatro Club, UDINE - Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia, TRIESTE.



Quando uno spettacolo nasce da un lungo percorso di studio, i risultati si vedono. È il caso di *Indemoniate*. Innanzitutto le fonti: il saggio di Luciana Borsetti, il romanzo di Pietro Spirito, il documentario di Giampaolo Penco. Eppoi le fasi del laboratorio, le sette "tappe di studio itinerante". Affascinante e suggestivo del resto il soggetto: il clamoroso caso di possessione collettiva femminile che perturbò la piccola comunità carnica di Verzegnis, in provincia di Udine, dal 1878 al 1879, evento conclusosi con l'internamento coatto nel manicomio di Udine di 17 donne. Lo spettacolo ripercorre la storia di queste indemoniate non in forma documentaristica, ma emotiva, approfondendo i personaggi protagonisti della vicenda. La forza dello spettacolo sono i suoi personaggi limpidamente delineati, ognuno rappresentante di una condizione. Innanzitutto la madre della prima "posseduta" (intensamente interpretato da Sandra Cosatto): il suo mondo difficile, di donna sola, gli uomini lontano per lavoro, sulle spalle le responsabilità familiari, le miserie, l'isolamento. La figlia Margherita, personaggio centrale della vicenda, prima indemoniata, poi veggente, strega, simbolo della triste ribellione della gioventù femminile di Verzegnis. Il prete e il medico venuto dalla città rappresentano l'uno il mondo delle superstizioni, dell'ignoranza, l'altro, il luminare della scienza, del progresso. È proprio da questi due personaggi che rileviamo il dato più interessante e sorprendente dell'intreccio: se da un lato, come spettatori ci sentiamo certamente più vicini al medico, dall'altro la storia ribalta completamente le nostre posizioni. Alla fine, il medico, arrivato in paese per salvare le donne da inutili esorcismi, si rivela essere il più ignorante di tutti, dando luogo alla terribile operazione chirurgica che "libererà" le possedute. Il sindaco del paese e il personaggio dello scemo del villaggio, ci danno infine le altre due facce della Carnia del tempo, chiusa al progresso dalle montagne, luogo di miti, follia e leggende. *Barbara Sinicco*

Parma

Un **MERCANTE**, ridotto all'osso

La cifra registica di Massimiliano Civica è tra le più riconoscibili della scena italiana. Si impadronisce di un testo, lo scarnifica all'essenziale, lo insuffla nei suoi attori che, come in *trance*, posseduti dallo spirito dei personaggi, lo restituiscono al pubblico a un voluto grado zero di espressività, nella voce e nel gesto. È spiazzante, all'inizio, ma poi si rimane stregati dal cortocircuito che si crea fra questo apparente nulla interpretativo e la purezza dirompente del testo, all'improvviso risplendente in tutte le sue sfaccettature, prevedibili e non. Applicare questa modalità ai trucidi testi del *Grand Guignol* o alla poco conosciuta *Parigina* di Becque rivela inedite emozioni e chiavi di lettura. Farlo con *Il mercante di Venezia* Shakespeare è molto più rischioso, se non altro per le innumerevoli stratificazioni interpretative a cui il testo è stato sottoposto nel corso dei secoli e delle messinscena. Solo quattro attori (Mirko Feliziani, Angelo Romagnoli, Oscar De Summa ed Elena Borgogni, tutti giovani e molto bravi) interpretano i personaggi principali – Antonio, Bassanio, Shylock e Porzia – e i due del *subplot* amoroso, Lorenzo e Jessica, il tutto in un'ora e mezza di spettacolo. Quando non recitano, con il consueto tono monocorde, quasi sussurrato, sono seduti a lato della scena; quando interpretano i personaggi secondari, indossano maschere di lattice. Rispetto alla stralunata immobilità fisica dei precedenti spettacoli, qui germoglia però un embrione di movimento, di coreografia dei corpi come fantocchini meccanici di un carillon, giostra minimalista dei pretendenti di Porzia, poi sbaragliati da Bassanio. Alla fine, quello che si va a comporre è un inquietante *ménage a trois* fra la donna, che sembra avere in sé la forza culturale ed economica di un uomo, Bassanio e il mercante Antonio, femminili invece nella complicità che li unisce. Inquietante perché ne sono tutti e tre consapevoli: nelle lacrime silenziose di lei, come negli ammiccamenti erotici di loro. Nel silenzio, unico a urlare è Shylock, escluso da tutti i giochi, elemento spurio che non trova integrazione sociale, economica e sentimentale. Il "metodo Civica" funziona anche su Shakespeare, mostrandoci con grande intelligenza la trama e l'ordito di una macchina drammaturgica smontata e rimontata con la precisione di un orologiaio. Rimane il dubbio, in prospettiva futura, che questa pratica possa inaridirsi nella meccanicità di un puro esercizio intellettuale. *Claudia Cannella*



IL MERCANTE DI VENEZIA, di William Shakespeare. Regia di Massimiliano Civica. Con Mirko Feliziani, Angelo Romagnoli, Oscar De Summa, Elena Borgogni. Prod. Fondazione Teatro Due, PARMA - Compagnia Civica/Borgogni/De Summa/Feliziani/Romagnoli ROMA.

Nella pag. precedente, Massimo Dapporto in *I due gemelli veneziani*, di Carlo Goldoni, regia di Antonio Calenda; in questa pag., una scena di *Il mercante di Venezia*, di Shakespeare, regia di Massimiliano Civica.

Il romanzo rapito dal ciclone

DOROTHY. SCONCERTO PER OZ, testi di Frank Baum e Tommaso Landolfi. Ideazione di Luigi de Angelis e Chiara Lagani. Drammaturgia di Chiara Lagani. Regia, scene, luci, orchestrazione di Luigi de Angelis. Costumi di Chiara Lagani e Sofia Tannini. Con Milena Arsovska (soprano), Marco Cavalcoli, Chiara Lagani, Andrijana Janevska (violino), Alexandra Lazarovska (soprano), Francesca Mazza, Fiorenza Menni, Janinka Nevceva (pianoforte), Desanka Pop Georgievska (soprano), Nadica Ristik (oboe) e l'orchestra da camera Mosaici Sonori diretta da Elena Sartori. Prod. Macedonian Opera and Ballet, SKOPIJE - Kampnagel, AMBURGO - Fanny & Alexander, RAVENNA.

Come sopravvissuti a un uragano. Gli spettatori sono accampati su materassi nella platea del Teatro Comunale di

Ferrara, per questa prima tappa italiana del nuovo lavoro di Fanny & Alexander, che ha debuttato al festival di Kampnagel e in Macedonia. Tra i profughi si alzano attrici, cantanti, strumentiste, mescolando parole delle streghe del *Mago di Oz*, di personaggi di Landolfi, arie d'opera, refrain strumentali, mentre una musica più piena viene dal palco centrale, eseguita da un'orchestra d'archi. Dal palcoscenico, un omino simile all'Hitler inginocchiato di Maurizio Cattelan sembra dirigere una folle orchestra, mentre doppia con la sua voce il sonoro del film sul *Mago di Oz*, con Judy Garland. Architetture di neon registrano gli stati emotivi dei personaggi che, con scatti realistici o con più astratto declamare, rivivono momenti incantatori della favola di Frank Baum, quella della

bambina rapita dal ciclone con la sua casa, in viaggio verso la terra del fantastico mago di Oz con compagni di avventura imperfetti come un leone pauroso, un boscaiolo di latta senza cuore e uno spaventapasseri senza cervello. Del romanzo rimangono frammenti, come pure le musiche sono lacerti di opera, a disegnare un mondo esplosivo che dovrà ricostruirsi per virtù di un'immaginazione capace di nutrirsi dei fervidi detriti del passato, cercando la forma artistica proprio nel frammento, nella contaminazione, nella coscienza dell'impossibilità del racconto lineare, nella necessità di smontare le belle, ingannevoli illusioni di realtà di cartone, come quella del mago di Oz, un povero vecchietto travestito da lucente imbonitore. *Massimo Marino*



VIE : i bambini domandano Marx e Dante rispondono

KARL MARX/DAS KAPITAL: ERSTER BAND, deazione e regia di Helgard Haud, Daniel Wetzel/Rimini Protokoll. Drammaturgia di Andrea Schwieter, Imanuel Schipper. Scenografia di Helgard Haud, Daniel Wetzel, Daniel Schulz. Luci di Kostantin Sonneson. Con Thomas Kuczynski, Ulf Mailänder, Talivaldis Margevics, Jochen Noth, Christian Spremberg, Sascha Wernicke, Ralph Warmholz, Franziska Swerg. Prod. Düsseldorfer Schauspielhaus, DÜSSELDORF - Habbel-Am-Ufer, BERLINO - Schauspielhaus, ZURIGO - Schauspielhaus, FRANCOFORTE.

Mensole ricolme di libri, vasi, carte geografiche e televisori. Sedie e scale di varie altezze ospitano gli attori sul palco, mentre il pubblico è introdotto in sala dalle note diffuse da un juke box. Davanti alla parete di questa camera delle meraviglie i Rimini Protokoll mettono in scena, al festival Vie di Modena, *Karl Marx/Das Kapital: Erster Band*, collezione di storie e nomi, di fatti e persone. Non sono attori professionisti ma uomini tolti alla loro quotidianità, portati in teatro per raccontare una parte del loro vissuto a mo' di documento storiografico sull'attuale mondo del lavoro in Europa. Ascoltiamo l'operatore non vedente di un call center, amante della musica leggera, che si rivela un delicato dj anni trenta; un distinto signore polacco, professore di storia in un liceo, che

viene tradotto in diretta da un'altra attrice, interprete professionista anche nella vita reale. Compagno sugli schermi nomi e cognomi di ciascuno, insieme al titolo della loro occupazione, a titolare di volta in volta i paragrafi di cui è composto questo spettacolo-libro. Gli attori, protagonisti di disavventure economiche e disagi d'ufficio, sono attenti lettori del *Capitale* di Marx, e lo illustrano nei suoi passaggi fondamentali anche agli spettatori, che ne ricevono una copia con alcune pagine appositamente tradotte in italiano, pronte per essere lette insieme durante la rappresentazione. Come in un familiare *talk-show* ad alto contenuto politico, i nominati raccontano nei dettagli i contratti e costrizioni, mettendo in evidenza le contraddizioni di un sistema di organizzazione del lavoro che danneggia irreparabilmente singoli e comunità. Tra piccoli giochi teatrali e l'amara ironia di alcuni episodi, i Rimini Protokoll proseguono la propria indagine di un teatro documentario, abbandonando però il pubblico all'ascolto forzato di un'idea. Un'idea che con consapevolezza esce dalla pagina, ma ancora non cambia la strategia del discorso, apparente tentativo di indottrinamento, cavilloso racconto senza fine. *Serena Terranova*

FOUR DEATHS, Testi di Barbara Kukovec, Katarina Stegnar, Petra Zanki, Grega Zorc, Dylan Tighe, Bojan Jablanovec. Regia, ideazione, scene Bojan Jablanovec. Con Barbara Kukovec, Katarina Stegnar, Petra Zanki, Grega Zorc. Prod. Via Negativa - Glej Theatre, LJUBLJANA.

Un prologo, quattro svolgimenti e un epilogo. Così si configura *Four deaths* dei performer sloveni Via Negativa, quinta parte di un ciclo di otto lavori sui peccati capitali. Ognuno di questi è una personale elaborazione dello spunto di partenza, quasi un tema da svolgere da parte dei componenti del gruppo. Ecco che allora l'invidia è una dichiarazione d'amore ai maestri in due movimenti, dall'ironica emulazione fino alla necessaria uccisione scenica. Prima, una pianola giocattolo aveva riprodotto un'aria di Mozart, presto interrotta dall'arrivo di un attore. Partono qui i quattro possibili esempi del complesso di Salieri: garofani e sigarette fumate sul corpo di due spettatori sono un frammento di Café Müller e di altre visioni della Bausch, un ciottolo che frantuma meticolosamente delle lampadine accese a terra evoca gli "intrattenimenti forzati" di Tim Etchells; negli intermezzi fra i quattro frammenti, delle

silenti donne di servizio nettano con cura lo spazio, quasi a riportarci in un qui ed ora "vuoto" se si accantona l'omaggio e il tentativo di replica. Una pozza di liquido rosso si sparge sul palco, e la performer giace nuda nella chiazza, come nei lavori de La Ribot: solo da contemplare e non giudicabili, ci viene detto. In scena una ragazza racconta che Marina Abramovic catalogò «72 oggetti per farmi ciò che volete», ma la performance si arrestò quando le venne puntata una pistola alla tempia. Lei si schiaffeggia rifacendo un'altra famosa azione dell'artista serba, e dalla pistola escono bolle di sapone. Via Negativa, già dal nome, dichiara una poetica che non può prodursi per proposizioni assertive, ma si cela tra gli interstizi di ciò che la scena non è. Non è e non sarà mai come i maestri, che sempre però guidano e assillano con la loro perfezione, con il loro avere già fatto e detto tutto. Resta una serata in cui "dobbiamo divertirci", in cui veniamo spinti più volte a un applauso che presto diventa meccanico e straniante, e che infine non può non concludersi con quel Mozart inarrivabile che pare irridere ogni precedente tentativo. *Lorenzo Donati*

VEXILLA REGIS PRODEUNT INFERNI, di Romeo Castellucci e Societas Raffaello Sanzio. Regia di Romeo Castellucci. Con Sonia Beltran Napoles, Soriano Ceccanti, Silvia Costa, Victorine Mputu Liwoza, Gianni Plazzi, Sergio Scarlatella, con la partecipazione straordinaria degli Zu. Prod. Societas Raffaello Sanzio, CESENA.



È un atto itinerante sul guardare *Vexilla regis prodeunt inferni*, la prima tappa nell'*Inferno* di Dante a firma Romeo Castellucci e Societas Raffaello Sanzio vista al festival Vie di Modena, che troverà una sua compiutezza nell'edizione 2008 del Festival di Avignone. Si apre con un giovane che porta sulle spalle un vecchio in uno stanzone bianco. Si sentirà, alla fine della scena, l'ordine urlato: "Non guardare!", come nella *Tragedia Endogonidia*. E la prima dannata che si esibisce nuda sotto il frastornante *metal* degli Zu nella palude successiva ha uno sguardo sul tempo sospeso, un rimpianto, un pianto nella buia nebbia tra latrati di cani, prima di essere appesa con altri corpi argentati a una ruota della tor-

tura. I versi di Dante sono piccoli reperti. Ci sono visioni e spazi, in un discorso per shock sull'immagine, nostra dannazione, seduzione e vita. Perciò si agita quel senso del distacco, della lontananza, molto dantesco, dell'essere imperfetto da una perfezione impossibile, accennata nelle figure geometriche solide su cui si fanno esercizi di improbabile equilibrio a membra scoperte, o nei simboli algebrici senza costruito proiettati nel finale. Corpi neri, metallizzati, insanguinati, trasfigurati in varietà infernali o mostrati nella loro cruda verità fisica si incontrano in ambienti cupi o algidi, oppure sono drammaticamente precipitati vicino allo scalpitare di zampe di cavalli. E, alla fine, un uomo dalle gambe malate che lancia i dadi del caso, si inargenta e scrive il proprio nome, rievoca come da un altro mondo di pena astratta e incisa nel suo fisico un pezzo della nostra storia dimenticata: Soriano, Ceccanti, paralizzato da una pallottola negli scontri tra Lotta Continua e la polizia davanti alla Bussola di Viareggio, il capodanno del 1969. *Massimo Marino*

THAT NIGHT FOLLOWS DAY, ideazione, testo e regia di Tim Etchells. Scene di Richard Lowdon. Costumi di Ann Weckx. Luci di Nigel Edwards. Con Tessa Acar, Hannah Bailliu, Michiel Bogaert, Spencer Bogaert, Lina Boudry, Taja Boudry, Tristan Claus, Amber Coone, Tineke De Baere, Florian De Temmerman, Yen Kaci, Lana Lippens, Jérôme Marynissen, Aswin Van de Cotte, Viktor Van Wynendaele, Ineke Verhaegen. Prod. Victoria Theatre Company, GHENT (Belgio) e altri 8 partner internazionali.

Invitare registi professionisti, senza esperienze di teatro ragazzi, a incontrare gruppi di scolari per mettere insieme in scena spettacoli rivolti a un pubblico di adulti. È questa l'idea della compagnia belga Victoria, che ha coinvolto Tim Etchells, regista e drammaturgo dei Forced Entertainment, nella seconda tappa di un progetto triennale, dove si riflette sulla prospettiva di un genere teatrale spesso ridotto a piccola recita, contentino per genitori poco curiosi. Per riconquistare la loro attenzione, Etchells ha chiesto ai suoi giovanissimi attori (diciotto ragazzi tra gli 8 e i 14 anni) di rovesciare i ruoli e accogliere dentro il proprio sguardo severità, pedanteria,

noia e divertimento, comuni attributi della relazione fra genitori e figli. La drammaturgia è costituita da numerosi elenchi di domande e asservimenti che rimandano a un'infanzia vissuta sotto la protezione degli adulti, guidata con sbalzi d'affetto dalle loro parole. Ma subito la lente si sposta, e il piccolo esercito di ragazzini sul palco non è più una delegazione di ribelli, ma un coro di corpi e voci che rispecchia espressioni e ragionamenti genitoriali. *That night follows day* (presentato al festival Vie di Modena), "che alla notte segue il giorno", è solo una delle cose che si imparano da bambini, e a questo *incipit* segue una lunga lista di intuizioni, restituite con profonda serietà a chi, fino a un attimo prima, le snocciolava con austera saggezza. La linea di schieramento con cui si erano presentati i ragazzi, dritta e ordinata, lentamente si scompone, riformulando i colori, le facce, le variegate altezze di ognuno, cambiando continuamente aspetto, ora gridando ora sussurrando frasi e interrogativi. Il pubblico ascolta con attenzione e ripete, con la propria voce, parole che ricorda di aver già pronunciato. E nello sdoppiamento interiore dello spettatore si riconosce la mano di Tim Etchells, che con lo spirito dispettoso di un ragazzino ci rimanda a casa dubbiosi, incerti se aver solamente assistito allo spettacolo o avervi, in qualche modo, partecipato. *Serena Terranova*

Nella pag. precedente, una scena di *Karl Marx/Das Kapital: Erster Band*, dei Rimini Protokoll; i piccoli protagonisti di *That night follows day*, testo e regia di Tim Etchells (foto: Phile Deprez)



Ariette / A teatro nelle case

La cosmogonia della meraviglia di Antonio Catalano

UNIVERSI SENSIBILI, di Antonio Catalano. Prod. Casa degli Alfieri, BOLOGNA.

«Oggi il cielo si è tolto le scarpe». «Prego? Hai parlato?». «Io no e tu?». «Guarda a sinistra, guarda a destra, guarda giù, guarda su, dove sei?». «Non preoccuparti, datti tempo». «Guarda su, guarda su». È la farfalla disegnata che parla su un telo a penzoloni. Forse ci è rimasta incastrata oppure dorme, chi lo sa. M non è sola: ecco lì un elefante, più in là un serpente, una volpe, un riccio. Quante parole... dove si va? Siamo nella piazza di Bazzano, nei pressi del Castello di

Serravalle, e comincia così, con queste voci appese, siglate su striscioni e stendardi, con il ritmo della poesia che disorienta e che stuzzica, un coloratissimo viaggio per tutti gli occhi e tutte le età negli *Universi sensibili* di Antonio Catalano, scelto quest'anno dalle Ariette come fiore all'occhiello dell'undicesima edizione dell'ormai storico festival "A teatro nelle case". Sottovento, La giostra del tempo, I padiglioni delle meraviglie, Almanacco del giorno dopo, gli Armadi sensibili, Il museo del pane sono solo alcune delle installazioni con cui l'artista-artigiano ha coinvolto il pubblico in un'esperienza interattiva e polisensoriale che si è fatta incursione ed esplorazione di forme, di suoni, materia e linguaggi in una sospensione tra teatro e arti visive che ha sfiorato la vera e propria creazione magica. Un arte tangibile e contaminata, di cui la fantasia tiene l'impasto come il tuorlo dell'uovo, ha fatto sì che lo stupore non macchiasse la pozione di retorica e evasione. Catalano ci insegna che l'immaginazione è costruzione semplice e quotidiana, che cerca il senso della vita propria e intima dell'oggetto infinitamente ricostruibile e ricomponibile ogni giorno nella curiosità dell'abitare, nel desiderio e nella spinta di chi come i bambini sempre sa fare della meraviglia scoperta. Ma se è vero che nella magia c'è anche un pizzico di medicina, esiste allora in questi *Universi* anche una lezione ristoratrice; se nell'infanzia ha trovato l'immediato interlocutore, esige ora per noi di quel dialogo il recupero autentico, non in nome della spontaneità perduta ma di un atteggiamento poetico autonomo, capace di scorgere e aprirsi al possibile. All'insegna della valorizzazione della tradizione locale, dell'ascolto e della condizione festiva, l'affollata settimana di festival ha ospitato anche in prima assoluta il video *Renzo Franchini, calzolaio* di Stefano Massari, la musica del Corpo bandistico Zanoli di Castello di Serravalle e dell'Orchestra Arcobaleno, l'incontro poetico *I meravigliati* con lo stesso Catalano nonché gli appuntamenti teatral-gastronomici de *le Notti al forno* con i racconti del fornaio Garagnani di Bazzano e la *Cucina erotica* di Elena Guerrini e Andrea Arrighi. *Lucia Cominoli*



Perrotta

UN PADRE PERSO PER IL MARE

Dopo un lungo percorso di studi estivi, *l'Odissea* di Mario Perrotta trova la sua forma definitiva. L'attore indossa il personaggio di un Telemaco di un paesino del Sud, del suo Salento, in cerca del padre portato lontano dalla guerra e dal mare. I piani del racconto si moltiplicano, in un'opera che immerge il mito nelle mitologie dei nostri giorni e prova a penetrare sentimenti e rabbie odierne attraverso il respiro dell'epopea omerica, intrecciandosi con atmosfere musicali che ora incalzano gli eventi, ora li distanziano, ora creano ulteriori piani di fuga e di strugimento. Il protagonista apprende le avventure del padre da un vecchio, Antonio delle cozze, che sa come interrogare il mare in tempesta e farlo parlare. I vagabondaggi marini di Ulisse sono echi portati dalle onde, di lotte contro ciclopi che commerciano in organi umani o di Circe che gestiscono discoteche a luci rosse. Telemaco, truccato come un Renato Zero di periferia, affronta i paesani malevoli e maldicenti nei confronti della madre. Alla fascinazione e al rimpianto per il genitore assente subentra l'ironia nei confronti di un uomo che non trova mai la strada per tornare a casa, la rabbia contro il paese pettegolo, con toni caricati quanto mai efficaci e, nel fondo, disarmati. La conclusione sarà sconsolata, in uno spettacolo in cui la narrazione diventa qualcosa di più intimo: una riflessione di avventure vagheggiate e odiate all'interno di un'anima giovane, fragile, speranzosa, delusa; un tentativo di ricostruire, con parole, suoni, atti, immaginazioni, un mondo freddo, ostile, inospitale. *Massimo Marino*

ODISSEA, scritto, diretto e interpretato da Mario Perrotta. Musiche originali composte ed eseguite da Mario Arcari e Maurizio Pellizzari. Prod. Teatro dell'Argine, SAN LAZZARO DI SAVENA (BO).



Nel, pedagogia dell'assurdo

NEL, testo, scene e interpretazione di Alessandro Bergonzoni. Regia di Alessandro Bergonzoni e Riccardo Rodolfi. Prod. Progetti Dadaumpa, BOLOGNA.

Giunto con le sue storie, ingarbugliate a cruciverba, a un punto forse di non ritorno, Alessandro Bergonzoni è tornato con *Nel* alle sue origini, a una maniera cioè meno fantasiosa e dinamica rispetto alle sue ultime stagioni teatrali, ma certamente di più facile accessibilità e comprensione. Il modo di costruire le frasi rimane, comunque, sempre quello della meccanica delle parole, dei doppi sensi infiniti, della sintassi scoppiata, delle tirate linguistiche inesauste, sempre divertentissime e scoppiettanti, destinate alla libera invenzione di un nuovo universo linguistico offerto dai continui slittamenti di significato, dalle folgoranti omofonie manifeste, dai proverbiali luoghi del linguaggio comune; da tutto quello che è la superficie del parlato quotidiano, come della lingua scritta, fino alla costruzione di un nuovo vocabolario di segni e di significati che non appartengono all'immaginazione, o a un metafisico "altrove", ma a una realtà "vera" (non contaminata da abitudini anestetiche, o sovrapposizioni moleste), a una vita parallela a quella vissuta da ciascuno di noi tutti i giorni. Dove questa straordinaria modalità di comunicazione dovrebbe servire, poi, a scoprire, a capire meglio le patenti assurdità del mondo in cui viviamo, a smontare le paradossali regole che osserviamo nel nostro vivere "civile", gli incontrollati rituali che giornalmente praticiamo. Prima di *Nel* forse non si era riflettuto abbastanza sul valore "pedagogico" e "straniante" degli spettacoli e della comicità di Bergonzoni. La scena è punteggiata da sostegni di diverse dimensioni coperti da bianchi lenzuoli, come di una casa da lasciare, o in cui si sta entrando per la prima volta, su cui Bergonzoni nel suo continuo girovagare si appoggia, si nasconde, sparisce in un burlesco movimento ironico, o surreale, senza perdersi mai. La forza del suo pensiero e della sua azione scenica sono tutte concentrate nella sua strabiliante capacità di collegare il "piccolo" al "grande", fatti banali con impertinenze metafisiche, con quella stupenda aria da bravo ragazzo che nella sua cucina del divertimento e del riso sa usare la farina del diavolo. Naturalmente è uno spettacolo da correre a vedere (e rivedere), più che stare a raccontare. E non è sufficiente una sola visione, un solo ascolto per assorbirlo completamente. Pensiamo solo alla perfidia del titolo: una semplice preposizione articolata, che è anche l'inizio dell'*Inferno* di Dante. *Giuseppe Liotta*

Sesto Fiorentino

INTERCITY: 20 anni in giro per il mondo

Più estremo e iconoclasta di *Ronald, il pagliaccio del McDonald*, cui chiaramente assomiglia, *A un certo punto della vita dovresti impegnarti seriamente e smettere di fare il ridicolo* di Rodrigo Garcia è stato, innegabilmente, l'evento-clou del Festival Intercity 2007, edizione numero 20 della "rassegna di città in città" del Teatro della Limonaia di Sesto Fiorentino (con spettacoli anche al Teatro Studio di Scandicci). Un lavoro, *A un certo punto della vita...* in cui Garcia, "scoperto" in Italia proprio da Intercity nel lontano 1994, riafferma un modello di spettacolo, in cui ancora una volta, ci presenta ancora l'autore-regista argentino si propone come *maitre-à-penser* eversivo e dissacrante, impegnato in una contestazione aggressiva e violenta della società occidentale (non solo quella consumistica) e dei suoi valori e convenzioni. Paradossalmente un moralista in negativo: dietro alla sua rivolta e voglia di irridere e di distruggere balena, forse, faticosamente, la ricerca di una nuova autenticità certo non più borghese, difficile, però, da immaginare. L'impressione finale, comunque, lasciata dallo spettacolo è di una compiaciuta caccia agli effetti e alle soluzioni disturbanti, fondata sul farsi beffe di tutto ciò che è consolidato, consacrato e accettato. Essendo, questa, l'edizione del ventennale di Intercity, il cartellone - più ampio del solito - ha voluto ospitare qualcosa di tutte le realtà teatrali straniere "visitate" dal festival dall'88. Così, Intercity 2007 è diventato una vetrina non omogenea di spettacoli molto, molto diversi l'uno dall'altro, accomunati soltanto dal loro appartenere a un genere di teatro non convenzionale, con un occhio di riguardo, però, all'aspetto drammaturgico (si sa che nel "nuovo teatro" cercato in tutto il mondo da Intercity il testo, la scrittura sono sempre stati protagonisti). In questo panorama, a dir poco variegato, sventa la proposta del *Faust in cube, 2360 words* dell'Akhe Russian Engineering Theatre. Sul palco tre "personaggi" di fortissima presenza: Maxim Isaev (anche autore), Pavel Semchenko e Andrey Sizintsev che rivivono con originalità la leggenda di *Faust*. Il loro è un linguaggio teatrale "primitivo", quasi violento, materiale e concreto e insieme fortemente simbolico, e sembra collocarsi, stilisticamente, tra i *Derevo* e *Nekrosius*. Apprezzabile e incisiva, in grado di emozionare e di turbare come il testo effettivamente richiede, l'edizione italo-francese (regista Patrice Bigel, attori Simona Arrighi, Matthieu Beaudin, Daniele Bonaiuti, Chrisophe Chene, Sandra Garuglieri e Xavier Perez) di *Natura morta in un fosso* di Paravidino, in equilibrio attento tra l'aspetto da avvincente *noir* della vicenda e i suoi risvolti poetici, inquietanti e disperati. Va persa, però, quell'atmosfera tipica da provincia nostrana che è un ingrediente essenziale della storia. Detto del pezzo di bravura certamente particolare della canadese Marie Brassard (attrice storica di Robert Lepage), *Jimmy*, in cui lei interpreta un uomo omosessuale che, a momenti, si tramuta in donna, sia all'aspetto che alla voce, rielaborata con sofisticati mezzi tecnici, di grande interesse è, invece, apparso il gioco a due di *Presumption*, della compagnia inglese Third Angel, regia di Alexander Kelly, Rachel Walton e interpretato dalla vivace e spiritosa Lucy Ellinson e dal non meno bravo Chris Thorpe. Un lavoro ironico, anche nelle sue soluzioni formali, che colpisce per il suo mettere in scena un tema (è la vita di coppia, ma potrebbe anche essere un altro) nella sua quotidianità e in una dimensione non teatrale, vicina al reale già nell'aspetto degli interpreti, indagata inoltre nei suoi aspetti nascosti. Il pregevole *Miss Julie*, da *La signorina Julie* di Strindberg, dell'ungherese Yvette Boszik è stato l'unico spettacolo di danza. Suggestivo, infine, ma un po' velleitario, il fantasioso tentativo di sperimentazione virtual-mentale della portoghese Patricia Portela: è *Wasteband*, con ogni spettatore seduto davanti a uno schermo. *Francesco Tei*

Nella pag. precedente, in alto, uno scorcio dell'allestimento di *Universi sensibili*, di Antonio Catalano; in basso, Mario Perrotta con Mario Arcari e Maurizio Pellizzari, in *Odissea*, di Mario Perrotta; in questa pag., la locandina del ventennale del Festival Intercity di Sesto Fiorentino.



Lombardi/Tiezzi



Cotrone clown filosofo di un circo metafisico

I GIGANTI DELLA MONTAGNA, di Luigi Pirandello. Drammaturgia di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Giovanna Buzzi. Luci di Gianni Pollini. Con Sandro Lombardi, Iaia Forte, Silvio Castiglioni, Massimo Verducci, Marion D'Amburgo, Debora Zuin, Alessandro Schiavo, Clara Galante, Ciro Masella, Roberto Corradino, Andrea Carabelli, Aleksandar Karic. Prod. Compagnia Lombardi-Tiezzi, FIRENZE - Teatro di ROMA.

Franco Scaldati ha scritto - in siciliano - un finale crudo, funesto ma lieve, tragicissimo e poetico per i *Giganti*, nel solco della testimonianza di Stefano Pirandello su quelle che erano le intenzioni non realizzate dell'autore. Un finale breve, evocato da un trio di membri della Compagnia di Ilse nei panni dei "testimoni" del luttuoso, mortale naufragio della rappresentazione de *La favola del figlio cambiato* avvenuta davanti ai rozzi e brutali Giganti. Un suggello, il nuovo finale, all'allestimento di Federico Tiezzi e Sandro Lombardi, che danno ampio spazio a un immaginario visivo quasi pop, ben poco pirandelliano in apparenza, e certamente sorprendente nelle immagini e nei colori della scenografia di Bisleri e dei costumi - che riecheggiano, in parte, le carte da gioco - di Giovanna Buzzi. Tutto questo sposato a una evocazione musicale che passa da Modugno a Nino Rota. E il cinema - colto quasi nel suo nascere, nel passare dalla lanterna magica ai Lumière o poco oltre - è qui uno dei volti della "magia", della sublime non-realtà artistica di Cotrone, alfiere aereo e quasi disincarnato, nell'interpretazione di Lombardi, d'una irrazionalità più che mai fantasmatica e libera, creatrice. In un "paesaggio" scenografico tutto sommato spoglio e geometrico, gli Scalognati di Cotrone sono simili ad artisti di circo in disarmo - lui stesso è una specie di filosofico clown, sapiente e metafisico - un po' "irregolari" un po' disabili: non troppo diversi, nel loro aspetto dagli attori della Compagnia di Ilse. E del resto più volte Pirandello fa affermare a Cotrone la parentela che esiste fra loro Scalognati e gli attori. Figure di marionette grottesche o stilizzate, dai tratti sommi e insieme ben marcati, questi attori di Ilse secondo la visione di Tiezzi, accompagnati da un Conte (Silvio Castiglioni) di insolita corposità e concretezza, anche carnale nel suo rapporto con Ilse (Iaia Forte). Discontinua, appare, la Forte, molto brava nella prima parte, soprattutto quando deve "recitare" le parti recitate da Ilse, e più a disagio, quasi fuori posto, quando deve dare rilievo e forma adatti ai veri strazi e smarrimenti della Contessa. La rilettura del "mito" pirandelliano di Tiezzi, dai momenti di forte teatralità (poco originale, però, è la contrapposizione tra poesia del teatro del cinema da un lato e potere violento della televisione dall'altro), è affascinante, comunque, sul piano scenico e visuale: un po' meno nel secondo tempo, per eccesso di invenzioni non sempre appropriate. Ma conquista e riesce a emozionare in modo profondo: soprattutto nella prima parte, quando la regia e l'interpretazione degli attori (in primo luogo - ovviamente - Sandro Lombardi, ma anche Marion D'Amburgo nel visionario monologo di Sgricia) inseguono con sensibilità e colgono in pieno i significati lirici dei *Giganti*, con risultati che diventano suggestivi e non di rado commoventi. Anche se Pirandello avrebbe amato, certo, dei *Giganti* più terreni, sanguigni, oltre che più radicati nell'atmosfera della sua terra. *Francesco Tei*

Lo sguardo oltre l'orrore

THE CONTINUUM - BEYOND THE KILLING FIELDS. Ideato e diretto da Ong Keng Sen. Luci di Scott Zielinski. Musiche di Yutaka Fukuoka. Video di Norlina Mohd. Con Em Theay, Thong Kim Ann (Preab), Kim Bun Thom, Mann Kosal. Prod. Theatreworks, SINGAPORE.

Passa per RomaEuropa Festival, in un programma con spettacoli provenienti dal Medio Oriente o dall'Asia più estrema, questo commovente, intenso docu-drama. Il regista fu colpito, parecchi anni fa, dallo sguardo intenso di Em Theay, dal carisma di questa danzatrice del balletto di corte cambogiano. Indagandone la storia scopri che era una delle poche artiste sopravvissute alla follia di Pol Pot e dei Khmer rossi, che cercarono di estirpare ogni tradizione e di costruire l'uomo nuovo, contadino e comunista, sterminando oltre un milione e mezzo di connazionali. Lo spettacolo viaggia nel passato e mostra come i rami della tradizione possano germogliare nuovi frutti. Non colpisce tanto la danza, perfetta, dolce, cerimoniale, né la fragilità di quelle donne e di quel manovratore d'ombre che hanno passato ogni orrore, la separazione dai familiari, l'assistere impotenti alla loro morte tra le sofferenze. Colpiscono i piccoli atti, come i buffetti che la maestra dà sulle spalle dell'Alfallea per insegnarle la giusta posizione, l'espressione dei volti ripresi da un video e proiettati ingranditi su uno schermo, i rituali per gli antenati e la cura necessaria per la costruzione delle ombre di cuoio. E soprattutto lo sguardo dell'anziana danzatrice, che orchestra con delicatezza le azioni, illuminando come un riflettore gli altri personaggi. E, ancora, gli sguardi delle foto segnaletiche nel video della visita dei sopravvissuti a uno dei campi dell'orrore, occhi speranzosi di adolescenti e giovani, addirittura qualche cortese sorriso, di vittime che verranno spente. La memoria corre attraverso le cifre, i viaggi nei luoghi della sofferenza, i racconti. Ma soprattutto palpita in quei corpi che danzano ancora, che ancora ricostruiscono mondi immaginari, luoghi di libertà, dove tutto è possibile, guardando intensamente dentro se stessi. Dove, alla fine, appare tutto l'oro degli antichi costumi in una danza sospesa dal mondo, dal dolore, nuova e antica allo stesso tempo. Piena della speranza di un domani: anche se i torturatori, si impara, non vennero mai puniti. *Massimo Marino*

regia di Castri

Nella solitudine delle **TRE SORELLE** Cechov diventa Beckett

Un Cechov che prefigura Beckett: per chi è stato sorpreso dall'asciutta, scarna regia di Castri, e riteneva che (come lo stesso drammaturgo aveva contribuito a lasciar credere) il tragico quotidiano di Cechov dovesse avere i ritmi lievi del *vaudeville*, è stato gioco-forza accettare la semplificazione un po' schematica che del suo allestimento ha dato il regista. Dice Castri: «Ogni volta che ho ragionato su quella soglia che Cechov varca, e che potrebbe essere il Novecento, ho dovuto ammettere che il nostro Novecento è fatto di altre cose: è fatto di silenzi artificiosi, di eccessi altrettanto artificiosi, di sperimentalismi facili... Poi si arriva a Beckett, e uno dice "questo è Beckett", ma in Beckett si aspetta Godot mentre nelle *Tre Sorelle* non si aspetta nessuno, non si accorgono neppure che dovrebbero aspettare qualcuno. Nella loro "normalità" assoluta questi personaggi di Cechov vivono la morte dell'umanità... Questo è disperatamente tragico». La messinscena di Castri è consequenziale a questa lettura desolata delle *Tre sorelle*. Dove si va oltre il dramma della ricerca della felicità per affermare crudamente che la felicità è impossibile. Dove «A Mosca, a Mosca!», il sospirato desiderio di Olga, Masha e Irina non è tanto la proiezione fantastica di un sogno quanto l'esaltazione tragica di ogni loro velleità, la negazione di ogni possibilità di riscatto dal grigiore della vita in provincia. E il grigio, fino al nero, è dopo l'azzurro ingannevole per il compleanno di Irina il colore della nuda scena, dove non esistono mobili e suppellettili, a indicare l'inconsistenza della realtà, se si eccettua un grande tavolo centrale dove le vecchia balia Anfisa (impeccabilmente Barbara Valmorin) apparecchia e sparcchia compiendo un estenuato rito della convivialità. E dove si aggregano le nostalgie, le delusioni, i rimpianti e gli smarrimenti dei personaggi, che si sporgono su un vuoto senza domani. La guarnigione militare - instabile, nomade diversivo nella continuità dei giorni grigi - occupa quasi ininterrottamente la scena; i militari arrivano nelle loro divise, con le loro valigie a intrattenere nelle sorelle Prozorov l'illusione di un altrove. Gli attori di questo allestimento - Olga è Bruna Rossi, l'insegnante che invecchierà sola; Laura Pasetti è Masha, che non ama il maestro di scuola Kulygin, suo marito (Paolo Calabresi) ed è innamorata senza speranza dello sposato colonnello Vershinin (Sergio Romano); Alice Torriani è Irina, che ha accettato senza passione la corte del barone Tuzenbach (Roberto Salemi) il quale finirà ucciso in duello alla vigilia delle nozze dal capitano Solienyj (Milutin Dapcevic) - danno tutti buone prove nella recitazione senza orpelli esteriori, di un'austerità quasi oratoriale, loro richiesta da Castri. Il quale, maestro nella direzione degli attori, ottiene da tutti convincenti, diversificate prove. Le sorelle Prozorov esprimono senza retorica, con un concertato di sussurri e grida, il loro svuotamento morale e la loro irrimediabile solitudine. E anche gli altri personaggi - come Andréj, il fratello delle tre sorelle che ha per moglie l'insensibile Natalja (Claudia Coli) e il dottor Cebutykin (Renato Scarpa), con i suoi vuoti sofismi - introducono sottili varianti psicologiche nella triste commedia umana di Cechov. Il lungo spettacolo, con le sue lente scansioni e la sua nudità scenica, può forse avere messo a prova l'attenzione di spettatori non avvezzi agli scandagli del sottotesto, ma in questo ispirato allestimento Freud si inserisce nel solco di Stanislavskij e Cechov è nostro contemporaneo. *Ugo Ronfani*



TRE SORELLE, di Anton Cechov. Regia di Massimo Castri. Scene e costumi di Maurizio Baiò. Musiche di Arturo Anneschino. Luci di Gigi Saccomandi. Suono di Franco Visioli. Con Mauro Malinverno, Claudia Coli, Bruna Rossi, Laura Pasetti, Alice Torriani, Paolo Calabresi, Sergio Romano, Roberto Salemi, Milutin Dapcevic, Renato Scarpa, Roberto Baldassari, Angelo Di Genio, Miro Landoni, Barbara Valmorin. Prod. Teatro di ROMA.

Nella pag. precedente una scena di *I giganti della montagna*, di Luigi Pirandello, regia di Federico Tiezzi; in questa pag. un'immagine da *Tre sorelle*, di Cechov, regia di Massimo Castri.

Alla luce del paradosso

BLACK COMEDY, di Peter Shaffer. Traduzione, adattamento e regia di Attilio Corsini. Scene di Uberto Bertacca. Con Barbara Tabita, Viviana Toniolo, Stefano Altieri, Massimiliano Franciosa, Stefano Messina, Annalisa Favetti. Prod. Affari & Tecnici, ROMA.

Quando buio e luce diventano metafore. Segnali al contrario di cecità e sguardo sul reale. Quando la scena è illuminata, i protagonisti brancolano nel buio di un *blackout* chiarificatore, quando è buio o la scena è rischiarata solo da un fiammifero

o da una candela, per i personaggi c'è la luce. Insomma, un paradosso per esprimere la confusione interiore dei protagonisti, il loro tentativo di risolvere problemi e contraddizioni. Tutto questo è *Black comedy*, l'opera di Peter Shaffer (arrivata in Italia per la prima volta nel 1967, con la regia di Franco Zeffirelli e l'interpretazione di Giancarlo Giannini e Anna Maria Guarneri), portata in scena in questa stagione teatrale da Attilio Corsini, che oltre alla regia ne ha curato anche la traduzione e l'adattamento. Una commedia divertente, briosa, dai tempi e dai meccanismi

precisi, basata tutta sugli equivoci, ma soprattutto su questo gioco buio/luce, interiore/estere, sull'annaspere dei personaggi, nel tentativo di vivere. E così la vicenda che vede protagonista una giovane coppia in attesa dell'arrivo del padre di lei, che deve dare il consenso alle nozze, ma anche di un collezionista che potrebbe fare la fortuna di lui, si dipana con agilità, grazie anche all'interpretazione di tutti gli attori della compagnia, e al ritmo proprio del testo, evidenziato dalla messa in scena realizzata da Corsini. *Paola Abenavoli*



Filottete fra Lumi e cabaret

FILOTTETE, di Sofocle. Adattamento e regia di Giuseppe Marini. Scene e musiche di Marco Schiavoni. Costumi di Helga H. Williams. Luci di Michelangelo Vitullo. Con Pino Micol, Sebastiano Tringali, Jesus Emiliano Coltorti e con Maurizio Palladino, Luca Arcangeli (coro). Prod. Franco Clavari - Società per Attori, ROMA.

La questione che si pone per l'allestimento del *Filottete* è data da un ossimoro tragico: l'azione si svolge tutta all'esterno dell'antro in cui il protagonista è vissuto per dieci anni, ma il dramma è tutto interiore e intellettuale, e non riguarda solo Filottete ma anche gli altri due protagonisti, Neottolema, figlio di Achille, e Ulisse. Per ciascuno di loro si pone il problema, esistenziale, vitale, di una scelta da compiere. Per Filottete dimenticare l'affronto subito dai suoi compagni, che l'hanno abbandonato nell'isola di Lemno a causa della sua ferita maleodorante, oltre alla questione se restituire l'infalibile arco donatogli da Eracle; per Neottolema prendere decisioni che gli permetteranno di crescere, passando dalla fanciullezza alla maturità; per Ulisse scoprire quanto ragione e furbizia siano insufficienti a determinare le decisioni degli uomini. È una delle più intense e moderne tragedie della classicità illuminata da dettagli, ombre, psicologie in movimento. Ma la regia di Giuseppe Marini all'Olimpico di Vicenza, pur raffinata sul piano visivo, trascura approfondimenti e sfumature del carattere dei personaggi e delle complesse situazioni tematiche, o semplicemente argomentative, a vantaggio di azioni regolate da semplici percorsi geometrici a cui sembrano costretti i protagonisti: soprattutto Neottolema (un legnoso e acerbo Jesus Emiliano Coltorti), mentre l'Ulisse di un irrecognoscibile Sebastiano Tringali passava da ragionevoli quesiti di impostazione diderotiana a svarioni da cabaret espressionista, intanto che Pino Micol, nella parte di Filottete, con il piede e l'arco color dell'oro (chissà perché?), si trascinava al centro di una pedana bianca lignea e, senza convinzione, diceva le sue battute, non riuscendo a decidersi fra il dolore per la ferita e la sofferenza psicologica ingiustamente patita. E dimentichiamo il Coro, qui rappresentato da Maurizio Palladino e Luca Arcangeli costretti a



regia di Maccarinelli

La famiglia è da bruciare

Ilse Ritter, Kirsten Dene e Gert Voss, i cui cognomi costituiscono il titolo della pièce, erano tre attori della compagnia del regista tedesco Claus Peymann. A lui Thomas Bernhard ha affidato in vita la messa in scena di molti dei suoi lavori. I tre personaggi del testo non rinviavano però ai tre attori con le loro biografie, anche se vivono in modo lacerante la dicotomia tra la forma e la sostanza, l'essere e il mettersi in scena, il reale e il surreale. Non a caso le due sorelle del testo sono anche due attrici di teatro, mentre il fratello Ludwig è un uomo in bilico tra ragione e follia, un filosofo ricoverato per suo stesso volere nel manicomio di Steinhof. Proprio il suo ritorno a casa, una lussuosa quanto imbalsamata dimora, rappresenta l'unico avvenimento dell'intreccio. Per il resto la trama è tutta dialogo, un dialogo inquisitore, spietato, che mette a nudo i protagonisti e le visioni del mondo che essi portano con sé. Materia che genera un'ottima prova d'attori, sia pur con un approccio forse troppo "di scuola". La sorella maggiore, interpretata magistralmente da Maria Paiato, è custode delle tradizioni familiari e della gestione della casa, ossessivamente preoccupata dei bisogni del fratello, al quale la lega un rapporto morboso e ambiguo. La minore, un'impeccabile Emanuela Mandracchia, è più anticonformista, eternamente sarcastica, ansiosa di fuggire via. Il ritorno a casa del fratello non solo imporrà un cambiamento di abitudini, ma rimetterà in discussione l'impianto stesso di un'esistenza fin dall'inizio ingabbiata, facendo emergere la contrapposizione profonda tra l'idea e la sua forma esteriore. Quest'ultimo aspetto è affidato soprattutto ai deliri filosofici di Ludwig, figura vagamente ispirata a Wittgenstein, ma forse anche all'eccentrico Ludwig di Baviera. Nel finale, il gesto iconoclasta con cui capovolge i quadri degli antenati rappresenta non solo la negazione dell'eredità familiare, di un certo tipo di esistenza, ma è il rifiuto dell'arte come rappresentazione imperfetta del pensiero. Molto bravo Massimo Popolizio, che evita i facili stereotipi del vittimismo come del superomismo. Le belle scenografie sono tutt'altro che decorative: il salotto, dove è impossibile spostare mobili e suppellettili senza far danno, è un inferno di memorie senza futuro, destinato a essere idealmente sepolto in un crollo catartico, un'estinzione familiare, l'unica in grado di cancellare una tara che non è solo dinastica, ma storica. *Simona Buonomano*

RITTER, DENE, VOSS, di Thomas Bernhard. Traduzione di Eugenio Bernardi. Regia di Piero Maccarinelli. Scene di Carmelo Giammello. Costumi di Gianluca Sbicca. Musiche di Paolo Terni. Con Manuela Mandracchia, Maria Paiato e Massimo Popolizio. Prod. Teatro di ROMA.

in
Tournée

inutili movimenti coreografici. La regia di Marini sembra come rimasta "sulla carta": forse l'idea di mettere insieme in un unico quadro scenico razionalità settecentesca e passioni avanguardistiche del primo Novecento poteva essere curiosa e interessante, ma pensare a Ulisse come al pirandelliano Hinkfuss, prima d'essere una bizzarria appare come una teatrale mistificazione. *Giuseppe Liotta*

Simon al Plaza senza verve

PLAZA SUITE, di Neil Simon. Regia di Claudio Insegno. Scene di Florenza Marino. Costumi di Alessandro Bentivegna. Luci di Stefano Valentini. Con Corrado Tedeschi, Patrizia Loreti, Milly Falsino, Ketty Roselli, Elena Gallo, Lorenzo Di Pietro. Prod. G.G. Production - Antonio Valaderio, ROMA.

Un perfetto congegno teatrale creato da Neil Simon quarant'anni fa, ma ancora attuale e coinvolgente: nella suite del

in
Tournée

Plaza di New York si alternano tre coppie: in *Anniversario di matrimonio* due coniugi si ritrovano nella stessa stanza per festeggiare, ma scoprono i gravi problemi che oramai li separano a causa dei tradimenti di lui; in *Il produttore di Hollywood* un famoso produttore fa di tutto per recuperare una sua vecchia fiamma solamente per avere qualcuno con cui trascorrere le due ore lasciate libere dagli impegni lavorativi, mentre ne *Il padre della sposa* due genitori devono convincere la figlia, che non ne vuole più sapere, a sposarsi. Corrado Tedeschi dà vita a tutti e tre i personaggi maschili, spaziando dall'indaffarato uomo d'affari, reso con sobria austerità, al produttore narcisista, un po' clownesco, al padre preoccupato per le spese del matrimonio che rischia di andare a monte, piuttosto monotono. Nel complesso manca la *verve* necessaria al brillante testo di Simon e l'allestimento risulta, a tratti, ripetitivo (nel secondo e terzo episodio), facendo perdere alla commedia ritmo ed efficacia. Vivaci le tre attrici: Patrizia Loreti, che passa dalla malinconia della donna sposata e disillusa dal marito fedifrago alle ironiche fissazioni di una moglie perfetta, Milly Fasini, la titubante ragazza di campagna affascinata dal mondo dello spettacolo, Ketty Rosselly, la madre apprensiva, ma imbranata. *Albarosa Camaldo*

La verità nel gioco del teatro

FAUST, di J.W.Goethe. Adattamento di Dario Del Como e Glauco Mauri. Traduzione di Dario Del Como. Regia di Glauco Mauri. Scene di Mauro Carosi. Costumi di Odette Nicoletti. Musiche di Germano Mazzocchetti. Con Glauco Mauri, Roberto Sturno, Dora Romano, Cristina Amone, Mino Francesco Manni, Marco Bianchi, Simone Pieroni, Alessandro Scavone, Francantonio, Alessandro Menin. Prod. Compagnia Mauri-Sturno, ROMA.

Un incontro lontano nel tempo quello di Goethe col personaggio di Faust, che il poeta ebbe occasione di conoscere e amare in una versione per marionette durante un'incantata notte di Natale. E un incontro infinito che si protrasse praticamente per tutta la vita, inducendolo a tornare a più riprese a questo personaggio. Come a un compagno silente in cui non mancava in fondo di ritrovare qualcosa della propria verità di uomo che,

Davide Enia

EPICI RACCONTI QUOTIDIANI Palermo, tra realtà e favola

I CAPITOLI DELL'INFANZIA scritto, diretto e interpretato da Davide Enia. Scene di Giorgio Regina. Luci di Giorgio Cervesi Ripa. Musiche di Giulio Barocchieri e Rosario Punzo. Prod. Teatro Eliseo, ROMA - Santo Rocco e Garincha, PALERMO.

Teatro di parola nel senso più pieno, lo spettacolo messo in scena da Davide Enia procede felicemente lungo il percorso già tracciato da *Italia-Brasile 3 a 2*, *Maggio '43* e *Scanna* e inaugura un ciclo di storie più ampio dedicato alla vita dei fratelli Antonuccio, Angelino e Asparino. Approdo coerente per un cantastorie come Enia, che, insieme al *cuntu* siciliano e al romanzo verista, fa rivivere la tradizione dei più antichi aedi, dove l'epopea, movendosi tra realtà e favola, racconta il compiersi dei destini individuali, ma anche di quelli collettivi, a beneficio di un pubblico che in quelle vicende ritrova nuovi archetipi e una nuova mitologia. La messa in scena, in serate distinte, dei primi due capitoli *Antonuccio si masturba* e *Piccoli gesti inutili che salvano la vita*, si concentra appunto sull'infanzia dei protagonisti, intorno ai quali prende forma una folla di personaggi altrettanto corposi, a cominciare dal più importante: la città di Palermo, con i suoi profili, colori e odori. Enia resta un grande attore e affabulatore, capace di far parlare ogni personaggio con voce propria, ma soprattutto di adottarne il punto di vista sul mondo, con l'unico limite di rendere il racconto a tratti troppo convulso, ma con l'indiscutibile merito di sapere magistralmente veicolare le emozioni e sfruttare una vastissima gamma vocale, dall'urlo al silenzio pregno di senso, dalla cantilena ai suoni onomatopeici. La lingua dialettale è un serbatoio di inesauribile vitalità, ma non trascura un uso sapiente della retorica, con metafore illuminati. La narrazione, sostenuta da un ottimo accompagnamento musicale, mescola sacro e profano, volgarità e romanticismo, violenza sanguinaria e pathos elegiaco, con momenti di grande ironia ma soprattutto di grandissima poesia, ora declinata in senso fantastico, come nella leggenda del grifone, ora in senso profondamente tragico, come nel racconto del crollo della miniera che seppellisce i "picciotti". Coinvolgente ritratto di un mondo cinico e spietato, dove la speranza spesso è solo negli occhi di chi guarda. *Simona Buonomano*

Nella pag. precedente Maria Paiato, Massimo Popolizio e Manuela Mandracchia in *Ritter, Dene, Voss*, di Thomas Bernhard, regia di Piero Maccarinelli; in questa pag. Davide Enia, autore, regista e interprete de *I capitoli dell'infanzia*.



come egli stesso afferma, aveva frequentato diverse dottrine e ne era tornato sempre tormentato e scontento. Un personaggio di intensa e sfaccettata ricchezza, che la penna del poeta tramuta in una pietra miliare della storia del teatro e che offre a chi voglia accostarsi diverse possibilità di approccio. Non ultimo quello gioioso, quasi favolistico, scelto oggi da Glauco Mauri, che a questo gioco molto serio, come lo definì l'autore, si avvicina con la passione di un artista convinto della funzione civile del teatro. E col suo allestimento realizza un autentico atto d'amore per un'arte scenica che parli all'uomo dell'uomo e che sostanzi la sua essenza effimera di spunti preziosi di riflessione, atti a scandagliare il senso stesso dell'umano esistere. Come accade col mito di Faust

che in sé racchiude la storia stessa dell'Uomo. Con i suoi interrogativi irrisolti e il suo brancolare fra egoistiche crudeltà, tenerezze sincere, cocenti delusioni e ansiti impotenti, alla ricerca di un'esperienza assoluta di bene e di male che gli consenta di giungere alla conoscenza. Una vicenda sospesa di scienza e di magia che qui si avvia contro l'essenzialità luminosa della scena ideata da Mauro Carosi con la *verve* serrata di un'eleganza cinica e brillante. Come su un filo di leggerezza colorata che, grazie anche ai bellissimi costumi di Odette Nicoletti, si apre in accentuazioni di satira grottesca o in riverberi di incisiva ironia. Per approdare mano mano allo spessore profondo di una ricerca del pensiero che si fa specchio dell'eterna inquietudine dell'uomo. E

che sulle musiche discrete di Germano Mazzocchetti si evolve in ritmi di più riflessiva cadenza. Mentre lo stesso regista, con credibilità di versatile mutevolezza, indossa sulla scena i panni di un Faust accorato e stanco e di un Mefistofele che ne assume su di sé il capo canuto. Trovando peraltro un compagno di sensibilità affiatata in Roberto Sturno, che a sua volta dall'iniziale ruolo del demone s'inoltra nel percorso tormentato di un giovane Faust. Mentre Cristina Arnone con gradualità misurata va delineando la freschezza innocente e la tenacia appassionata della sua Margherita. *Antonella Melilli*

O'Neill salvato dagli attori

LUNGA GIORNATA VERSO LA NOTTE, di Eugene O'Neill. Traduzione di Masolino D'Amico. Regia di Piero Maccarinelli. Scene di Gianni Carluccio. Costumi di Nanà Cecchi. Musiche di Antonio Di Pofi. Con Remo Girone, Annamaria Guameri, Luca Lazzareschi, Daniele Salvo. Prod. Pietro Mezzasoma, ROMA.



La famiglia, si sa, è di gran moda, specie se turbata da gravi conflitti o ricettacolo di indicibili nefandezze. Ne approfitta il teatro che, per l'occasione, dallo sterminato repertorio sul tema rispolvera anche blasonati drammoni. Ci si sta specializzando il regista Piero Maccarinelli che - solo per citare le ultime produzioni - ha messo in campo Thomas Bernhard e il suo *Ritter, Dene, Voss* e Eugene O'Neill con *Lungo viaggio verso la notte*. In verità Maccarinelli si sta specializzando anche in altro, vale a dire nel firmare regie con idee prossime allo zero basate tutto sull'apporto degli attori. Gli va discretamente con l'autore austriaco grazie a una scrittura dai toni acidi e sferzanti e con tre interpreti - Popolizio, la Paiato e la Mandracchia - che palesamente si divertono un sacco a fare i mostri. Un po' meno bene riesce con O'Neill e con questo testo del '56 che pare scritto guardando alle tecniche e alle immedesimazioni targate Actor's studio che oggi dimostrano di avere molto meno presa che nel passato. Certo la vicenda, che si vuole ricalchi la biografia dell'autore, non è di quelle che riconciliano: madre morfinomane, padre insensibile e avaro, e due figli spiantati di cui il più giovane

Pirandello/Conti

Tra moglie e marito il frutto dello stupro

Un testo probabilmente troppo crudo per il tempo e anche linguisticamente disomogeneo, che non mancò di suscitare le perplessità di Virgilio Talli, quando Pirandello gli propose di metterlo in scena. Si tratta de *L'innesto*, che Monica Conti oggi ripropone con qualche modifica, firmandone insieme la regia e la drammaturgia. E soprattutto accostandosi al testo liberamente, come a un canovaccio dell'inconscio in cui addentrarsi con felpata attenzione, a scandagliare il tessuto avvolgente di un incubo. Un tessuto che la stessa scenografia, studiata appositamente per la particolarità del Teatro India di Roma, concorre a creare coi confini sfuggenti di uno spazio in costante penombra, traversato da due scale aggettanti sul vuoto e pronto ad aprirsi con effetti di verdeggianti suggestione sulla retrostante riva del Tevere. Dove l'azione si snoda con coerenza di ritmi compatiti a dispiegare i meccanismi angosciosi scatenati dalla brutalità di uno stupro. Una violenza che la

regia introduce con piglio deciso di accentuazione grottesca sull'impetita prosopopea di gendarmi impennacchiati di rosso e sull'indignazione egoisticamente esagitata di un marito pronto a riscattare con un liberatorio delitto d'onore l'onta perpetrata sulla moglie. Quasi a sottolineare l'assurdità di sentimenti viscerali e irragionevoli che all'uomo, sconvolto e squassato dal dolore, impediscono tuttavia di provare compassione e pietà per la donna oltraggiata, tanto da indurlo ad abbandonarla per sempre, a dispetto dell'amore che prova per lei. Un amore dell'anima, nutrito tuttavia di un sensualissimo erotismo destinato a prevalere su ogni istinto di fuga davanti al corpo seminudo di lei, che sul fondo buio della sala il gioco delle luci incide in immagini di raffinatissima eleganza. Un segno, questo, che accompagna del resto tutta la messinscena, condotta con lucidità rigorosa sul filo di una drammaticità spogliata di ogni verbosità e come rinnovata in valenze di modernità straordinaria. La donna disperatamente tenta di preservare il suo amore, d'amante più che di moglie, anche di fronte all'evidenza di una gravidanza conseguente allo stupro che, come per frutto di innesto nelle piante, solo la continuità ininterrotta dei suoi sentimenti verso il marito può consentire di accettare. I personaggi si stagliano in corallità di ben delineata concretezza attorno alla sospesa levità di Maria Ariis nei panni della moglie, all'attenta misura di Francesco Colella in quelli del marito, alla rozza semplicità di Sergio Mascherpa nel ruolo del giardiniere. *Antonella Melilli*

gravemente ammalato di tisi. A rincarare la dose tutti si attaccano alla bottiglia, specie in una giornata in cui ogni cosa sembra precipitare e ognuno è messo con le spalle al muro, costretto a guardare in se stesso in maniera crudele e impietosa. Tipica tragedia a forti tinte per grandi interpreti di stampo classico,



L'INNESTO, drammaturgia e regia di Monica Conti. Scene di Andrea Taddei. Costumi di Roberta Vacchetta. Luci di Gigi Saccomandi e Marco Franceschini. Suono di Alessandro Saviozzi. Con Maria Ariis, Francesco Colella, Marianella Laszlo. Sonia Bonacina, Oreste Valente, Carlotta Viscovo, Luigi Mezzanotte, Nicola Stravalaci, Sergio Mascherpa, Aurora Falcone. Prod. L'art, ROMA - Teatro Giocosa, IVREA.

Lunga giornata verso la notte si avvale di un cast di tutto rispetto ma le tre ore circa di durata - grazie a opportuni tagli - sono troppe per tutti, anche per attori che sembrano assolvere con professionale diligenza a un dovere, che abitano il palcoscenico senza poi crederci troppo. *Nicola Viesti*

Un faticoso Bonaventura

QUI COMINCIA L'AVVENTURA DEL SIGNOR BONAVENTURA, da Sergio Tofano. Adattamento di Gilberto Tofano. Regia di Marco Baliani. Drammaturgia di Maria Maglietta. Scene di Riccardo Sivelli. Costumi di Daniela Cernigliaro. Musiche di Mirto Baliani. Con Silvia Brozzo, Stefania Carnevali, Giacomo Curi, Massimo Esposito, Carlo Ottolini, Alberto Nicolino, Mariano Nieddu, Patricia Savastano. Prod. Teatro di ROMA.

Nel 1917 la Grande Guerra non era ancora in archivio, la Russia cominciava la rivoluzione e Marinetti, tra un paradosso e l'altro, pubblicava il manifesto della danza futurista. Nello stesso anno, sulle pagine del *Corriere dei Piccoli*, nasceva il Signor Bonaventura, un omino lungo dal naso aguzzo che si infilava nei guai e che ne usciva con identica semplicità. L'aveva inventato Sergio Tofano, personaggio tra i più originali e trascurati nella storia del teatro moderno. La generazione di Baliani è l'ultima ad aver avuto tra le mani il "Corrierino". Forse è per questo che il recupero del personaggio avviene non, come sarebbe forse prevedibile, attraverso la rielaborazione di una delle commedie che, all'epoca, Tofano aveva scritto per il suo Bonaventura, ma direttamente tramite il trasferimento sulla scena delle strisce per la carta stampata. Baliani studia, insieme allo scenografo Riccardo Sivelli, una struttura visiva dichiaratamente bidimensionale, un teatrino aggiuntivo che a tutti gli effetti vuol riprodurre il rettangolo della vignetta. L'idea, di per sé, è affascinante; anche perché Bonaventura è uno di quei rari casi in cui un personaggio nato per divertire i bambini, può comunicare anche con gli adulti. Ma è anche un'idea che presuppone difficoltà di realizzazione evidenti. Disturba non poco, ad esempio, che il sipario di legno dipinto continui ad aprirsi e chiudersi sul teatrino di Bonaventura per tutto il corso della rappresentazione: si riduce semplicemente a questo, infatti, l'*escamotage* di transizione tra una vignetta e l'altra. Senza contare che gli ottonari cantilenanti che ricalcano quelli di Sto - il testo è stato adattato da Gilberto Tofano - divertono e incuriosiscono per qualche minuto; ma ben presto cominciano a ingolfarsi nelle medesime intonazioni, si fanno litanie e rischiano di non dire più nulla. Forse anche perché non tutti gli

attori sembrano essere all'altezza di uno spettacolo che solo in superficie può apparire facile. L'impatto visivo rappresenta comunque l'elemento migliore dello spettacolo: i fondali mobili, gli elementi scenici spostati dagli stessi attori, i bei costumi di Daniela Cernigliaro oltre ad alcune soluzioni davvero interessanti giocate per lo più sulla semi-immobilità dei personaggi - quasi fossero indecisi tra pagina e teatro - salvano in parte un lavoro che, francamente, non sembra del tutto riuscito. Se anzi Baliani non ci avesse abituato a operazioni raffinate, oltre che sempre intelligenti, verrebbe il sospetto che il suo spettacolo, in fase di gestazione, sia caduto nel più frequente dei fraintendimenti relativi al teatro per ragazzi: che cioè sia sufficiente colorare e semplificare per allietare i più piccoli. Non è così; qualche sbadiglio di troppo dei bambini presenti in sala lo dimostra quasi senza scampo. *Marco Andreoli*

Il testamento di Terzani

LA FINE È IL MIO INIZIO, di Tiziano Terzani. Adattamento di Mario Maranzana. Regia di Lamberto Puggelli. Scene e costumi di Luisa Spinatelli. Musiche di Filippo Del Corno. Con Mario Maranzana e Roberto Andrioli. Prod. Ariete Film - Compagnia del Teatro Moderno, ROMA.

Vi siete mai fermati ad ascoltare il canto del cuculo quando si posa su un ippocastano? Lo ha fatto lui, Tiziano Terzani, quando si è ritirato a Orsigna, sull'Appennino tosco-emiliano, ormai prossimo al momento di «lasciare il corpo». E forse proprio le prime battute sono indispensabili per comprendere lo spirito post-francescano di chi si è posto in ascolto del mondo, oltre che del proprio corpo, e che ora è pronto a rilasciare un'intervista-fiume, un dialogo-testamento amorevolmente raccolto dal figlio: per riepilogare «il grande viaggio della vita», per affrontare serenamente l'ultimo passaggio di un itinerario convulso quanto appassionante. Con levità, Puggelli abilmente schiva i rischi di un approccio inutilmente retorico e procede per sottrazione: in scena solo una poltrona, su cui troneggia la falstaffiana figura di Maranzana - impressionante per somiglianza al giornalista scomparso nel 2004 - mentre, sullo sfondo, uno scher-

mo trapezoidale rimanda ora i primi piani delle riprese effettuate dal vivo, ora le immagini più suggestive degli innumerevoli viaggi di Terzani, che docilmente si sottopone ai quesiti d'imbarazzante banalità suggeriti dal figlio Folco (Roberto Andrioli). Il ritiro sull'Himalaya, i soggiorni in Vietnam e Cambogia, India e Birmania, Cina e Giappone si succedono nel torrenziale, randomico predicazzo bio-zen del giornalista, che elogia un giornalismo «fatto con il cuore», lontano da improbabili pretese di obiettività: tutto viene «fotografato» da chi vuole essere spettatore del mondo che lo circonda. Sicché sarebbe inutile cercare spunti teatrali o polemici affondi nell'analisi della realtà contemporanea: al centro dello spettacolo è solo il lento fluire della parola, asettica, pacata, distaccata, infine riconciliata con la vita. *Giuseppe Montemagno*

Effetti emotivi collaterali

MR. PLACEBO, di Isabel Wright. Traduzione e adattamento di Barbara Valli. Regia di Giampiero Rappa. Scene e costumi di Gloriababbi Teatro. Luci di Gianluca Cappelletti. Con Alberto Basaluzzo, Filippo Dini, Sergio Grossini, Carlo Orlando, Mauro Pescio, Nicola Pannelli. Prod. Gloriababbi Teatro, ROMA.

Dopo il convincente *Take me away* di Gerard Murphy, Gloriababbi Teatro torna ad affrontare la drammaturgia del Regno Unito. Lo fa portando in scena *Mr Placebo* della scozzese Isabel Wright, testo solido, preciso, serrato che ben si adatta alla regia essenziale di Rappa e al lavoro ancora una volta minuzioso e profondo dei suoi attori. Sul palco, quattro letti d'ospedale, un paravento bianco e una Tv con playstation. I letti sono occupati da Howie, Tariq, Ben e Jude, giovani spiantati sull'orlo della disperazione malce-

Nella pag. precedente, una scena di *L'innesto*, testo e regia di Monica Conti; in questa pag. un'immagine da *Qui comincia l'avventura del Signor Bonaventura*, di Sergio Tofano, regia di Marco Baliani.



lata che, per guadagnare qualche soldo, si sottopongono a una serie di poco chiare sperimentazioni farmacologiche. Oltre il muro dell'ospedale ci sono le loro storie, lasciate fuori e tuttavia necessarie a giustificare cause ed effetti emotivi. Effetti, questi, collaterali e comunque poco utili al corso della scienza. Così che l'attività principale dell'infermiere Silas consiste nel controllare la situazione e nell'evitare ogni contravvenzione del protocollo. La presenza di Silas (Alberto Basaluzzo), una specie di SS in camice verde, sul piano del ritmo e della struttura narrativa, risulta essere fondamentale; perché le sue entrate e le

sue uscite spengono o accendono l'azione, modificano le intenzioni, placano ogni spinta incontrollata, fornendo allo spettacolo un andamento sinusoidale che cattura, quasi senza scampo, l'attenzione della platea. Di fatto, lo spettacolo di Gloriababbi è tutto costruito sull'alternanza di tensione e rilascio esercitata su nodi drammaturgici in fin dei conti molto semplici: sono infatti pulsioni primarie quali l'invidia, l'arroganza, lo spirito di prevaricazione, la ricerca di complicità a costituire le premesse di un piccolo gioco al massacro che naturalmente non avrà vincitori; ma neanche, e per fortuna, alcuna morale

d'accatto. Lo dimostrano le apparizioni di Frank (Nicola Pannelli), padre di Jude e malato terminale, che spezzano il flusso narrativo attraverso frammenti drammaturgici davvero di buon livello; anche perché svuotati consapevolmente da ogni possibile patetismo. Gli attori sembrano tutti in perfetta sintonia, assolutamente a proprio agio nell'ennesima stanza chiusa della produzione di Gloriababbi. Una produzione che del resto comincia a essere numericamente consistente e che conferma la bontà di un percorso che ormai non può proprio essere ignorato. *Marco Andreoli*

Roma/Milano

Bergman: sinfonia dolente per madre e figlia

Certamente, una traduzione teatrale del film *Sinfonia d'autunno* poteva allettare come occasione per un duetto (magnifico) di primattrici. O per la presenza di un ruolo di primadonna un po' "all'antica", un personaggio divistico, dalle sublimi vacuità, fragilità, capricci, ma anche autenticamente sofferente. Il personaggio che era di Ingrid Bergman, ma che però sembra fatto apposta per una Rossella Falk straordinaria, irresistibile: una vera diva, l'unica, certo, del teatro italiano. Però, lo spettacolo

SINFONIA D'AUTUNNO, di Ingmar Bergman. Regia di Maurizio Panici. Scene di Aldo Buti. Costumi di Lucia Mariani. Luci di Franco Ferrari. Musiche di Fryderyk Chopin e Edvard Grieg. Ambientazioni sonore di Stefano Saletti. Con Rossella Falk, Maddalena Crippa, Marco Balbi. Prod. Cooperativa Argot, ROMA.

lo ricavato da Panici dalla sceneggiatura del film di Bergman va al di là di questo. La cancellazione di personaggi e di episodi secondari ha reso *Sinfonia d'autunno*, oltre che più compatto, ancora più toccante, profondo, intenso, concentrato - viene da dire - sulla meditazione di temi ultimi nel suo viaggio dentro l'anima, dentro l'essenza (problematica e inevitabilmente dolorosa) della vita. Un testo che tratta anche di quel farsi male - involontariamente - a vicenda, anche (e soprattutto) tra genitori e figli, tra persone che si amano di un amore insopprimibile. Ci si fa male per egoismo, per indifferenza, per superficialità: o forse, addirittura, perché si sbaglia sempre e comunque. Si fa male agli altri senza accorgersene, lasciando ferite impossibili da rimarginare e da dimenticare. Disposta a rendersi dimessa e anonima, come aspetto, quasi ad avvilitarsi fisicamente, la Crippa è la grande protagonista di questo viaggio nel profondo che diventa un viaggio interiore anche di chi guarda e ascolta: a lei, Eva, al suo dolore soffocato e disperato che non riesce a prorompere, risponde lo strazio più nevrotico e lancinante della mamma Charlotte. Ma che dire, anche, del rapporto complesso e sottilissimo, sotteraneamente violento ma ricco di mille implicazioni appena accennate, tra la madre "di successo" e la figlia? Altrettanto ricco di sfaccettature sfuggenti ed enigmatiche è il rapporto con Eva, e con Charlotte, di Viktor, il marito di Eva, un ruolo che Marco Balbi rende con sensibilità della sua ben nota raffinatezza d'interprete. La regia colloca la vicenda in una scena nuda, quasi metafisica, tutta vuoti e chiarori, e diafane, mai naturalistiche luminosità: un luogo dell'anima, certo, della mente, un paesaggio interiore che era l'unico giusto per questa parabola bergmaniana. *Francesco Tei*

SONATA D'AUTUNNO, di Ingmar Bergman. Regia di Federico Olivetti. Scene di Emanuela Dall'Aglio. Coreografie di Michela Lucenti. Costumi di Francesca Marsella. Luci di Alessandro Carletti. Con Pia Lanciotti, Clara Galante, Marino D'Amico, Nicole Vignola, Caterina Simonelli, Silvia Corsi. Prod. La Rabbia Giovane, MILANO.

Nell'anno della morte di Ingmar Bergman, l'Associazione La Rabbia Giovane porta in scena la sceneggiatura originale, mai realizzata in teatro, del film *Sinfonia d'autunno* (1978). Lodevole intenzione, se si considera il valore estetico delle fonti. A patto però di estrapolarne le potenzialità drammaturgiche, come a marcare le differenze tra i linguaggi. La riduzione di Olivetti, al contrario, risulta appesantita dal carico d'intenzioni. L'impostazione jungiana spinge il regista ad affollare la scena di simboli e soluzioni visive, dalla scena astratta, concentrazionaria, dominata da una pedana nera, semi-coperta da un manto di foglie secche, su cui si aprono finestre blindate, inchiodate a terra, allo scheatismo dei costumi, dai balletti della memoria che a tratti appaiono sul fondale, mimando le parole dei protagonisti, al tavolo e alle sedie che scendono dal soffitto, per poi rimanere sospese a mezz'aria, a scandire la cena dell'incomunicabilità. Sacrificando, in questo modo, lo studio delle dinamiche interpersonali tra i personaggi e il lavoro sull'attore: poco convincenti, infatti, accanto a una superba Pia Lanciotti nel ruolo della madre, ci appaiono le figure della figlia Eva e del pastore protestante Viktor. Se lo spettacolo tiene sul piano formale, finisce così con lo sgretolarsi su quello del ritmo. Quella cieca, insopportabile violenza tra madre e figlia, pronta ad esplodere tutta d'un tratto, che Bergman affida a intensi primi piani, e che tiene lo spettatore inchiodato alla sedia, qui rischia di perdersi. Le stesse riflessioni esistenziali, con cui Bergman costella i suoi lavori (la sterilità delle relazioni affettive, l'insistente ricerca di Dio, il tormento e la solitudine dell'artista) non attecchiscono di fronte all'insistito gioco formale. Col rischio di frastornare lo spettatore, desideroso di misurarsi con uno degli episodi più alti di drammaturgia del XX secolo. *Roberto Rizzente*

Una storia d'amore e d'ombra

(A+B)³, drammaturgia e suono di Riccardo Fazi. Regia di Claudia Sorace. Costumi di Fiamma Benvignati. Con Riccardo Fazi e Claudia Sorace. Prod. Muta Imago, ROMA.

A e B sono un ragazzo e una ragazza vestiti di nero, e il simbolo grafico dell'addizione segnala una relazione amorosa che si interromperà a causa della guerra. Nel mezzo c'è un cubo (realizzato da Massimo Troncanetti), un'intelaiatura di legno con pareti di carta strappate e riapplicate, che divengono superfici di proiezione, muri di un bunker che protegge dalla barbarie esterna, perimetri sentimentali dove abita il ricordo dell'amato. Il giovane gruppo romano Muta Imago sorprende per la rara capacità di costruire un linguaggio autonomo, padroneggiato con ironia e incanto: dal teatro delle ombre vengono riprese le tecniche, dalla proiezione della figura umana intera, rimandata sulla faccia frontale del cubo, all'utilizzo delle sagome a bastoncino, come quando l'ombra dell'amato cammina da sola verso la guerra, incrocia boschi che diventano rami tentacolari, e infine si scontra con un soldato che spara. Per Muta Imago è evidente che l'ombra possiede un'anima: sarà per questo che lampadine e fogli di carta bastano per costruire un mondo. In audio, intanto, ricostruzioni di cronache belliche colorano l'atmosfera (le registrazioni sono di Federica Giuliano), tra l'altro marcata da immagini documentarie di schiere in marcia, e altri suoni evocano l'evoluzione dell'intreccio: passi sulla ghiaia, rumore di acque, esplosioni. I due artefici entrano ed escono da molteplici piani di finzione, "attori" visibili che brindano alla loro unione ma anche sagome per la proiezione, manipolatori che agiscono fonti luminose ma anche personaggi in marcia con un bastone sulla cui punta sta una lampadina, imbracciato come fosse un fucile. Poco prima di dividersi, i due amati ci avevano riportato alla nascita della pittura secondo Plinio il Vecchio, a quella *silhouette* tracciata seguendo il contorno dell'ombra del capo. La ragazza ritaglierà la figura scura ottenuta, e sul finale si annullerà in essa adagiandola sul proprio viso: il cubo viene inclinato dall'attore, luci e ombre svaniscono. *Lorenzo Donati*

Napoli

Un bizzarro *ménage a trois* da Barcellona ai Quartieri Spagnoli

CHIÒVE, traduzione in napoletano di *Piove a Barcellona*, del poco più che trentenne autore catalano Pau Mirò, è la storia d'un triangolo erotico/amoroso del tutto particolare fra una giovane prostituta, il suo compagno-protettore e un cliente, molto più che abituale, di professione libraio. Il *ménage à trois*, fatto di sesso, stupefacenti, romanzi e cartigli di cioccolattini, è sapientemente ambientato dal regista Francesco Saponaro in un minuscolo appartamento, ubicato all'ultimo piano d'un fatiscente palazzo dei Quartieri Spagnoli di Napoli. Un «pezzo di vita» reso, se è possibile, ancora più vero dal dialetto materico e viscerale utilizzato da Enrico Ianniello per la sua convincente traduzione del testo originale, da sottofondi musicali di matrice neomelodica, da tagli di luce capaci di scandire lo scorrere del tempo della vicenda, da oggetti d'una squallida e immobile quotidianità. Una realtà, quella descritta, economicamente e moralmente misera, eppure rivestita del più becero ed effimero progresso: non bastano, infatti, i cibi da fast-food, l'abbigliamento che fa sembrare "normali", la musica e le letture "facili" a dare una parvenza di civiltà a un ambiente e, soprattutto, a delle vite inesorabilmente degradate. Il desiderio di riscatto di Lali (una Chiara Baffi bravissima nel misurare sensualità, innocenza e cinismo), non completamente condiviso dal suo simile e, nello stesso tempo, contrario, Carlo (un notevolissimo Giovanni Ludeno), impantanato in un'irreversibile inerzia, sembra potersi concretizzare grazie agli incontri mercenari con Davide (un Enrico Ianniello estremamente credibile nella sua enigmaticità), uomo apparentemente dolce e sensibile. Ma anche in questo caso la realtà è molto diversa e soprattutto dominata da un' inquietante ambiguità: il libraio, che tanto aveva incoraggiato la pulsione al miglioramento sociale della giovane Lali, infatti, non solo non desidera altro che trascinarla in una situazione "di vita" poco o nulla diversa da quella di partenza, ma lo fa addirittura mercanteggiando e scendendo a compromessi con il suo fidanzato-pappone. Un'entusiasmante prova d'attori, che ha esaltato un esempio di drammaturgia contemporanea di non poco interesse. *Stefania Maraucci*

CHIÒVE, di Pau Mirò. Traduzione di Enrico Ianniello. Regia di Francesco Saponaro. Scene di Roberto Crea. Costumi di Roberta Nicodemo. Luci di Lucio Sabatino. Suono di Daghi Rondanini. Con Chiara Baffi, Enrico Ianniello, Giovanni Ludeno. Prod. Teatri Uniti - O.T.C. SempreApertoTeatro Garibaldi - Dogma Televisivo, NAPOLI.



Nella pag. precedente, Rossella Falk e Maddalena Crippa in *Sinfonia d'autunno*, di Ingmar Bergman, regia di Maurizio Panici; in questa pag. Chiara Baffi in *Chiòve*, di Pau Mirò, regia di Francesco Saponaro (foto: Marco Ghidelli).

La solitudine di due regine

MARIA STUART, di Friedrich Schiller. Traduzione di Nanni Balestrini. Regia di Andrea De Rosa. Scene di Sergio Tramonti. Costumi di Ursula Patzak. Luci di Pasquale Mari. Musiche di Giorgio Mellone. Con Anna Bonaiuto, Frédérique Lolie, Alessandra Asuni, Flavio Bonacci, Massimo Brizi, Andrea Calducci, Fortunato Cerlino, Nunzia Schiano, Antonio Zavatferri. Prod. Teatro Mercadante, NAPOLI.

Difficile dire quanti mai drammi siano stati scritti sulla storica e straordinaria figura di Maria Stuarda, la sventurata regina di Scozia. Quello di Schiller, il più famoso e popolare, ha catturato l'attenzione del regista napoletano Andrea De Rosa. A interessare i drammaturghi è sempre stato l'epilogo di una agitata esistenza che la morte, affrontata con animo stoico e con religioso fervore, certamente riscattò dei

molti errori commessi più per sprovvedutezza che per calcolata perfidia. La materia tragica, dunque, a offrirsi di essere letta in chiave di scontro religioso oppure di ordine filosofico-politico. Nell'un caso e nell'altro, il personaggio della Stuart a conservare intatto il fascino di una carica emotiva ad alto potenziale: quello della donna perseguitata, calpestata, oltraggiata nei suoi diritti, offesa nella sua fede. Carica emotiva che Schiller aumenterà contrapponendo direttamente al personaggio di Maria quello lucido, perentorio, eminentemente politico di Elisabetta che sacrifica la rivale e cugina alla ragion di Stato. A venir così a delinearsi più netto e preciso lo scontro fra due visioni della logica politica, fra due temperamenti passionali. Temi preziosi per il teatro romantico e che ancora riescono a colpire, anche se in maniera meno violenta, la sensibilità dello spettato-

re odierno. Anche in questa versione, in cui De Rosa tende a ravvisare nella tragica fine di Maria Stuart, nella sua decapitazione, agganci con barbare vicende del nostro tempo. Più però che per le idee sottese, lo spettacolo, se riesce ad avvincere, è per il suo preziosismo formale. È infatti assai raffinato nelle luci e ben giocato sul piano scenografico. Lo spazio della platea a rappresentare la torre, la stanza e la prigione di Maria Stuart. Il palcoscenico vasto e vuoto per il trono di Elisabetta. La quale è una Anna Bonaiuto di misura drammatica affascinante, imperiosa, determinata, ma anche chiusa in una sorta di dura solitudine non meno dolorosa di quella della sua rivale. Mentre Maria è espressa con una passionalità non taciuta da una Frédérique Loliée altrettanto brava, e però penalizzata dalla pronuncia francese. Intorno a loro, in neri costumi d'epoca, è il corteo degli uomini che amano o tradiscono le due regine, interpretati piuttosto scialbamente da Flavio Bonacci, Massimo Brizzi, Andrea Calducci, Fortunato Cerlini e Antonio Zavatteri. *Domenico Rigotti*

L'oro nero di Sicilia

IL PETROLIO, di Marcello Colitti, Alfio Mastropaolo, Alberto Tulumello. Adattamento drammaturgico di Antonio Marfella. Regia di Francesco Saponaro. Scene di Lino Fiorito. Costumi di Jessica Zambelli. Musiche di Marco Messina e Massimo Sacchi. Con Giacomo Civiletti, Giampiero Ciccio, Pierluigi Corallo, Lombardo Fornara, Enrico Ianniello, Tony Laudadio, Giorgio Libassi, Giovanni Ludeno, Antonio Marfella, Massimo Zordan. Prod. Compagnia Nuovo Teatro Srl, NAPOLI.

Energia. È la password di questa singolare pièce intitolata *Il petrolio*, scritta da tre economisti e sociologi, Colitti-Mastropaolo-Tulumello, promossa dall'attuale presidente dell'Assemblea Regionale Siciliana, Gianfranco Micciché, andata in scena prima sotto le torri del Petrochimico di Gela e poi a Palermo. Lo spettacolo, ambientato a cavallo degli anni '50-'60, ruota non solo attorno alla figura del presidente dell'Eni Enrico Mattei (Enrico Ianniello), che ipotizzava che i giacimenti petroliferi siciliani potessero dare un grande sviluppo economico a tutto il Paese, ma anche su economisti e capitani d'industria come Adriano Olivetti,

Domenico La Cavera, Giorgio Ruffolo e Eugenio Cefis, che in vari modi parteciparono a quella utopia. Un esempio di teatro d'impegno storico e civile. La serrata regia di Francesco Saponaro fa muovere gli attori, quasi come in un set cinematografico, attraverso quattro stanzoni, a tu per tu con gli spettatori itineranti, invero parecchio smarriti lì dove gli argomenti si fanno astrusi per la loro valenza tecnica, politica e scientifica. All'inizio, fra una montagna di cassette di birra, l'ingegner Semmola (Tony Laudadio) cerca di spiegare a un perplesso notaio (Giorgio Libassi) e a un assessore (Giacomo Civiletti) i benefici futuri d'un impianto che assumerà quattromila braccianti come operai. Seguono dialoghi tra Mattei e i rappresentanti dell'Opec, le alleanze tra il comunista La Cavera (Giampiero Ciccio) e il caparbio Olivetti (Giovanni Ludeno), i contrasti tra Mattei e le multinazionali del petrolio (le cosiddette "sette sorelle"), le polemiche che portarono alla rottura tra i rappresentanti della Confindustria locale con i vertici dell'Eni. Infine la morte misteriosa di Mattei in un incidente aereo il 27 ottobre 1962 presso Parma, e l'inaugurazione dell'impianto petrolchimico, mentre gli abitanti di Gela, chiusi in uno sterile immobilismo, non riconoscono in quella struttura un reale rinnovamento. *Gigi Giacobbe*

Amleto, tragico smemorato

PER AMLETO, da William Shakespeare. Adattamento e regia di Michelangelo Dalisi. Scene di Riccardo Dalisi. Costumi di Elena Cavaliere. Luci di Luigi Biondi. Con Michelangelo Dalisi, Salvatore Caruso, Francesco Villano. Prod. Nuovo Teatro Nuovo, NAPOLI.

In una notte di stelle, che sono buchi da cui filtra la luce in un nero fondale,

due strani becchini scavano una fossa per seppellire una cassa coperta da un brandello di vecchio sipario. Sono Ignazio e Petronio, due degli attori che involontariamente aiutarono il principe Amleto a far affiorare, grazie a una rappresentazione teatrale, la verità sulla morte del padre. Ora sono rimasti disoccupati e quel che stanno seppellendo è probabilmente il teatro. Così comincia *Per Amleto*, Premio Dante Cappelletti 2006, interessante e ambizioso lavoro, in cui Michelangelo Dalisi concentra la tragedia danese nella scena dei becchini, arricchendola di significati metaforici (la morte del teatro) e di un *background* culturale che guarda a Beckett e soprattutto a Leo de Berardinis. E Dalisi, alto, magro e spettrale, un po' lo ricorda de Berardinis quando, nei panni del principe, compare in scena, confuso e smemorato, chiedendo ai due compari di aiutarlo a rivivere la sua tragedia e a prenderne coscienza per accettarne quindi il destino di sopravvissuto o di fantasma erede della dannazione paterna. Così i due becchini (Salvatore Caruso e Francesco Villano, di notevole *verve* espressiva) tornano attori e, con toni farseschi e surreali da clown appunto beckettiani (ma in salsa partenopea), ripercorrono per sommi capi la vicenda in un gioco continuo di scambio di battute e di ruoli con il tormentato giovane. Morale della favola: "il peggio ha da veni". Riuscirà Amleto a sopportare il peso dei ricordi? Uno spettacolo serio e rigoroso, quello del giovane Dalisi, che forse però mette un po' troppa carne al fuoco, creando percorsi intellettuali a tratti tortuosi, destinati ad appesantire i momenti di maggior afflato poetico e la lezione dei maestri di riferimento. *Claudia Cannella*



Mercadante/Labrys

Gomorra, tragico epos fra Saviano e Pulcinella

GOMORRA, di Roberto Saviano e Mario Gelardi. Regia di Mario Gelardi. Scene di Roberto Crea. Costumi di Roberta Nicodemo. Musiche di Francesco Forni. Video di Ciro Pellegrino. Con Ivan Castiglione, Francesco Di Leva, Antonio Ianniello, Ernesto Mahieux, Peppe Miale, Adriano Pantaleo. Prod. Teatro Mercadante, NAPOLI.

Il progetto di adattare per il palcoscenico il romanzo è precedente alla sua pubblicazione e lo stesso Saviano ha partecipato alla drammaturgia che guarda molto chiaramente verso l'impegno civile anche a costo di correre il rischio di apparire a volte didascalica. D'altronde non deve essere stato affatto semplice operare su una materia che non solo è letteraria ma anche fortemente caratterizzata da elementi di denuncia, da un epos sulla carta forte e coinvolgente. Ci sembra che a Gelardi l'operazione riesca a metà nello svolgersi orizzontale della rappresentazione dovuto allo scarso sviluppo dei personaggi che possono contare su una minima progressione narrativa fissandosi sin dall'inizio come potenti icone. *Gomorra* è un universo frammentato abitato dal violento Pikachu e da Mariano che si inebria nello sparare e dal confuso Kit Kat, da Stakeholder, il criminale laureato che ha capito come oggi va il mondo, con Pasquale, il sarto che scopre di aver cucito l'abito che Angelina Jolie ha indossato nella notte degli Oscar. Efficace e molto funzionale l'inserimento del "personaggio" Roberto, lo scrittore che incontra le sue figure creando un legame che tutte le accomuna e che introduce un elemento di realtà che risulta emozionante. Un cast in bilico tra straniamento e immedesimazione - in sintonia con l'andamento di una messa in scena che forse avrebbe dovuto osare di più verso una più dirimpante e autonoma teatralità - riesce a imporre l'atroce galleria di "mostri" a noi vicinissimi, protagonisti non facilmente dimenticabili. Lo spettacolo comunque si pone tra le opere necessarie, tra quelle capaci di sollecitare gli spettatori a ripensare la sostanza di cui sono composte.

Nicola Viesti

Ebbene lo confessiamo: non abbiamo ancora letto *Gomorra*, il best-seller da un milione di copie di Roberto Saviano da cui Mario Gelardi ha tratto questa versione teatrale. Ciò ci consente di guardare con occhio "vergine" a una messa in scena che promette di spopolare al botteghino.

Rilettura del Pulcinella lontana dalla tradizione più per contenuti che per forma. Una decostruzione solo parziale in cui Roberto Capaldo è bravo a interpretare la maschera saltellante, movenze marionettistiche e lingua lunga. In un italiano sporcato di dialetto, in faccia alla "brava gente", racconta la realtà della Napoli periferica, quella di Secondigliano e Scampia, quella dei telegiornali. Sembrano vicende lontane, in realtà le trovi sotto casa. Ovunque. Cronaca (nera) e stralci di poesia, registri che si mischiano in un Pulcinella simbolo della base che prende voce, che ha visto e (per una volta) parla. E meno male. Un monologo equilibrato ma col difetto di scivolare via troppo veloce, lasciando poco nonostante la volontà "civile" sia scoperta. Comunque originale, e lo stesso libro di Saviano (a cui il titolo fa pensare) è più un punto di arrivo che di partenza, compagno di viaggio per comunanza di argomenti. Come la storia di Attilio Romanò (nello spettacolo Ernesto), bravo ragazzo nel posto sbagliato al momento sbagliato. Ucciso dalla Camorra durante una sparatoria mentre era al lavoro. In negozio. Se la sudava perché non gli andava di guadagnare il quadruplo ma essere un criminale. Teatro di narrazione fresco e convincente, ben strutturato su un sarcasmo livido e (a tratti) poetico. La scena vuota è specchio ideale per chi della parola si vuole riempire, aiutato solo da una manciata di valigie, una nell'altra come matrioske, immaginifici edifici e tanto altro a seconda dell'evenienza. Capaldo non fa mai calare la tensione, teso sul racconto in maniera fisica ma non carnale, quasi etereo in certe movenze. In supporto un batterista (Simone Di Bartolomeo), con lui sul palco, pronto a intervenire fra gli incisi, a sottolineare i momenti più emotivi. Colpi di pistola musicali e inquietanti, mentre le cifre dei morti ammazzati vengono snocciolate come grani di rosario. Numeri da perdere il conto, numeri da *Morra*, originario gioco di dadi da cui tutto ebbe (semanticamente) inizio. Diego Vincenti



Nella pag. precedente, una scena di *Il petrolio*, di Marcello Colitti, Alfio Mastropaolo, Alberto Tulumello, regia di Francesco Saponaro; in questa pag., in alto, un'immagine da *Gomorra*, di Roberto Saviano e Mario Gelardi, regia di Mario Gelardi; in basso, Roberto Capaldo, autore e interprete di *Morra*, regia di Fabrizio Di Stante.

MORRA, testo e interpretazione di Roberto Capaldo. Regia e drammaturgia di Fabrizio Di Stante. Maschere e costumi di Ascanio Celestini. Prod. Teatro Labrys, FROSINONE.



Lo Monaco/Giordana

OTELLO, ROMANTICA VITTIMA del dubbio e dell'amore

Non è la classica tragedia di amore e morte questo *Otello* firmato da Roberto Guicciardini, ma una rilettura interessante del testo shakespeariano che, pur fedele al verbo del Bardo, ricorre a espedienti scenici e recitativi per indicare nel dubbio e nell'incertezza la vera chiave interpretativa. Lo Monaco è straordinario nel restituire tutte quante le sfumature psicologiche di un

Otello all'inizio fiero e risoluto nel difendersi dal padre della sposa che lo accusa di aver sedotto la figlia con arti magiche, intrepido prima di partire per Cipro minacciata dalla flotta turca, amichevole e inflessibile con i suoi uomini, innamorato della sua Desdemona, ma infine debole, facile preda del dubbio e della gelosia più devastanti che logorano e distruggono ogni certezza, che travisano la realtà fino a far sembrare vero ciò che è evidentemente falso e frutto di un inganno. Lo spettro del dubbio pervade tutta quanta la scena e le azioni dei protagonisti, che si muovono su un palcoscenico inclinato. Una piattaforma che pende verso il pubblico, concretizzazione dell'instabilità che governa le relazioni tra i personaggi, continuamente tese sul filo del verosimile, che Jago manipola con scaltrezza e cinismo impressionanti pur di soddisfare la sua sete di vendetta nei confronti del Moro, che a lui aveva preferito come luogotenente il buon Cassio. Bravissimi gli attori tra cui la bellissima Desdemona di Marta Richeldi, il convincente Jago di Massimiliano Vado, l'imponente Cassio di Mirko Rizzotto e l'impareggiabile delirante Otello che Lo Monaco ha reso in scena smorzando i toni troppo seri da tragedia con atteggiamenti ed espressioni che più volte hanno strappato il riso tra il pubblico. Senza trascurare di recitare l'essenza tragica del personaggio che si consuma tutta nel drammatico atto finale

dell'assassinio di Desdemona e nella scoperta, tanto dolorosa da spingerlo al suicidio, dell'innocenza di lei e della colpevolezza di colui che per tutte e cinque gli atti aveva definito onesto, Iago.

Francesco Trapanese

OTELLO, di William Shakespeare. Traduzione di Masolino D'Amico. Regia di Roberto Guicciardini. Scene di Piero Guicciardini. Costumi di Maurizio Milenoffi. Luci di Luigi Ascione. Con Sebastiano Lo Monaco, Maria Rosaria Carli, Massimiliano Vado, Alkis Zanis, Marta Richeldi, Massimo Leggio, Mirko Rizzotto, Marius Bizau, Francesco Montanari, Donato Intini, Massimiliano Sozzi, Matteo Micheli, Alessia Innocenti. Prod. Sicilia Teatro, MESSINA.

La storia di Otello si potrebbe riassumere in due righe. Otello ama Desdemona ed essa lo riama. La fanciulla veneziana lo ama al punto che suo padre deve piegarsi e accettare il suo matrimonio con il Moro. Peccato che la sola persona in cui questi pone fiducia sia Jago, il vile, perfido Jago... E le cose si complicano. Fino alla tragedia finale. Alla quale Shakespeare arriva dopo quattro lunghi atti. Che a seguirli interamente porterebbero a notte inoltrata. Non avviene in questo adattamento di Giancarlo Sepe, che vede nei panni del condottiero di colore il bravo Andrea Giordana. Sepe, come del resto aveva già fatto con *Macbeth* e altri capolavori letterari, *Madame Bovary* di Flaubert compreso, taglia, sintetizza la vicenda, senza peraltro intaccare la parola eccelsa di Shakespeare, traendo una sorta di metafora dell'uomo che finisce vittima dell'amore. Tradito e sconfitto e che ora medita, come se si trovasse dentro a un incubo, su ciò che gli è accaduto, incapace di cogliere il nero tradimento del suo alfiere Jago (Marcello Prayer), qui ridotto a una sorta di semplice suggeritore del male. L'azione a poggiate, interamente e riduttivamente, sul personaggio di Otello, prigioniero di se stesso, il quale dentro un ambiente antirealistico tutto alte e riflettenti pareti evoca gli avvenimenti. Non manca lo spettacolo di una sua rigorosa suggestione, ma seguendo Sepe stilemi a lui da sempre cari (atmosfera cupe e notturne alla Gérard de Nerval, luci taglienti, richiami al teatro espressionista tedesco, amore per l'immagine e la sequenza cinematografica, colonna sonora ricercata) la grandezza del personaggio e dell'opera finiscono con il raggelarsi alquanto e di conseguenza perdere in intensità drammatica. Riesce tuttavia Andrea Giordana a dar bella prova attorale. Trucco non vistoso, chiuso nella divisa da militare, toglie ad Otello ogni enfasi e, con la sua bella vocalità, lo registra su toni puliti e controllati, conferendogli accorata verità e un delicato trasalimento romantico. Domenico Rigotti



OTELLO, di William Shakespeare. Regia di Giancarlo Sepe. Scene di Almodovar. Costumi di Anna Lombardi e Beatrice Bordone. Musiche di Harmonia Team. Con Andrea Giordana, Marcello Prayer, Ivana Lotito, Luchino Giordana, Pinto Tuffaro, Barbara Giordano, Valentina Valsania, Michele Mietto. Prod. Bis Bideri Spettacoli, ROMA.



Maternità negate in Sicilia

L'ALTRO FIGLIO, di Luigi Pirandello, e IL ROSARIO, di Federico De Roberto. Regia e scene di Giuseppe Dipasquale. Costumi di Elena Mannini. Luci di Franco Buzzanca. Musiche di Massimiliano Pace. Con Ida Carrara, Vitalba Andrea, Debora Bernardi, Filippo Brazzaventre, Alessandro Palladino, Marcello Perracchio, Matilde Piana, Francesco Sciacca, Concita Vasquez, Manuela Ventura, Angelo Tosto, Giorgia Torrisi. Prod. Teatro Stabile di CATANIA.

La scelta di aprire la stagione del cinquantenario dello Stabile etneo con due atti unici, *L'altro figlio* di Pirandello e *Il rosario* di De Roberto, ha due ragioni comprensibili, almeno sulla carta: dare un segno fortemente identitario al cartellone e offrire a Ida Carrara, vedova di Turi Ferro ormai da molti anni assente dal palinsesto del "suo" teatro, due ruoli di rilievo per un'adeguata *rentrée*. Quel che meno convince è però sono le ragioni che hanno spinto Giuseppe Dipasquale a scegliere due testi drammaturgicamente alquanto elementari, entrambi incentrati sulla negazione della maternità. Nel primo, scritto da Pirandello nel 1923, l'anziana Mariagrazia vive nel ricordo dei due figli da anni emigrati in America e rifiuta il terzo, rimasto a casa, che pure vorrebbe prendersi cura di lei, sottraendola alla vita misera che conduce. La ragione è presto detta: Rocco Trupia è il frutto dello stupro subito da un bandito, la cui banda le ha anche ammazzato il marito. Su un'elegante scena minimalista fatta di muri scrostati color della terra così come i costumi, la breve pièce pirandelliana non riesce a volare oltre l'ostacolo di un bozzettismo verista di grana grossa, a cui si adegua anche la recitazione didascalica e tutta esteriore dell'intera compagnia. Le cose migliorano decisamente ne *Il rosario* (1899), dove Ida Carrara entra con autorevolezza nei panni di un'anziana e dispettica nobildonna, sorta di Iorchiana Bernarda Alba *ante litteram*, che rifiuta il perdono e l'aiuto alla figlia vedova e in miseria perché aveva osato sposare un uomo a lei sgradito. Il tutto durante la recita del rosario, dove, senza pietà per nessuno, la terribile madre mescola litanie e disposizioni pratiche sulla gestione dei beni, ma anche impedisce alle altre tre figlie, di bianco vestite come vergini coatte, di soccorrere la sorella. Un quadro di una certa forza, dominato dalle tinte fosche del luogo di preghiera e del di lei matronale abito luttuoso, che non basta

però a riscattare un'apertura di stagione che forse avrebbe meritato qualcosa di più sostanzioso. *Claudia Cannella*

La luna caduta nel cuntù

LUNARIA, di Vincenzo Consolo. Regia di Vincenzo Pirrotta. Con Vincenzo Pirrotta, Nancy Lombardo, Luca Maueri. Musiche eseguite dal vivo di Luca Maueri. Prod. Esperidio- PALERMO Teatro Festival.

Da almeno tre anni, da quando è apparso a Palazzolo Acreide col suo *'U Ciclopu* di Euripide, in Sicilia splende una stella che di nome fa Vincenzo Pirrotta. Un ragazzino corporuto di Partinico che irradia la sua luce ormai in molti punti del Paese. Lasciati per il momento i classici greci, Pirrotta sta navigando verso un teatro di poesia. Prova ne è questa *Lunaria* di Vincenzo Consolo diretta e interpretata da lui stesso nel Nuovo Montevergini di Palermo avendo accanto Nancy Lombardo dalla bella voce di soprano, nei panni pure dell'asmatico maestro di cerimonia e il musicista Luca Maueri in quelli appallottolati d'un entusiasta costruttore di mongolfiere. A detta di Consolo è stata la migliore versione di *Lunaria*, la più vicina al suo pensiero visionario e fabuloso, in cui Pirrotta con naturale lievità è riuscito a metamorfosarsi, variando toni e suoni vocali, in quasi tutti i personaggi. Su una scena che ha come unici elementi uno scranno su una pedana e un rotondo disco bianco che vi pende al centro, simulando una luna, lontana da quelle *Amalassunte* di Licini e più vicina a quelle verseggiate da Leopardi, si racconta del viceré Casimiro, lunatico, misantropo, pure depresso, sempre con maschera bianca, tiranneggiato dalla moglie Donna Sol che è tutto il suo contrario e a cui piace per giunta ballare il flamenco. Attorniato dal suo fido servo di colore Porfirio, il nobile borbone non crede più nel potere ed è afflitto di continuo da una caterva di voraci parenti e da infidi cortigiani e per giunta è costretto a vivere in una città che non ama, la settecentesca Palermo. Una notte sogna o presagisce la caduta della luna e poi assiste realmente alla sua caduta in una contrada del viceame che da allora si chiamerà *Lunaria*. La prova di Pirrotta è superba e con quella sua mise tutta bianca si muove a passi di danza prendendo le sembianze ora d'un *Pulcinella* stravinskiano ora d'un *Pierrot lunaire* schoenberghiano. *Gigi Giacobbe*

La serva fantasma

HILDA, di Marie NDiaye. Traduzione di Giulia Serafini. Regia e scene di Beno Mazzone. Costumi di Lia Chiappara. Luci di Gianfranco Mancuso. Musiche di Antonio Guida. Con Simonetta Goezi, Francesco Gulizzi, Valentina Enea. Prod. Teatro Libero, PALERMO.

Si chiama *Hilda* la cameriera che dà il titolo all'omonima pièce di Marie Ndiaye, ma non compare mai sulla scena. Una scena che il regista Beno Mazzone ha ridotto all'osso (quinte nere e due tappeti persiani) prosciugando in più parti anche il testo. Che ruota su questo fantasma molto presente nelle tirature della signora Lemarchard, cui dà vita un'esuberante e ciarliera Simonetta Goezi, una padrona di casa che s'innamora all'istante di quel nome e che ha individuato in *Hilda* qualcuno con cui identificarsi. E il processo di osmosi avviene lentamente, con premeditazione, programmando ogni mossa. Innanzitutto concorda col marito, Frank, vestito mestamente da Francesco Guizzi, le condizioni di lavoro della moglie. L'uomo è sbigottito dal fare di questa donna-vampiro che gli fa pure delle *avances* amoro-se, che lui rifiuta, e si fa forte sbandierandole in faccia le spetanze della moglie. Ne viene fuori il ritratto d'una donna sola, insoddisfatta della sua vuota vita, privata dell'amore e che poggia il suo potere sul denaro, simbolo del disfacimento delle relazioni interpersonali del mondo d'oggi. Negli incontri successivi gli nega di potersi incontrare con la moglie, anzi con fare da ape regina imprigionerà a casa sua la debole *Hilda* con le scuse più disparate, allontanandola di fatto dal marito e dai due figli in età d'asilo. Nel corso delle sei scene, scandite dalle musicchette charleston di Antonio Guida, la padrona di casa apparirà sempre più trionfante delle sue vittorie sia sulla serva che su suo marito. E il suo trionfo sarà quello di mettergli accanto la giovane cognata Corinne (Valentina Enea) che prenderà il posto della moglie in tutto e per tutto e lei potrà assumere finalmente le sembianze della sua amata *Hilda*. *Gigi Giacobbe*

Nella pag. precedente, in alto, Ivana Lotito e Andrea Giordana in *Otello*, di Shakespeare, regia di Giancarlo Sepe; in basso Sebastiano Lo Monaco e Marta Richeldi in *Otello*, regia di Roberto Guicciardini; in questa pag. una scena di *Il rosario*, di Federico De Roberto, regia di Giuseppe Dipasquale.



Vetrano/Randisi

Le preziose ambiguità di *Pensaci, Giacomino!*

Ascorrere le trame delle opere pirandelliane non può sfuggire la loro massima audacia, considerando anche i tempi in cui furono concepite. Certo l'autore siciliano, sempre impietoso con l'ottusità borghese, riusciva ad attribuire ai suoi protagonisti, oltre a uno spiazzante anticonformismo, anche una morale "diversa" ma sempre proiettata verso il bene. Espediente per non sconvolgere troppo il fedele pubblico disposto a farsi scandalizzare ma non troppo. Nello stesso tempo però disseminava in ogni testo dei messaggi inquietanti, delle tracce tutte da seguire, il più delle volte ignorate nelle messe in scena - preoccupate a esaltare uno psicologismo ormai irritante - a cui in questi anni, salvo rare eccezioni, siamo stati abituati. Ci voleva il lavoro mirabile di Stefano Randisi ed Enzo Vetrano per farci scoprire un Pirandello sempre nuovo sia quando l'intreccio che sfiora il dramma del *Berretto a sonagli* viene risolto con ritmi da pochade, sia quando una farsa come *L'uomo, la bestia e la virtù* si colora di tinte cupe e sulfuree. A completare un trittico esemplare ecco uno straordinario allestimento di *Pensaci, Giacomino!*, commedia poco rappresentata e legata alle veristiche interpretazioni di due mattatori come Salvo Randone e Turi Ferro. Randisi e Vetrano si comportano come due minuziosi entomologi, due appassionati ricercatori non di una verità ma di ambiguità preziose, di misteri ben celati da far affiorare. Sottopongono quindi la scrittura in italiano al confronto con quella coeva in dialetto, la integrano quasi volessero restaurarla e il risultato è una drammaturgia smagliante, un capolavoro. Nella stessa maniera guardano ai personaggi e in particolar modo al protagonista, l'anziano Agostino Tosi, che si carica di allarmanti sottintesi. Così *Pensaci, Giacomino!* non solo sembra parlare una lingua contemporanea, ma pare riflettere situazioni e problemi dell'oggi. Cos'è, infatti, se non un'ardita famiglia allargata quella che Tosi si crea sposando la giovanissima Lillina che ama e continua a frequentare Giacomino che le ha dato un figlio? E l'anziano professore è così innocentemente "nonno" o nasconde desideri inconfessati non solo per Lillina ma anche per Giacomino? La riprovazione generale spinge il giovane a cercare moglie, grazie ai buoni uffici di un untuoso prete, ma sembra tornare sui suoi passi in un finale magnifico in cui ogni decisione pare sospendersi mentre si odono lontani gli echi di un terremoto che forse tutto e tutti distruggerà. In un cast magistrale e di raro affiatamento,

in cui Randisi si ritaglia il ruolo del prete, giganteggia Enzo Vetrano, che si conferma tra i più grandi interpreti delle nostre scene. *Nicola Viesti*

PENSACI, GIACOMINO!, di Luigi Pirandello. Regia di Enzo Vetrano e Stefano Randisi. Luci di Maurizio Viani. Scene di Marc'Antonio Brandolini. Costumi di Luciana Fornasari. Con Enzo Vetrano, Eleonora Giuia, Giuliano Brunazzi, Giovanni Moschella, Margherita Smedile, Ester Cucinotti, Antonio Lo Presti, Stefano Randisi, Francesco Pennacchia. Prod. Diablogue, IMOLA - Teatro Comunale di IMOLA - Teatro Stabile di Sardegna, CAGLIARI.

Oratorio per uno statista

ALDO MORO, una tragedia italiana, di Corrado Augias e Vladimiro Polchi. Regia di Giorgio Ferrara. Musica di Marcello Panni. Scene di Gianni Silvestri. Costumi di Alessandra Giuri. Luci di Mario Loprevite. Con Paolo Bonacelli e Lorenzo Amato. Prod. Teatro Stabile della Sardegna, CAGLIARI.

Sono passati trent'anni da quel 16 marzo 1978, che vide il sequestro di Moro e la morte di cinque uomini della sua scorta. Tanti rimangono gli interrogativi a proposito di quell'episodio, che rappresentò al tempo stesso l'acme della ferocia terrorista e l'inizio del suo declino; una tragedia che vide opporsi i sostenitori della vita come bene da privilegiare al di sopra di tutto e i partigiani di una Ragion di Stato da difendere con fermezza di fronte al ricatto dei brigatisti. Due atteggiamenti egualmente validi all'interno di un conflitto etico e politico, che questo spettacolo oggi torna a riproporre con un allestimento di semplicità disadorna, teso a restituire l'oggettiva nudità dei fatti. Lasciando all'evidenza delle immagini, proiettate sulla velata chiarezza della scena di Gianni Silvestri, segnata al centro da uno spazio chiuso che idealmente rimanda alla prigione dello statista, il compito di far rivivere in chi guarda lo sgomento incredulo di quei giorni. A partire dal respiro violento dell'agguato e dall'immobilità sconvolgente dei corpi abbandonati sull'asfalto, che fanno da prologo sospeso d'orrore a una narrazione condotta dalla voce di Lorenzo Amato con precisione di guida imparziale. Come evocando dall'archivio del tempo commenti, appelli e documenti di una terribile vicenda, che con la regia ferma di Giorgio Ferrara si rinnova sul palcoscenico tra barbagli di comportamenti inquietanti e dubbi irrisolti. Mentre le numerose lettere inviate da Moro ai diversi esponenti del governo, alla moglie, al Papa, restituiscono con l'interpretazione di Paolo Bonacelli il drammatico percorso di un uomo e di uno statista che, presago del suo destino, ancora cerca, riflette, propone soluzioni atte a risolvere la difficile situazione del paese e a salvare la propria vita. Per poi ripiegarsi, quando non è più possibile la speranza, sull'affetto struggente dei propri cari. *Antonella Melilli*

In basso una scena di *Pensaci, Giacomino!*, di Luigi Pirandello, regia di Enzo Vetrano e Stefano Randisi.





lacittàdelteatro
SIBATIG FUSCADA
TEATRO POLITEAMA-CASCINA-PISA

provincia di pisa comune di pisa comune di cascina comune di san giuliano terme

PISADEITEATRI

stagione duemilaotto

pisa teatro verdi cascina la città del teatro pontasserchio teatro rossini

direzione del progetto riccardo bozzi alessandro garzella silvano patacca consulente artistico per il teatro di pisa gabriele lavia direttore artistico per la città del teatro alessandro garzella

dicembre 2007 ~ maggio 2008

e inoltre

conflitti

frammenti di un teatro necessario

rassegna ideata e organizzata da

Sant'Andrea Teatro/Sacchi di Sabbia

Fondazione Teatro di Pisa

con la partecipazione di

Fondazione Sipario Toscana

La Città del Teatro di Cascina

il sostegno delle Edizioni ETS

la collaborazione di CinemaTeatroLux

Compagnia del TeatroLux

I Sacchi di Sabbia/Sant'Andrea Teatro

Scena Verticale

Aides/Roberto Castello

Cantieri Teatrali Koreja

Teatro I

Celesterosa

Maria Paiato

Sipario Toscana/La Città del Teatro

Maurizio Lupinelli

INFO E BIGLIETTI CONFLITTI

Sant'Andrea Teatro

tel 050 542364

www.teatrosantandrea.it

CinemaTeatroLux

tel 050 830943

www.cinematheatrolux.it



prosa

Massimo Dapporto Carlo Cecchi Toni Servillo
Gabriele Lavia Glauco Mauri Roberto Sturno

Andrea Camilleri Paolo Poli

protagonisti

Ascanio Celestini Alessandro Haber Rocco Papaleo
Peter Brook

teatrocontemporaneo

Emma Dante Societas Raffaello Sanzio/Stoa
Egumteatro Teatro delle Albe Krypton Danio Manfredini

altre esperienze

Teatro delle Donne Teatro Popolare d'Arte

comicoautore

Paolo Rossi Andrea Rivera

vendita biglietti per tutte e tre le sale
al botteghino del teatro verdi in orario di biglietteria
e telefonicamente al n. 050 941188 (pagamento con carte di credito)
biglietti seconda galleria teatro verdi: dal 15 di ogni mese per gli spettacoli del mese successivo
alla città del teatro di cascina e al teatro rossini di pontasserchio
nelle sere di spettacolo
biglietti anche nei punti vendita del circuito greenticket e on-line www.greenticket.it

info

teatro di pisa tel 050 941 111 www.teatrodipisa.pi.it
la città del teatro - cascina tel 050 744 400 www.lacittadelteatro.it

Klikka!

www.dramma.it

la casa virtuale
della drammaturgia contemporanea

Recensioni

Saggi e tesi di laurea

Articoli

I drammi di novembre e dicembre:

Il buio e il silenzio di Stefano Mecca

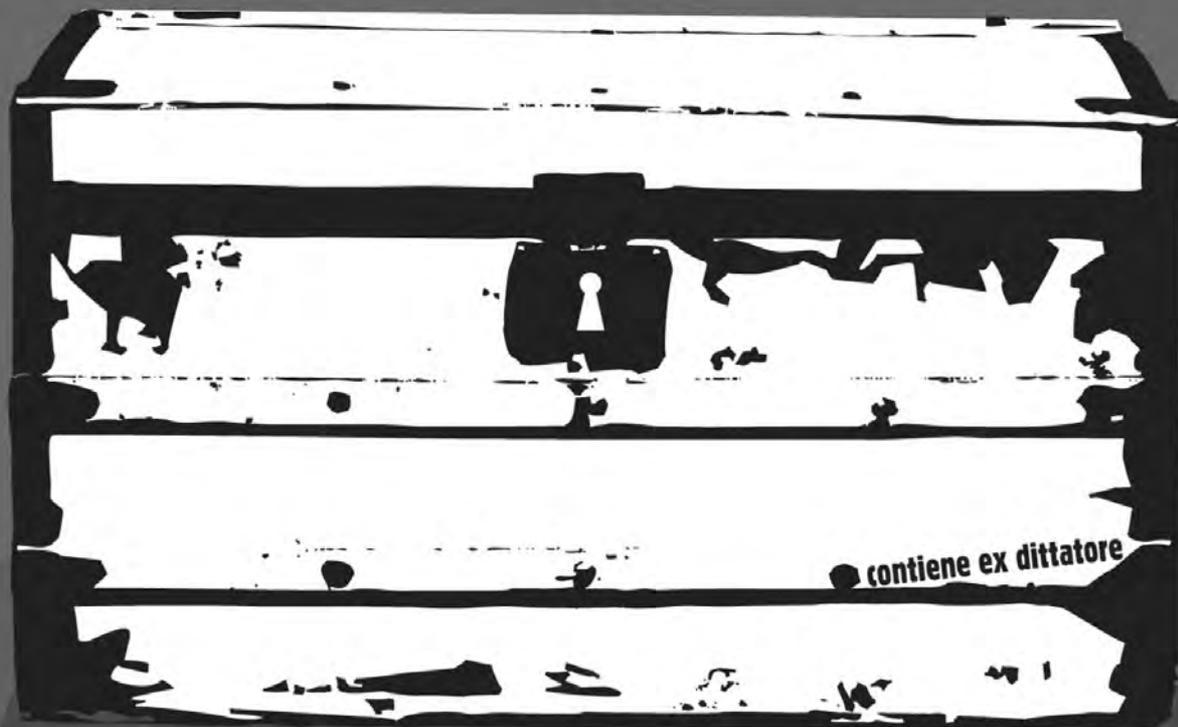
Nebbia di piombo di Bruno Longhini

e poi...

Notizie
Spettacoli
Scuole
Informazioni
Laboratori
Concorsi

Libri
Teatranti on web
Siti teatrali
Lezioni on line
Copioni

DUX IN SCATOLA



AUTOBIOGRAFIA D'OLTRETOMBA DI MUSSOLINI BENITO

di Daniele Timpano

spettacolo finalista al Premio Scenario 2005

prologo

(Io, un baule)

Nella nostra bella Italia, tra le due guerre, fioriva *in Italia* uno statista meraviglioso: Benito Mussolini.

Facciamo uno sforzo d'immaginazione collettiva: fate conto che sia io.

(Mi indico)

Morto.

(Indico il baule)

Come tutti i grandi ero alto 80 cm e largo 40, un anno dopo la mia morte, che ora vi racconto. 28 aprile 1945, era sabato. No, un momento.

Cosa c'è da sapere? In Italia c'era stato - e c'è stasera - il fascismo, per vent'anni, ve lo ricordate? Ce l'ho portato io. Poi la guerra, la Resistenza, la Liberazione ma tutto questo stasera ci interessa poco: questa è la narrazione documentaria delle avventure post-mortem

del più bello degli italiani. Personaggi principali: io. Interpreti principali: io. Altri interpreti: basta.

Altre cose da sapere? La mia storia comincia nel comasco, che vuol dire sul lago di Como, che credo sia in Lombardia, e poi passa a Milano, che è in Lombardia, da Milano passa un po' per Pavia, in

Un attore in camicia nera, cravatta rossa e occhiali - solo in scena con l'unica compagnia di un baule che viene spacciato come contenente le spoglie mortali di "Mussolini Benito" - racconta *in prima persona* le rocambolesche vicende del corpo del duce, da Piazzale Loreto nel '45 alla sepoltura nel cimitero di San Cassiano di Predappio nel '57.

Lombardia, da Pavia a Cerro Maggiore, che è sempre in Lombardia, e alla fine in un baule 80 x 40 se ne torna a casa mia che è a Predappio; là donde la salma se n'era partita prima ancora di partire dal comasco, quando cioè era in vita e cioè *prima* dell'inizio di questa storia - che è una storia piccina ma è dentro a una storia più grande, la storia della mia vita, che è l'unica Storia che deve interessarvi stasera; a Predappio che è dove io sono nato nel 1883 e dove sono ora sepolto dall'agosto del '57; a Predappio che è in Emilia-Romagna, ma più Romagna che Emilia, e che si raggiunge col pulmino dell'Atr in 30 minuti dalla stazione di Forlì. Venite, venite, venite a trovarmi!

A Predappio trovate i resti morti del mio corpo vivo di allora e trovate, naturalmente, trovate anche tanti gadget: trovate spille, anelli e portachiavi col fascio littorio, trovate bronzi, busti, tazze, santini e quadretti magnetici con la mia faccia, quadretti magnetici... quelli che si attaccano al frigo; trovate il manganello «Me ne

frego» - 35 cm, legno nero con impugnatura marro-ne chiaro, scritta 1° lato, appunto, «Me ne frego», scritta 2° lato «Dux Mussolini», euro 12,50 + Iva -, ma trovate anche il vino del duce «Barcollo ma non mollo», la birra del duce e il liquore del duce - disponibile nella sua confezione mignon da sei pezzi.

Trovate soprattutto la «Guardia d'onore Benito Mussolini», un plotoncino di sentinelle volontarie che fan di picchetto - volontario - nella mia cripta di famiglia. «Chi entra nella guardia si spoglia della sua individualità e delle meschinità che da essa derivano per assumere sobriamente l'impersonalità», l'ho letto scritto nel loro statuto, incorniciato e appeso all'ingresso della cripta mia di famiglia, a Predappio. Belli, trentenni, una cappa nera li veste dal collo al polpaccio, senza stemmi o mostrine. Mantello nero, maschio e puro. Apologia di fascismo che cancella ogni giorno 60 anni di democrazia. Venite, venite, venite a trovarmi!

. 1 .

28 aprile 1945, sabato. Io non so come io sia morto ma ero: «Da accoppiare subito, in malo modo, senza processo, senza teatralità, senza frasi storiche», disse di me (*Mi indico*), se io fossi lui (*Indico il baule*), disse di me (*Mi indico di nuovo*) Luigi Longo, comunista. Sandro Pertini, socialista, aggiunse: «Mussolini merita di essere ammazzato come un cane tignoso». Taratatatà! Taratatatà! Morto. (*Pugno chiuso*) Viva l'Italia! (*Saluto romano*) Saluto al duce! (*Mi faccio il segno della croce*) La mia terra italiana, macchiata del mio puro, buono, sincero sangue romagnolo. Io non lo so come io sia morto, tre o quattro partigiani, questi o quelli colpi che mi colpiscono qui, qui, qui, o qui o qui o qui, non lo so. Sono morto il pomeriggio del 28 aprile 1945, sabato, alle 16, o forse la mattina del 28 aprile 1945, sabato, alle 11, o forse ancora la notte del 27 aprile 1945, venerdì, e alle 11 o alle 16 del 28 aprile 1945, sabato, la mia fucilazione sarebbe stata una mia fucilazione finta - di cadavere. Boh non mi ricordo, ma la versione ufficiale del Partito Comunista Italiano (ex Partito Comunista Italiano) alla quale io mi attengo è questa: sono morto il pomeriggio del 28 aprile 1945, sabato, davanti al cancello di Villa Belmonte, a Giulino di Mezzegra, sul lago di Como, giustiziato da un commando di partigiani comunisti; che poi «È scientificamente provato che chi è comunista ha la mamma ciuccia cazzi e piglia in culo e il babbo finocchio», l'ho letto su un sito neo-fascista. Io sono fascista. (*Pugno chiuso*) Viva l'Italia!

È una mano italiana, probabilmente comunista, quella che ha spezzato la mia santa opera rigeneratrice e potente, ma io sono con voi, «Il Duce è con noi, niente resterà impunito», l'ho letto scritto su un muro a Piazza Dante Galliani, angolo via Augusto Pierantoni, a Roma, sotto casa mia. (*Mi indico*) Mia mia, (*Mi indico di nuovo*) non di Mussolini.

28 aprile 1945, Giulino di Mezzegra: una storia si chiude e una storia si apre, una storia si chiude, la

storia del corpo vivo del duce (*Mi indico*), e una storia si apre, la storia del mio corpo morto di duce (*Mi indico di nuovo*), che ora vi racconto.

. 2 .

29 aprile 1945, è domenica ed è notte. Zzzz, zzzzz. Nel furgone tutti dormivano, morti, io solo, morto, pensavo.

Che cosa pensai quella notte che divideva due periodi della mia vita, io non lo ricordo. Eravamo io, con Claretta e altri 15, fucilati tutti il giorno prima e tutti in rigor mortis avanzato. Zzzz, zzzzz.

Dove ci stanno portando? Claretta... non ch'io mi spasimassi in tenerezze per lei - per Claretta - ma la donna, i bimbi, le bestie, tutto quanto è debole, tutto quanto è inerme, cade sotto alla tutela del maschio, e questo per un istinto profondo che rinnova le milizie degli ordini cavallereschi attraverso i secoli e i secoli e i secoli, quelle milizie di cui il mio fascismo è l'ultima in data.

Claretta, ma sì, io ti amo! Ieri, 28 aprile 1945, sei morta per me, sei morta con me, accanto a me, fucilata... io ti amo! Ti amo tanto, tutto il resto non conta! Fummo amanti da quanto? Un anno? Dieci anni? Boh, non ricordo. Zzzz, zzzzz. Dove ci stanno portando? A Milano. 29 aprile 1945, è domenica. La storia dell'Italia libera comincia da qui, da una piazza a Milano. Io ci sono stato, a Piazzale Loreto. Piazzale Loreto oggi è la negazione volontaria d'un qualsiasi valore simbolico, un crocevia di strade e macchine senza nulla - in apparenza - di significativo. Io ci sono stato: c'è la Banca Popolare di Milano, la Banca Popolare di Verona, la Cassa di Risparmio di San Paolo, la Cassa di Risparmio di Parma e Piacenza; e c'è la Banca Intesa, i magazzini Upim, la Coin, Mc Donald's, il monumento ai 15 martiri del 10 agosto del '44; già, in un angolo, all'incrocio con via Andrea Costa, c'è anche un monumento dedicato ai 15 martiri del 10 agosto del '44; che sarebbero 15 antifascisti martiri fucilati e esposti, per rappresaglia fascista, dai fascisti, sempre a Piazzale Loreto ma l'anno prima, il 10 agosto del '44.

Davanti a quei corpi ammassati, si sono fermati decine, centinaia di cittadini milanesi; davanti a quei morti ammazzati l'Italietta antifascista si è giurata ulteriore vendetta e rappresaglia, ma francamente me ne frego.

Il fascismo ha elaborato una sua metodica fascinazione nei confronti dell'esposizione della morte. Innumerevoli, dal '43 al '45, i casi di partigiani resistenti impiccati o fucilati e lasciati insepolti per giorni, esposti in piazza o crocefissi al palo di un telegrafo. Né era per noi una novità, c'eravamo fatta la mano già nel '36 con gli indigeni d'Etiopia: gassati, bruciati, fucilati e scenograficamente appesi. Del resto «Coi negri non si fraternizza», scriveva già nel '36 Indro Montanelli, giornalista, «Niente indulgenze, niente amorazzi. Il bianco comandi», né si può dargli torto. Tantomeno si fraternizzerà noi con dei rossi, che non hanno patria né ideali. Racconto queste cose, storiel-

le di africani e partigiani, quel tanto che basta a situare il mio corpo scempiato di Duce nel contesto storico della guerra civile, dal '43 al '45, un contesto dominato dall'onnipresenza della morte e dal sacrosanto occhio per occhio, con cadaverini rosso/neri dappertutto; le racconto acciocché voi, in quanto posteri, di fronte alla mia personale esperienza di morte non manciate l'obbligatoria consegna del pensare a tutti quei partigiani torturati e uccisi, ai loro corpi insepolti e illacrimati. Per tutti loro: un minuto di silenzio.

(*Esco di scena: 60 secondi esatti di silenzio e scena vuota. Poi torno*)

Piazzale Loreto. 29 aprile 1945. Scaricati. Scaricati tutti sul selciato. Io, Claretta e gli altri quindici. Siamo uno sull'altro, chi a braccia aperte, chi rannicchiato, chi a schiena in su, con gli occhi morti tutti, chiusi o spalancati nel terrore. Ci scaricano. Ci scaricano davanti al traliccio di un distributore di benzina, sono le 3.40 del mattino, è ancora notte e fa freddo, non riesco a dormire. Siamo uno sull'altro, non riesco a dormire ma anche gli altri sono svegli adesso, non riusciamo a dormire, non riusciamo a dormire, non riusciamo a dormire, Zzzz, zzzzz, zzzzz, chicchirichi, zzzz, zzzzz, chicchirichi, zzzz, zzzzz, chicchirichi, chicchirichi, chicchirichi, zzzz, chicchirichi...

Scusate. Mi si sono chiusi gli occhi da soli. Dove siamo? Dove sono? Che ore sono?

29 aprile 1945. Sono le 8, le 9, le 10... Boh! C'è il sole, è una giornata bellissima e primaverile. C'è il sole. Bzz, bzz, bzz bzz. Siamo pieni di mosche. Bzz, bzz. Siamo pieni di mosche ma adesso fa caldo. Bzz, bzz, bzz bzz. Si sta bene sotto il sole tiepido. Bzz, bzz.

Per un poco me ne resto così, supino, il capo arrovesciato all'indietro, il viso giallo in cui spiccano le palpebre sbarrate degli occhi sognanti: Città da conquistare... mari da dominare... battaglie da vincere... Poi arriva la gente, ed è un calvario in due tappe: la prima tappa è *terrena*.

«Duce! duce! duce!», gridava la gente. «Duce! duce! duce!», gridava la gente, e la gente è l'Italia, che viene a vedermi, che salta anche la messa per venire a trovarmi. «Duce! duce! duce!», gridava la gente...

Oddio, no! Lo sapevo! Non dovevo venire: oggi ho la faccia troppo da Mussolini! «Duce! duce! duce!», gridava la gente; poi mi circonda, mi vuole toccare... abbracciare... ma sì, mi ama! La gente mi ama come dal balcone di Piazza Venezia! Ah la gente, la gente! La gente mi prende, mi sposta, mi mette la testa sul petto di Claretta: «Leccala! leccala! Ah! Ah! Ah!»; dai balconi altra gente si affaccia, ci incita: «Scopala! Scopala! Ah! Ah! Ah!»; non ci riesco.

Mi sputano in faccia, mi prendono a calci, mi pisciano in bocca; una donna che mi rovescia addosso ortaggi, pane nero e frutta marcia: «Mangiala tu questa roba, adesso, mangiala tu, noi ne abbiamo mangiata abbastanza!»; uomini e donne che mi montano addosso, ci montano addosso, ci calpestano tutti; una donna mi spara sulla salma, a me ma anche agli altri, ci crivella di colpi; altre donne mi sfondano il cranio, mi sfasciano il naso, la fronte, le tempie, gli

zigomi, coi calci e coi pugni: sono una massa informe di ossa rotte e materia cerebrale fuoriuscente dappertutto. Mussolini oggetto. Mussolini carne. Mussolini ossa da rompere. Ma intervengono i pompieri partigiani con gli idranti: «Andate via, andate via, andate via, circolare».

«Duce! duce! Duce!», gridava la gente, che era tanta e non riuscivano a avvicinarsi tutti. «Duce! duce! Duce!», gridava la gente. «Non si vede niente! Non si vede niente! Non si vede niente!», gridava la gente.

Una volta l'uno, una volta l'altro, un uomo alto, grande e grosso e scamicciato ci prende, ora me, poi Claretta, poi gli altri, e ci alza e ci espone alle urla, latrati e ovazioni «Più in alto, più in alto, più in alto, non si vede niente! Più in alto!», gridava la gente. No, l'uomo alto non basta. Ma intervengono i pompieri partigiani con le corde.

Seconda stazione, *aerea*, del calvario. Sono le 11.20 del mattino del 29 aprile 1945. Ci appendono. Ci appendono a due metri da terra, impiccati per i piedi al traliccio della vicina pompa di benzina. Il primo appeso a quel traliccio sono io, le braccia protese in una specie di tuffo, quasi il mio cadavere - pezzo di macelleria in camicia nera - volesse immergersi al di sotto del selciato. La bocca, involontariamente semiaperta, mostra i suoi denti bianchi.

Dopo di me toccò a Claretta, che essendo però senza mutande, issata al mio fianco sul traliccio, la gonna le si arrovesciò in capo e scopri le sue vergogne: ululati, risate, ovazioni. È incredibile come l'idea dell'amore accompagni oltre la vita una ragazza, anche se scannata e appesa in piazza.

«Cristo santo», disse un prete partigiano, e gli chiude la gonna con una spilla da balia. Ma la spilla non basta, Cristo santo! la gonna le si ri-arrovescia in faccia! Ma intervengono i pompieri partigiani, che gliela legano alle gambe con la corda. «Però!», sento una donna in prima fila dire alla vicina, «Guarda un po' che qualità di calze aveva, non c'è nemmeno una smagliatura!». Dopo di noi toccò anche agli altri.

Piazzale Loreto, 29 aprile 1945. Non sono più niente di speciale. Sono morto, come Claretta e come gli altri, un corpo rotto come il loro, sudicio di polvere e di sangue. «L'appiccagione di Priapo e della sua Vulva in un coniugato fetore a Piazza Loreto», scrisse di me Carlo Emilio Gadda, letterato, «Fu gran letizia per me, il segno della resurrezione delle anime e della carne». Intervengono i pompieri partigiani, per sciaccuarci con gli idranti. (*Sputo*)

. 3 .

Milano, 30 aprile 1945, è lunedì. Ricordo la mia salma sul tavolo anatomico, sono le 7.30 del mattino: la mia sarà un'autopsia compiuta in condizioni eccezionali, in una sala in cui fanno irruzione costanti giornalisti, partigiani e popolo. Dal verbale di necropsia n° 7241, eseguita il 30 aprile 1945 alle ore 7.30 del mattino:

«Capo deforme per sfacelo scheletrico completo; volto sfigurato da complesse lesioni di arma da fuoco e contusive, tali da rendere irricognoscibili i tratti fisionomici; globo oculare lacerato e afflosciato, con fuoriuscita completa dell'umore vitreo; frattura comminuta del mascellare superiore, con vasta lacerazione delle parti molli e scheletriche della volta palatina; cervelletto, ponte, mesencefalo e una parte inferiore dei lobi cerebrali occipitali spapolati; massiccio scheletrico basicranico sfraccellato con affioramento delle cavità sinusali dello sfenoide e dell'etmoide», et cetera.

Un testimone non attendibile - la testimonianza ci è stata resa nota da un ancora meno attendibile Curzio Malaparte, letterato - raccontò poi una scena di cui non mi ricordo: la mia salma è sul tavolo anatomico, è aperta dalla fronte all'inguine, in un angolo del tavolo il mucchio delle viscere prelevate al mio cadavere, nella sala due infermieri; gli infermieri se ne stanno lì da soli e in una pausa dell'esame autoptico, per ingannare l'attesa, giocano a ping-pong coi miei budelli: «Orribilmente sghignazzando», scrisse Curzio Malaparte, letterato, «Si gettavano in faccia quei miseri resti, ora il fegato, ora un polmone, ora il cuore, ora un groviglio di intestini». No, non ridete, che non lo sopporto.

Questa connivenza tra scena e platea è una vergogna. Io e voi siamo d'accordo, eh? Io e te non siamo mica come quei fascisti là fuori, vero? Be', troppo comodo! Dio, patria, famiglia, Dante, Leopardi, D'Annunzio, Alfieri, Goldoni, Carducci, e l'enciclopedia Treccani, e le targhe commemorative, e il milite ignoto, e l'altare della patria, e il risorgimento, e Garibaldi: siamo circondati da secoli di "cultura" reazionaria, papalina, paternale, aristocratica, retorica, destrofila e sessista. Ogni italiano dovrebbe gettare la maschera e dichiararsi francamente FASCISTA (vale a dire reazionario, papalino, paternale, aristocratico, retorico, destrofilo e sessista).

30 aprile 1945, è lunedì. La mia salma è infilata in una cassa ed è interrata: Cimitero maggiore di Musocco, fossa 7, campo 16. È notte, c'è la luna e c'è le stelle ma il mio corpo è sottoterra, *momentaneamente* sottoterra. Ed è qui che incomincia la parte più interessante, e meno nota, di questa storia.

. 4 .

Ma prima parliamo un po' di me. La donna nuda entrò nella mia vita una domenica a Forlì. Entrai in una casa innominabile e sentii il sangue affluirmi sulla faccia. Una delle prostitute - una troia attempata che perdeva il lardo da tutte le parti - mi prese sulle ginocchia e cominció a eccitarmi con baci e con carezze. Le feci il sacrificio della mia verginità sessuale, non mi costò che cinquanta centesimi. La mia infanzia, per il resto, fu un po' triste. Le frittelle, qualche giostra, le musiche della sagra... queste povere baldorie, sì! ma la serenità e la tenerezza di certe felici infanzie io non le conobbi mai, né sere-

nità, né tenerezze! Ma parliamo anche del mio corpo adesso. Il mio corpo è importante: il mio corpo, vivo o morto che sia o che sarà, incarna pubblicamente l'invisibile, come il vino e l'ostia nella messa. (*Mi sbottono la giacca*) Son bello, eh? questo è il mio corpo, prendete e saziatene.

Il mio corpo è importante: parliamone.

Io sono bello. Bellissimo. Sopra le spalle compatte e vigorose potete ammirare la mia testa imperiale.

Io, per questa mia testa - che è la più bella d'Italia - ho una predilezione spiccata: la mia è una testa che è grossa e rotonda, grossa, rotonda e con due volti in uno: il volto di sopra, dal naso all'insù, il volto di sotto, dal naso all'ingù. L'ha detto Ugo Ojetti, giornalista. Nel volto di sopra, dal naso all'insù, ho la fronte ed ho gli occhi: «Occhi ultradinamici che gareggiano in velocità con gli automobili nelle pianure lombarde», scrisse di me Filippo Tommaso Marinetti, futurista.

Nel volto al di sotto, dal naso all'ingù, ho le labbra e ho la mascella col mento, ma soprattutto ho le labbra: «Labbra sprezzanti, labbra che sputano su tutto ciò che è vano, lento, ingombrante, inutile» scrisse di me sempre Filippo Tommaso Marinetti, futurista.

Tra il mio sotto e il mio sopra, a metà della faccia, ho il mio: Il naso di Daniele Timpano, il mio, che è il più bello d'Italia.

Tra il mio sopra e il mio sotto, tra i due, non c'è nessun nesso logico, no. Ogni tanto ci provo, mi sforzo, mi sforzo ogni tanto di imporlo, quel nesso, ai miei due mezzi incompiuti, malfatti: serro le mandibole, spingo avanti il mento e corrugo le ciglia (*Provo a serrare, spingere e corrugare mandibole, mento e sopraccigli*). No, niente da fare. Che testa! Ma tutto in me mi entusiasma. Il pelo rude e nero che fora folto la mia pelle e la crivella; il mio sorriso feroce; la mia mano piccola e gentile, la mia mano destra così in conflitto col resto del corpo: è la mano di uno studioso o di un artista, o di un attore, o di un fascista. (*Pugno chiuso*) Viva l'Italia!

Amo la mia voce, che è inconfondibile: scoraggiantemente legnosa e perentoriamente insistente, come il suono delle nacchere. Amo soprattutto i miei discorsi, che producono spesso un'impressione profonda ma non resistono alla lettura, perché sempre il contenuto è trattato approssimativamente, niente è approfondito, o verificato. Del resto io sono privo di interiorità: abbiate pazienza.

Altre cose da sapere? «Mussolini è il sole d'Italia», disse di me Ettore Petrolini, teatrante, e in effetti la mia italianità è spasmodica. L'ha detto anche un biologo nel '26: «La sua italianità è spasmodica», disse di me Umberto Gabbi, biologo, nel '26. Il mio è un vero e proprio *patriottismo fisiologico*: l'Italia sono io e io sono l'Italia, e gli italiani lo sanno. Tutto in me è italiano: la superficialità, la bassezza morale, la vuotaggine retorica, l'ineducazione politica, la smargiaseria. Per il resto, ho l'orgoglio di aggiungere a questo quadro autobiografico che - quando c'ero io - i treni arrivavano in orario. Non come oggi, che uno aspetta un autobus quaranta minuti e poi ne passa-

no quattro tutti assieme. Del resto nessuno che guarda, nessuno che controlla, nessuno che li prende a bastonate, questi conducenti del pubblico servizio, e i conducenti che fanno? Vanno a prendere il caffè! Se ne vanno al bar a prendere un cornetto e chiacchierano dei fatti loro, di politica e di sciopero! «Sciopero della metropolitana, sciopero dell'autobus, ma perché non fanno lo sciopero della fame, così muoiono tutti?», l'ha detto una vecchietta alla fermata dell'autobus, l'ho sentita io.

30 aprile 1945, è lunedì. Scusate se ho un po' divagato: questa in fondo è la storia di un cadavere e riprendo le fila del racconto.

Milano, 30 aprile 1945, Cimitero maggiore di Musocco, fossa 7, campo 16. Il mio corpo - un corpo bello! anzi bellissimo! - è sottoterra, *momentaneamente* sottoterra: morto.

La morte è il regno dell'immaginazione. Del resto sottoterra è buio e non si vede niente. Sottoterra, forse, ci si sente un po' dimenticati, sì, ma dopotutto sottoterra bisogna pure andarci e annuncio al mondo che, sottoterra, non ci si sta male: sottoterra si sta sotto tutto, sotto a tutti i rimpianti e dispiaceri; sottoterra stai al buio e non ci vedi niente, no: ciascuno al suo posto nella bara, quegli otto-nove anni che duri, finché l'acqua ti sfascia. Già, l'acqua. Sottoterra, la qualità e i tempi di una decomposizione dipendono da tanti fattori: tipo di suolo, temperatura, attività di animali e insetti che si nutrono di carogna, ma soprattutto l'acqua. E a Milano piove spesso, Milano è umida, fa freddo.

A Milano, al Cimitero Maggiore di Musocco, per la prima volta mi sentii indosso lo schifo della materia di cui siamo fatti, tutta la schifezza del mio corpo umano. Quale sudicia gloria è nella carne dell'uomo, pensavo il 30 aprile del '45, quale modesto trionfo è nella carne umana!

. 5 .

Il tempo passa. 22 aprile 1946, è domenica ed è Pasqua. Pasqua di resurrezione. 22 aprile del '46, siamo nel '46, è passato un anno. L'Italia è un paese distrutto dalla guerra. L'Italia ha un'economia disciolta in lacrime che è al 29% rispetto all'anteguerra. L'Italia è in pieno dopoguerra. Democrazia cristiana al centro, o a destra, a sinistra i comunisti, il neofascismo in fondo a destra.

Il neofascismo. Già, in una Italia ahimé senza fascismo, era già nato il neofascismo, articolato in diverse formazioni, clandestine e fuorilegge tutte: in Italia nel '46 c'è già il Far (Fasci di Azione Rivoluzionaria), l'Mri (Movimento Rivoluzionario Italiano), le Sam (Squadre d'Azione Mussoliniane), il Von (Vendicatori dell'Ordine Nazionale), ma soprattutto ci sono il PFD (Partito Fascista Democratico) e la Upim (Uniamoci Per Impiccare Mussolini). No, la Upim non c'era. Cioè c'era, ma non era un movimento clandestino: era un grande magazzino. Comunque, in Italia era nato il neofascismo ma era un nascere stentato. In tutta Italia i membri delle SAM erano sì e no 300 nel

'46, gli effettivi del PFD, Partito Fascista Democratico erano forse in tutto 250. Tre di questi 250 stasera ci interessano molto. Sono: Domenico, Mauro e Antonio. In particolare questa sera ci interessa Domenico. Domenico è giovane: ha 26 anni nel '46. Durante la guerra ha combattuto sul fronte Jugoslavo, nei 20 mesi della Repubblica Sociale è stato anche lui, come Albertazzi e Dario Fo, un «ragazzo di Salò»; nel dopoguerra ha fondato il Pfd - Partito Fascista Democratico. Partito Fascista Democratico. Domenico crede nei simboli. Ha esordito come terrorista incendiando i cartelloni di *Roma Città Aperta*, il film di Rossellini, film manifesto della Resistenza. Un gesto molto simbolico. Ma ora è pronto a far di meglio: trafugherà le spoglie di Benito Mussolini. Le porterà via stasera stessa dal Cimitero di Musocco, dove riposano da un anno ma riposano male, in una fossa anonima e segreta, sottratte all'abbraccio dei miei cari, sottratte soprattutto alle comodità della mia cripta di famiglia a San Cassiano di Predappio, sottratte alla famiglia e semi-quotidiano oggetto di ingiuria e vilipendio.

Mi trafugherà oggi, che è Pasqua, 22 aprile 1946, o al massimo domani che è Pasquetta, 23 aprile del '46, o - perché no? - stanotte, assieme a Mauro e Antonio.

Milano, 23 aprile 1946. Siamo a Milano. È la notte tra il 22 e il 23 aprile del '46, è la notte tra Pasqua e Pasquetta, tutto avverrà stanotte: tra mezzanotte e l'alba. 23 aprile 1946, Il PFD parte all'attacco. Per l'Italia e per il duce: *eja eja alalà, funicoli funicolà!* Già, ora vi racconto una storia.

. 6 .

C'erano tre amici che mi volevano bene. Un giorno partono, i tre, partono insieme. Cammina, cammina, a un bel momento si fa notte e pensano: «Andiamo al Cimitero, che c'è Mussolini» e parcheggiano la macchina. Scavalcano il muro. Sarà mezzanotte e non si vede nessuno, né un custode, né un cane, o un passante: c'è un silenzio di tomba.

Un vento leggero smuove le foglie degli alberi, ne scuote le cime. È una notte stellata, con la luna che è alta nel cielo ed appare e scompare dietro un folto di nubi. Cammina, cammina trovano una tomba, che è la tomba mia, trovano una tomba e la scavano. In fondo alla fossa, sfondata la cassa, ci sono io: Mussolini Benito. Zzzz, Zzzzzz.

Sono morto. Eccomi: nudo, stivali, pantaloni e biancheria composti in grembo a parziale sudario. Sono morto da un anno: puzzo. Fa capolino un po' di sole, è l'alba. Mi tirano fuori, mi avvolgono in un telo di sacco raccolto nei paraggi, mi accompagnano alla vicina fontanella e mi lavano. Il sole è già alto nel cielo. Mi sistemano su una carriola che trovano sul posto, mi portano al muro di cinta, mi prendono in braccio, mi alzano in cima al parapetto e mi tirano giù, sulla strada; mi caricano in macchina e via, con garibaldino impeto italico. Nella fretta perdo un paio di pezzi, due mezze falangi, tanto che ora mi toccherà fare tutto lo spettacolo senza due dita.

Ecco. Non sono più neanche un uomo. Ho perso per sempre il mio pollice opponibile, unica differenza tra

SCHEDE D'AUTORE



DANIELE TIMPANO, nato a Roma nel 1974, è autore-attore e regista di teatro. Frequenta il biennio di recitazione presso il Conservatorio teatrale di G.B. Diotajuti e del M° Antonio Pierfederici. Frequenta seminari con Fiorella D'Angelo (mimica Orazio Costa), Alfio Petrini (drammaturgia-Teatro Totale), Luca Negroni (Commedia dell'Arte), Luis Ibar (direzione scenica). Come attore ha lavorato con Michelangelo Ricci (*Finale di partita, La meglio gioventù, Ubu re*), Carlo Emilio Lerici, Francesca Romana Coluzzi, Massimiliano Civica (*Grand Guignol*). Fondatore del gruppo *amnesia vivace*, ha scritto e interpretato *Storie di un Cirano di pezza, Teneramente tattico, Profondo dispari, Oreste* da Euripide, *Caccia 'L drago* da J. R. R. Tolkien (spettacolo vincitore della terza edizione del Premio "Le voci dell'anima - incontri teatrali"), *Gli uccisori del chiaro di Luna - cantata non intonata per F. T. Marinetti e V. Majakovskij, dux in scatola. Autobiografia d'oltretomba di Mussolini Benito* (finalista al "Premio Scenario 2005", pubblicato in volume da Coniglio Editore nel 2006). Un suo testo inedito, *Per amarti meglio!*, è stato finalista alla rassegna "Napoli drammaturgia in festival" nel 2001. È redattore della rivista online www.amnesiavivace.it e di "Ubu Settete", periodico di critica e cultura teatrale. È tra gli ideatori e organizzatori della rassegna romana "Ubu Settete - fiera di alterità teatrali". *Ecce Robot!*, il suo ultimo lavoro sull'immaginario creato dalle serie di cartoni animati giapponesi, è stato presentato in anteprima al Festival Teatro delle Mura di Padova e poi ospitato in vari festival nazionali tra cui Short Theatre di Roma, OperaEstate Festival di Bassano Del Grappa e Inequilibrio di Castiglioncello.

l'uomo (*mi indico*) e la scimmia (*Indico il pubblico*). Ma vi finisco la storia.

Quando la polizia, di buon mattino, arrivò al cimitero, trovò che la mia tomba era vuota. Al mio posto un angelo di Dio: «Cerchiamo Benito, Benito dov'è?», chiesero all'angelo. «Non cercate Benito, Benito non c'è!», disse l'angelo, «Benito è risorto!». «Benito è risorto! Benito è risorto! Benito è risorto! Miracolo!», e corsero a darne notizia ai giornali.

. 7 .

24 aprile 1946. «Hanno rubato Mussolini!», titola il *Corriere Lombardo* del 24 aprile del '46 in prima pagina. *Milano Sera*, sempre in prima pagina, aggiunge: «Vergogna! Il corpo di Mussolini trafugato al Musocco!». E così via *l'Unità*, il *Corriere Prealpino*, eccetera. Il mio corpo morto trafugato è in prima pagina su tutti i giornali nazionali, mondiali e locali. A Roma, al ministro degli interni socialista gli prende quasi un colpo, non sa cosa fare e corre dal presidente del Consiglio, un democristiano, un certo De Gasperi. Si consultano. Non sanno dove sbattere la testa. Chi è stato?

La situazione è gravissima. Alle porte ci sono il 25 aprile, primo anniversario della liberazione dal nazifascismo, il mio primo compleanno da morto il 28 aprile, la festa dei lavoratori il 1° maggio, la campagna elettorale per l'Assemblea Costituente e il referendum del 2 giugno, il 2 giugno del '46, quando gli Italiani saranno chiamati alle urne per scegliere la forma istituzionale: monarchia o repubblica?

Non c'è tempo da perdere. Polizia, prefetti, questori, carabinieri hanno l'ordine categorico di risolvere il caso, e anche in fretta. La polizia inizia le indagini. Sì, ma Mussolini dov'è?

Alcune voci mi dicono in viaggio per l'Italia centrale: «Marcia su Roma il cadavere di Mussolini», ipotizza *Milano Sera* nell'edizione del 25 aprile, festa di Liberazione. La notizia è ripresa e integrata dai più importanti quotidiani nazionali, mondiali e locali: «Il corpo di Mussolini verrà esposto sull'Altare della Patria nel primo anniversario della morte», scrivono i giornali.

I giornali. Stando ai giornali nei giorni e nelle settimane seguenti la mia salma fa capolino un po' ovunque: in un barcone sul Po, presso Caorso, che è in Emilia Romagna; o in un traghetto sulla Manica, in viaggio verso l'Inghilterra; oppure è a Genova, in Liguria, nella stiva di una motonave diretta non so dove; o nella navicella di un aerostato, spinta dal vento in direzione ovest; ma i miei resti potrebbero anche essere in Piemonte, inumati in un sepolcro di Santhià, che è in provincia di Vercelli, che è in Piemonte, o sepolti in una tomba patrizia di Fossano, che è sempre in Piemonte ma è in provincia di Cuneo; oppure tra i bagagli dello Scalo San Lorenzo, a Roma, dove la polizia ha notato un misterioso vagone piombato contenente un feretro che ancora nessuno è venuto a ritirare; o forse ancora il mio corpo non c'è più - non ci sono più! -, sono stato

cremato, le mie ceneri raccolte in un'urna e trasportate in pellegrinaggio a Giulino di Mezzegra.

È evidente che in Italia c'è troppa libertà di stampa. Ma il colpo di scena lo proclama *Milano Sera* il 2, o il 3, maggio del '46. Protagonista: Ciriaco Manenti. Laureato in legge, ma impiegato al dazio, Ciriaco Manenti è in realtà molto di più - anche se la scienza cui egli dedica le sue notti insonni è ancor ben lungi dall'essere accademicamente avallata.

Ciriaco Manenti è un radiobiofisico. Un esperto di radiobiofisica. Come il solco di un disco conserva l'emissione sonora di chi un giorno lo incise, allo stesso modo le radiazioni emanate da un corpo, animato o inanimato è lo stesso, le ritroviamo impresse - le radiazioni emanate da un corpo - anche nella gelatina della fotografia di quel corpo medesimo. La scienza che studia questi fenomeni è la radiobiofisica. Ciriaco Manenti è un radiobiofisico. La polizia gli porta una mia fotografia. Messa a contatto, la mia fotografia, con la superficie cutanea di un soggetto particolarmente sensibile preventivamente bendato, un certo Giorgio, prende a emanare, la foto, delle vere e proprie onde elettromagnetiche, che investono il soggetto Giorgio. Ciriaco Manenti, radiobiofisico, con un piccolo timbro di uranio stimola la sensibilità della placca cutanea che provoca la veggenza e il soggetto vede, Giorgio è anche lui sulla scena del trafugamento e prende nota: cinque uomini, un camioncino e due macchine. Quindici persone implicate. La polizia arresta tutti. Sì, ma io che fine ho fatto? Boh! La polizia continua le indagini.

. 8 .

Ma facciamo un passo indietro. Milano, 23 aprile 1946, è lunedì. Domenico, Mauro e Antonio, ve li ricordate? Era la notte tra Pasqua e Pasquetta, era la notte tra il 22 e il 23 aprile del '46: notte di trafugamento. Erano Domenico, Mauro e Antonio, erano all'uscita del Musocco e partivano in macchina. Bene, ha ora inizio la vera storia del mio post trafugamento.

Vogliono seppellirmi subito, i tre, da qualche parte, vogliono provvisoriamente nascondermi, e poi tornare a riprendermi in un secondo momento, ma c'è un problema, purtroppo: gli manca la cassa da morto. Si sono organizzati male.

«E adesso che facciamo?», si chiedono, «Mussolini dove lo portiamo?». Per fortuna viene fuori che Mauro ha una casetta in affitto a Madesimo, in montagna. Madesimo, che è in Lombardia, dista 150 Km da Milano e circa 80 da Sondrio, ed infatti è in provincia di Sondrio, non di Milano. Bene, decidono di portarmi là, a Madesimo. I tre si separano, Domenico e Antonio se ne vanno a casa, uno a dormire e l'altro a fare il bagno, Mauro invece, che ha anche una moglie, se ne andrà con me a Madesimo. Mauro ha una moglie, dicevo. Moglie e marito s'incontrano in centro, hanno deciso che partono insieme, si incontrano e partono: una giovane coppia che passa il lunedì di Pasquetta in montagna, non c'è

niente di strano o sospetto, la copertura è plausibile. Ma il viaggio in auto è movimentato e sofferto. Nel bagagliaio ci sono io, che sono pur sempre un cadavere e puzzo, tanto che alla Silvia, la moglie di Mauro, ogni tanto gli prende la nausea e si vomita addosso. Per di più Mauro e Silvia hanno poca benzina, e pochissimi soldi; a un bel momento la benzina finisce e rimangono in secca all'altezza di Arcore. Per fortuna passa un benzinaio, si impietosisce e presta loro 20 litri di benzina e arrivano a Madesimo: la trovano innevata: ha nevicato. Bisogna sgombrare l'ingresso dalla neve per entrare in casa. Una fatica! E Mauro spala, spala, spala, e la Silvia lo aiuta, spala anche lei, spalano in due, spalano, spalano, spalano, il tempo passa e la neve non finisce mai. Per fortuna interviene un vicino, commosso. Spalano insieme, spalano in tre, spalano, spalano, spalano e spalano, finisce la neve, ringraziano il vicino ed entrano in casa, finalmente. Entrati in casa non è ancora finita. Una montagna di legna, per diversi quintali, ingombra la legnaia, proprio il locale in cui Mauro contava riporre la sacrosantissima salma di Mussolini Benito. La situazione è drammatica. Bisogna sgombrare anche la legna adesso. Ciocco su ciocco su ciocco su ciocco, alla fine la legnaia è sgomberata.

Finalmente, a ridosso della parete di fondo, nasco alla vista dalla legna nuovamente accatastata, mi chiudono in un baule che trovano sul posto - questo - e se ne vanno a dormire, distrutti. La mia prima, modesta, dimora di pace, pensavo, è un baule 80 x 40, in una legnaia in montagna. Il mio primo baule. Quella notte dormii bene, tranquillo. Se è vero che i morti sono vigilati dall'Essere supremo, lì, a Madesimo, ai piedi delle vette immacolate, quella notte Dio c'era.

. 9 .

Milano, 29 aprile 1946. La polizia arresta Mauro. Un brutto colpo, per il Partito Fascista Democratico. Mauro potrebbe confessare tutto da un momento all'altro. Non c'è tempo da perdere. Madesimo non è più un nascondiglio sicuro, occorre trovare un ripostiglio alternativo. Si precipitano a Madesimo. Il mio corpo è tolto dal baule e caricato in macchina, una macchina nera, la stessa del trafugamento, una Lancia Aprilia, penso, probabilmente rubata. Mi caricano in macchina e mi riportano a Milano, in piazza Sant'Angelo. A Milano, in piazza Sant'Angelo c'è un convento francescano, il convento appunto detto di Sant'Angelo. Bussano alla porta del convento (Domenico ha pensato di nascondermi là): «Abbiamo portato il corpo di Mussolini!». Al portinaio gli prende quasi un colpo, non sa che rispondere, e corre a chiamare Padre Z e Padre P.

Domenico li ha conosciuti, Padre Z e Padre P, un paio di mesi prima, quando si è loro rivolto per ottenere aiuto per i compagni camerati ridotti allo sbandato. Sì, perché Padre Z e Padre P, insieme agli altri frati di Sant'Angelo, finché c'era stata la guerra si

erano distinti nell'offrire protezione ai ricercati *antifascisti*, ospitandone anche qualcuno; ora però nel dopoguerra: no. Avevano scelto di guadagnarsi il paradiso e aiutavano, conseguentemente, i poveri fascisti latitanti. Bene, Domenico vorrebbe nascondersi in convento, i frati non vogliono saperne, ma il mio cadavere gli sta lì tra i piedi e alla fine Domenico l'ha vinta: Padre Z, che è anche il padre Superiore, accetta di nascondersi in convento. Rimarrò lì per qualche tempo.

Intanto, per tutto maggio, giugno e luglio, continuano le indagini, cominciano gli arresti. A fine luglio il cerchio è chiuso: anche Domenico è braccato, viene arrestato il 31 luglio; il giorno dopo, il primo agosto, arrestano anche Antonio, il terzo uomo del Musocco; l'11 agosto tocca ai frati, a Padre Z e a Padre P. La polizia ha arrestato tutti.

Sì, ma i frati si dicono subito pronti a collaborare. Conoscono l'ubicazione esatta del corpo del Duce e lo consegneranno alle autorità, ma ad un patto: il governo italiano dovrà garantire alla salma - Cristo! - una sepoltura cristiana, sia pure segreta. Affare fatto. Pavia, 12 agosto 1946, il mio corpo viene ritrovato in una cella al pian terreno della Certosa di Pavia, dove i frati mi avevano spostato alla notizia dell'arresto di Domenico e degli altri. Sono chiuso in un altro baule, sempre circa 80 x 40. Il mio secondo baule. Ripiegata su sé stessa, sballottata per tre mesi da un angolo all'altro della Lombardia, la mia non è più neppure una salma, ma uno scheletro disfatto e scomposto. Mi riconoscono più che altro dal tassello mancante nel cranio. Già, non ve l'ho detto? La mia autopsia del 30 aprile del '45, ve la ricordate? Bene. Il 30 aprile il cervello me l'avevano spaccato in due. Il grosso è a Milano all'Istituto di Medicina legale, in un barattolo, dove resterà fino al '57; un pezzetto è in America, in vacanza all'ospedale Santa Elisabetta di Washington, e verrà restituito alla mia famiglia solo nel '66; qualche detrito era rimasto anche all'interno della mia scatola cranica, ma il 12 agosto del '46 era decisamente già marcito. Ad ogni modo, decidono di lasciarmi qua, nel mio baule, e mi riportano a Milano. A Milano convocano una conferenza stampa. Nella stanzetta angusta, al terzo piano della Questura milanese, tutti, ma proprio tutti, giornalisti e fotografi, questore e poliziotti, tengono gli occhi fissi in giù, fissi al bauletto: «Ma come avrà fatto a entrarci dentro?», si chiedono i presenti.

Sì, perché il mio è un baule normale, 80 x 40, del tipo che tutti hanno visto in casa della nonna: un baule marrone, con le borchie nere incrostate di ruggine. Ad ogni modo le mie foto, o meglio le foto del baule, il giorno dopo fanno il giro del mondo. Pensate un po' la notizia: «Mussolini ritrovato in un baule».

Il mio corpo verrà adesso trasferito in gran segreto a Cerro Maggiore, in un altro baule, questa volta il terzo, presso un altro convento, questa volta di frati cappuccini, dove rimarrò 11 anni.

Una storia molto bella, che tra l'altro racconto anche molto bene. Una storia che, abbiate pazienza, vi racconto dopo. Quanto agli altri protagonisti del trafu-

gamento, Padre Z e Padre P sconteranno 42 giorni di galera. Una volta rimessi in libertà pubblicheranno un memoriale apogetico, successivamente distinguendosi, con grande successo di pubblico, per i loro noti sermoni anticomunisti a messa, la domenica mattina. Domenico, Mauro e Antonio, amnistiati per il furto della salma, verranno invece condannati per reati comuni, tipo detenzione abusiva di bombe a mano, tritolo, una mina antiuomo, etcetera.

Domenico sarà costretto a vivere dal carcere la fondazione di un nuovo partito: il famoso MSI (Mussolini Sempre Immortale). No, cioè, scusate. Volevo dire: Movimento Sociale Italiano. Un partito vero questa volta, che nasce con la benedizione del Vaticano e il nulla osta del Ministro degli Interni. Il simbolo del MSI - la fascistissima fiamma - poggia su uno zoccolo trapezoidale, come un fuoco fatuo tricolore che sgorga da una bara, presumibilmente la mia. Un omaggio necrofilo ai miei trafugatori? Mah!

Nel frattempo, il 2 giugno 1946, gli italiani hanno votato una pagina della storia patria. Al referendum, alle urne, l'Italia ha fatto la sua scelta: monarchia o

Repubblica?

2 giugno 1946, l'Italia sarà repubblicana, nasce la Repubblica Italiana! Basta con la monarchia! basta con la *Marcia reale!* *Fratelli d'Italia* sarà, purtroppo, il nuovo inno nazionale:

(Cantando).

Fratelli d'Italia,
l'Italia s'è desta,
dell'elmo di Scipio
s'è cinta la testa...

(Come tutti non ricordo le parole, continuo a canticchiare il motivo per un po', poi mi arrendo)

Come continua? Boh!

. 10 .

25 agosto 1946, domenica. Nel pomeriggio la mia salma, chiusa in una cassa di zinco, chiusa a sua volta in un baule, il terzo, è collocata in una cap-

AUTOPRESENTAZIONE

UN' AUTOBIOGRAFIA d'oltretomba?

C'è stato già chi ha detto che non si può parlare di queste cose in modo così leggero. C'è chi è arrivato a dire che lo spettacolo sfiora l'apologia di fascismo, qualcuno addirittura ha detto che il modo in cui mescolo le carte può creare degli equivoci, specie presso le giovani generazioni e specie in un momento come questo. La realtà è più semplice, e più onesta: appartengo alla prima generazione per la quale il fascismo non è più neppure una memoria dei genitori. Il Ventennio e la Resistenza io li ho conosciuti da piccolo guardando i documentari Luce in tv, negli stessi anni in cui guardavo i cartoni animati giapponesi e i Western con John Wayne. Da un punto di vista emotivo, non razionale, devo ammettere che per me non c'era molta differenza tra il fascismo e una puntata del *Grande Mazinga*: gli alieni cattivi o i robot nazistoidi di *Kyashan* per me erano sullo stesso piano dei fascisti. Il male assoluto, ma che tutto sommato non esiste. Due cose che fanno parte entrambe dell'immaginario. Consapevole di questa situazione di paritenza, che non è certo motivo di orgoglio ma anzi di preoccupazione, mi sono sforzato di non prendere una posizione ideologica chiara. Questo mi è parso un dovere prima di tutto *etico*. Il pubblico teatrale è in larga parte di sinistra, specie quello del c.d. "teatro di ricerca": se ce la suoniamo e ce la cantiamo tra di noi che senso ha? Nello spettacolo il punto di vista è volutamente spiazzante. Sono pienamente Timpano e pienamente Mussolini: siamo in fondo una sola carne. Dico *io* identificandomi con la salma, ma poi introduco anche miei ricordi personali, viaggi nei luoghi menzionati nella storia, slogan neofascisti letti su un muro sotto casa. Soprattutto a Mussolini non somiglio per niente: anche solo guardandomi in scena lo spettatore non può fare una sovrapposizione, come accadeva ad esempio nel film *Mussolini ultimo atto* di Lizzani. Tra Timpano e il duce non c'è alcuna somiglianza. L'autobiografia di Mussolini morto è un telo non neutro su cui proiettare l'autobiografia di un giovane trentenne. Diversi passaggi del testo, benché profondamente miei, sono il risultato di un collage di testi altrui, per lo più libri di storia e di memorialistica, ma anche interventi rubati da siti web neofascisti e molta letteratura del Ventennio. D'altronde non mi interessa la cultura orale: nessun ex partigiano e nessun ex saloino sono stati intervistati per realizzare *Dux in scatola*. Tutto è cominciato dalla lettura di un bel saggio, *Il corpo del duce* di Luzzatto. *Daniele Timpano*

pellina al primo piano del convento cappuccino di Cerro Maggiore. È il 25 agosto del 1946. Dopo tanto chiasso, la quiete.

Cerro Maggiore, che è in Lombardia, è una cittadina tra le tante, tra il milanese e il varesotto. Cerro, che oggi è famosa per la sua discarica inquinante, una delle più grandi d'Europa, era allora un paesottolo grazioso a un quarto d'ora da Milano, e ci si stava bene. Ci rimarrò 11 anni. Nascosto - dal governo - undici anni! Nascosto a tutti: alla famiglia, ai giornalisti, a neofascisti, antifascisti, etcetera. Undici anni di nascondimento segreto nella cappellina 3m x 3m di un convento, in compagnia dei frati.

Come si possono raccontare undici anni? Eppure questi undici anni sono gli unici di cui mi ricordo tutto. Questa è praticamente la storia di un baule. Ricordo che all'inizio mi tenevano in un angolo della cappella, con sopra una coperta nera e un candela-bro, poi mi hanno spostato in una cassapanca, e successivamente, negli anni '50, finirono per farmi costruire apposta un armadio.

I primi anni, dal '46 al '50, la vecchia cassa, la mia terza, resistette eroicamente ma alla fine, nel '50, accadde che il mio legno andò in rovina, soprattutto il coperchio. Si pensò di rinforzarla, ma alla fine sembrò più semplice costruirne un'altra, un baule più grande e più robusto, il mio quarto, e chiudermi dentro, con tutta la mia terza cassa.

Degli anni invece dal '50 al '57 c'è poco da dire. La mia salma restò chiusa, come una matrioska, in un baule grande che conteneva un baule più piccolo che conteneva a sua volta una cassa di zinco sigillata che conteneva me. Questa cassa di zinco serviva ad isolare l'odore, non proprio un buon odore, l'odore delle mie quattro ossa. Un odore che, negli anni, nonostante lo zinco sigillante, tornerà a farsi sentire, anche troppo. Bene, questa era la mia storia, dal '46 al '57.

. 11 .

29 Agosto 1957, è terminato il mio soggiorno cerrese: passano a prendermi in macchina nel pomeriggio. Abbiamo appuntamento per domani alle 12.00 a Predappio, per la restituzione alla famiglia, che giustamente mi cerca da anni: «Cerchiamo Benito, Benito dov'è? Dov'è mio marito? Mio padre dov'è?», hanno chiesto per anni al governo.

Mi restituiranno domani, 30 agosto 1957, per un compromesso elettorale squallido tra Msi - il partito di Mussolini Sempre Immortale - e Dc (Demagogia Cristiana). No, cioè, scusate, volevo dire: Democrazia Cristiana.

In sostanza: il governo democristiano in carica ha bisogno, per mantenere la maggioranza parlamentare, anche dei voti neofascisti. Bene. Io, per fortuna, non sono un morto qualunque: appartengo alla categoria dei morti che portano voti fascisti. Dunque domani potrò andare finalmente al camposanto.

30 Agosto 1957, la mia macchina si ferma sullo spiazzo davanti al cimitero di San Cassiano di

Predappio, sono le 12.10 del mattino del 30 agosto del '57. 12.10, siamo un po' in ritardo! Al cimitero mi attende mia moglie, con altri che non riconosco. L'orologio della chiesa batteva le ore in quel momento. 12.10, anche lui è un po' in ritardo! Din, don, din, don, din don.

«Così ti restituisce, dopo 12 anni, il governo?», mi disse mia moglie, «Una cassa di frutta! Anzi, no, di sapone! Voglio che si apra, questa cassa! Voglio vedere coi miei occhi che cosa ci ha messo il Governo. Per quanto ne so, potrebbe anche esserci un mattone!».

Aprono la cassa e trovano: una mummia rimpicciolita, le gambe e le braccia aderenti al corpo, il teschio col tassello mancante. Sono morto da ahimè 12 anni: puzzo.

«Questa è la bara che ti ha dato il Governo», mi disse mia moglie, «Voglio che nessuno la cambi, nemmeno quando sarò morta. Voglio che si sappia, fra cento anni o fra mille, come sei stato trattato!».

Il giorno dopo la notizia si è diffusa e ha fatto accorrere parecchia gente: giornalisti, fotografi, reporter, neofascisti, antifascisti, nostalgici e curiosi di ogni genere. «Evviva, evviva, evviva!» gridava la gente. «Evviva, evviva, evviva!» , gridava la gente ma il più grande spettacolo era il popolo fascista: «Saluto al duce!»

(*Saluto romano*) Ci siamo sentiti, per un giorno, veramente come fratelli, non come capo e gregari, ma come fratelli, che accorrevano da ogni angolo del mondo a stringere i vincoli del più indissolubile cameratismo e a diffondere *la buona novella*. Mussolini buon uomo. Mussolini buon anima. Mussolini bravo padre di famiglia. (*Indico il baule*) La mia cassa: «Ignuda e superba come il patibolo di Cristo», disse qualcuno quel giorno a Predappio. La mia cassa di legno: nella cripta la attendeva un sarcofago, un sarcofago vero, di calcare e tufo, con fasci scolpiti ai quattro angoli, gentilmente offerto con una colletta dai fascisti di Predappio.

«Non ho che un desiderio: quello di essere sepolto accanto ai miei, nel cimitero di San Cassiano di Predappio», scrisse di me Benito Mussolini, statista, già nel '32. Fui chiuso nel sarcofago così, come mi trovavo, ripiegato nella cassa, la mia quarta e ultima, che non è questa qui, e che non posso mostrarvi stasera, perché adesso è a Predappio. Era il 31 agosto 1957.

. 12 .

(*Dopo una lunga pausa*)

Anch'io ci sono stato, a S. Cassiano di Predappio. Era il 6 febbraio del 2005, penso fosse sabato. San Cassiano, a Predappio, è un cimitero piccolo e grazioso. Naturalmente sono sceso subito nella cripta Mussolini. Ricordo due tipi, seri seri, *neri neri*: raccolti, con le braccia conserte, guardavano il mio sarcofago di marmo, divoravano con gli occhi i fascettini di marmo scolpiti ai quattro spigoli e il capoccione mio di marmo torreggiante. Ricordo anche altra gente, certo curiosa, forse nostalgica. Nella cripta c'era il libro degli ospiti, pieno di firme e di messag-

gi, ne ricordo uno: «Duce sei un mito! Duce sei un mito!», così, scritto 6 volte.

Piazzale Loreto... il cimitero di Musocco... io ci sono stato, ve li ricordate. Ma è solo qui a San Cassiano, a Predappio, che ho avuto paura. Mi sono sentito circondato, indifeso, (*Indico il pubblico*) alla mercé dei presenti come adesso. Fascisti gli occhi, fasciste le facce, fasciste le foto del duce listate di nero, fasciste le targhe all'entrata e all'uscita, fascista lo statuto della guardia d'onore che è appeso all'ingresso, fascista la testa di marmo del duce, fascista il sepolcro del duce, fasciste le tombe della madre, del padre, della moglie, del figlio del duce. Fascisti i vivi, fascisti i morti. Qui sotto, davanti a te (*Mi indico*), che sei me (*Mi indico di nuovo*), solo fascismo e fascisti (*Indico il pubblico*). E io qui che c'entro? Oddio, no! lo sapevo! Non dovevo venire: oggi ho la faccia troppo giudea. Dovevo farmi la barba... la plastica al naso... costruirmi un corpo vero con un po' di ginnastica... o almeno portare le lenti a contatto! (*Mi tolgo gli occhiali*) Viva l'Italia! (*Pugno chiuso*)

Come una nuvola
così io vorrei un mattino
svegliarmi improvviso
sentirmi leggero
perdute le scorie
della materialità
sentirmi vicino
agli esseri cari
liberato lo spirito
ai lidi immortali
[Benito Mussolini]
(*Mi rimetto gli occhiali*)

epilogo

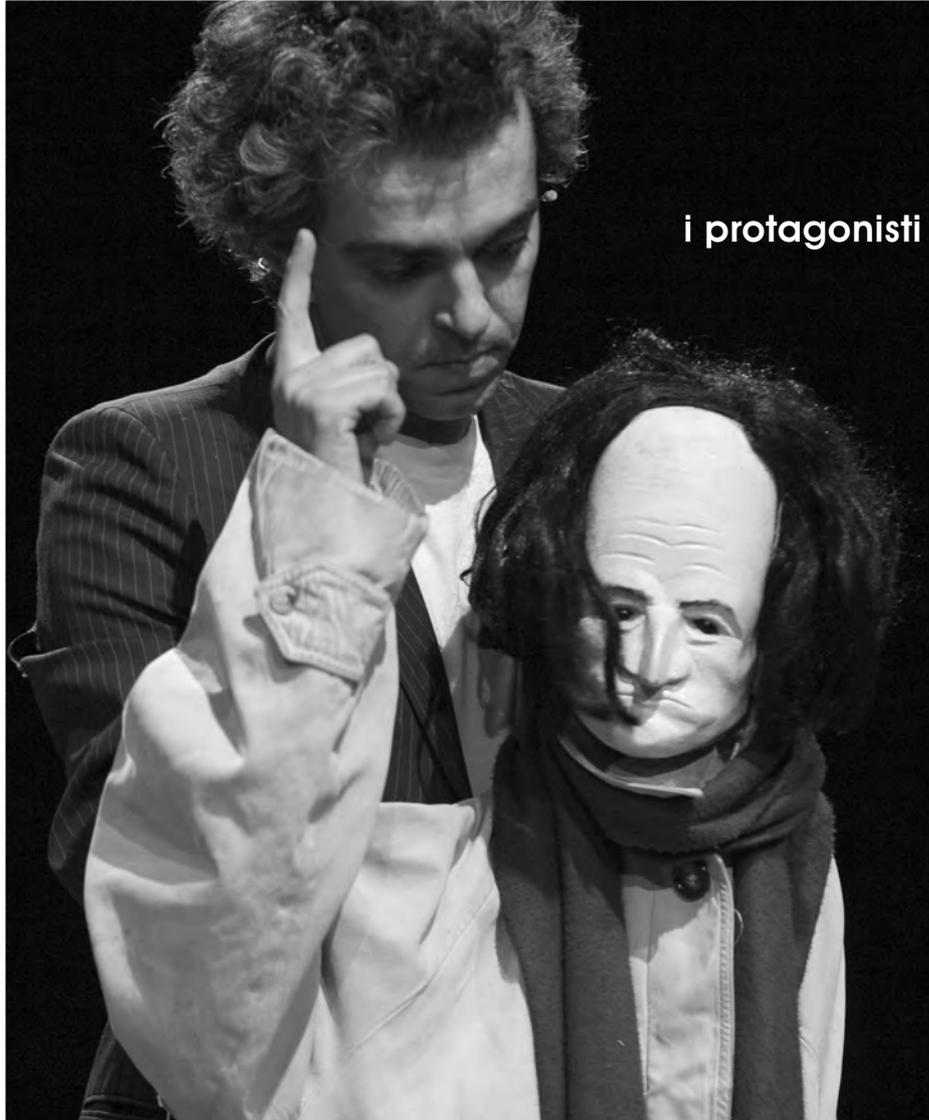
Già da metà degli anni '50, negli ambienti neofascisti e nei negozi qui a Predappio, circolava un santino. Il santino raccontava questa storia: pare che io sia apparso in sogno, era l'inverno del '55, ad una certa Madre Speranza di Gesù, mentre questa si trovava a Fermo, in provincia di Ascoli Piceno. In sua presenza pare ch'io abbia chiesto perdono delle mie colpe, evitando così la dannazione eterna, pronto ad affrontare un lungo purgatorio. Dice il santino che dopo 30 messe di suffragio, offerte generosamente dalla donna, le sarei apparso di nuovo mentre sfavillante di gioia volavo al cielo, in paradiso tra gli angeli di Dio.

Be', non è vero. Mi trovate a San Cassiano di Predappio, nella mia tomba di famiglia. Venite, venite, venite a trovarmi!

Buio.
(*Si spengono le luci*)

In apertura, un disegno di Alessandra Dinnella; il ritratto di Daniele Timpano è di Massimo Avenali.

i protagonisti della giovane scena/31



COSENTINO e TIMPANO oltre il teatro di narrazione

di Simone Soriani

La convenienza economica, per i ridotti costi di produzione, e il successo di pubblico e critica di cui il "teatro di narrazione" ha goduto e gode fin dalla seconda metà degli anni '90 (anche a livello massmediologico, come si nota in modo paradigmatico negli exploit televisivi di Marco Paolini, con *Il racconto del Vajont* trasmesso da Raidue nel 1997 e il *Il sergente* andato in onda su LA7 nello scorso mese di ottobre) hanno stimolato una vera e propria proliferazione di spettacoli per attore solista, al punto che oggi la gran parte dei teatri italiani - "borghesi" o di ricerca - ospitano *one-man-show* di affabulazione. Con il tempo, tuttavia, molte produzioni a-solo si sono andate codificando in un *cliché* scenico-performativo standardizzato e facilmente riconoscibile: si tratta del consueto schema del "narr-attore" che, in uno spazio tendenzialmente neutro e perlopiù senza il

Negli ultimi anni, alcuni giovani *performer*, come Andrea Cosentino e Daniele Timpano, hanno individuato nuove poetiche sceniche, in cui il tradizionale teatro di narrazione si arricchisce di una sintassi fisico-corporea fatta di gestualità stilizzata, raffigurazioni allusive e intenti parodici. Si possono definire meta-narratori, capaci di dare vita a monologhi polifonici, che sembrano rifiutare qualsiasi forma di *engagement* a vantaggio di uno stile interpretativo stralunato e clownesco

In questa pag., a sinistra, Andrea Cosentino in *Antò le Mornò* (foto: Lucia Baldini); a destra Daniele Timpano in *dux in scatola* (foto: Massimo Avenali).

sostegno di oggetti o costumi di scena, espone una *fabula* direttamente al pubblico in sala, restando seduto su di una sedia e mantenendo una sostanziale immobilità corporea. Non è un caso che alcune delle voci più rappresentative del teatro del racconto abbiano recentemente elaborato modalità spettacolari alternative rispetto a questo consolidato e ripetitivo canone: si pensi in questo senso allo sviluppo, nella direzione di una forma in qualche modo affine al teatro-canzone di Giorgio Gaber, della più recente produzione di Ascanio Celestini (*Appunti per un film sulla lotta di classe*) e di Marco Paolini (*Miserabili - Io e Margaret Thatcher*).

Rispetto a questo processo di omologazione del teatro dei solisti, negli ultimi anni si sono andate codificando e affermando alcune originali poetiche sceniche di giovani *performer*, come Andrea Cosentino e Daniele Timpano (ma anche Oscar De Summa e Giuliana Musso), il cui lavoro - di cui qui si tenterà solo di rilevare i tratti comuni - si interseca con lo schema dell'attore narrante senza tuttavia esaurirsi in esso. Si tratta di autori-attori che potremmo definire come "meta-narratori": etichetta bivalente in grado di indicare quei *performer* che etimologicamente operano "al di là" della narrazione, non demandando esclusivamente al racconto di un lo-epico la trasmissione di una storia o di una vicenda, ma anzi reintroducendo nei propri spettacoli alcuni elementi drammatico-rappresentativi. Innanzitutto, i meta-narratori sembrano superare l'immobilismo logocentrico di tanto narrare scenico e, anzi, recuperare una consapevole sintassi fisico-corporea per cui i contenuti drammaturgici sono veicolati non solo attraverso la parola detta, ma anche per mezzo di una gestualità stilizzata e sintetica, all'insegna di una raffigurazione allusiva piuttosto che di una riproduzione mimetica del reale; dall'altro, sembrano ripristinare un principio di finzione per cui l'attore non si presenta più in scena esclusivamente con la propria identità biografica, ma - per mezzo di un "fregolismo" da novello trasformista di Varietà - si disperde in una teoria di macchiette tragi-comiche (individualizzate per mezzo

di un'istrionica progressione di maschere vocali, mimiche, posturali) che si raccontano e confessano alla ribalta. In secondo luogo, l'etichetta di meta-narratore permette di definire

anche la tendenza, tanto di Timpano quanto di Cosentino, ad assumere la funzione ed il ruolo del narratore con intenti parodici e caricaturali, servendosi degli stilemi performativi e drammaturgici del teatro del racconto per ridicolizzare comicamente gli uni e gli altri, allo stesso modo in cui la "meta-recitazione" di Ettore Petrolini riviveva in senso parodico le declinanti dinamiche sceniche del "grande-attore" ottonevicesco.

Andrea Cosentino (Chieti, 1967) collabora in veste di autore ed attore con le compagnie Drammateatro, Lanciavicchio e Ruotalibera a partire dai primi anni '90. Per la regia di Massimiliano Civica interpreta *Andromaca* (2002) e *Grand Guignol* (2004). Nel 2003 prende parte alla trasmissione televisiva *Ciro presenta Visitors* andata in onda su Italia 1. Come autore e *performer* solista realizza *Amleten Verboten* (1991), *Carnosciate* (1993), *Mara'Samort* (1995), *La tartaruga in bicicletta in discesa va veloce* (1998), *Antò le Momò* (2000), *L'asino albino* (2004), *Angelica* (2005) ed *Antò le momò. Avanspettacolo della crudeltà* (2007). Per i suoi ultimi lavori si è avvalso della collaborazione registica e drammaturgica di Andrea Virgilio Franceschi e Valentina Giacchetti.

Daniele Timpano (Roma, 1974) fin dal '98 prende parte in veste di attore in alcuni spettacoli diretti da Michelangelo Ricci, Carlo Emilio Lerici, Francesca Romana Coluzzi e Massimiliano Civica, per la cui regia interpreta *Grand Guignol*. Nel 2001 fonda il gruppo *Amnesia Vivace* e dal 2003 è condirettore artistico della rassegna *Ubu Settete - Fiera di alterità teatrali romane*. Tra il '98 ed il 2003 scrive e mette in scena spettacoli corali, per più attori, tra cui *Profondo Dispari*, *Teneramente tattico*, *Oreste da Euripide*. Con *Caccia 'L drago. Fabula in musica da J.R.R. Tolkien* (2003) avvia una produzione per attore solista cui fanno seguito *dux in scatola* (2005; pubblicato l'anno seguente per Coniglio Editore) ed *Ecce robot* (2007) ispirato all'opera di Go Nagai, creatore dei cartoni animati Mazinga, Jeeg, Goldrake.

In compagnia di Wojtyla e Mazinga

Quelli di Cosentino e Timpano (almeno se escludiamo l'affabulazione "monodica" di *dux in scatola*) tendono ad essere monologhi "polifonici" in cui sulla scena si succedono se non proprio personaggi drammatici, rifuggendo entrambi da una recitazione immedesimata di stampo veristico, almeno "presenze immaginali" delineate per mezzo di una caratterizzazione non naturalistica ma evocativa, non di rado attraverso l'impiego di embrionali elementi di scena. Ecco allora che Cosentino colloca sulla ribalta pupazzi in legno che anima, muovendoli a vista del pubblico e prestando loro la propria voce, come nel caso del burattino di Wojtyla in *Angelica*; ecco allora che in *Ecce Robot* Timpano riproduce i dialoghi di alcune puntate di Mazinga attraverso un *playback* - preinciso dallo stesso *performer* - in cui i personaggi del cartone animato si differenziano per variazioni della timbrica vocale, accompagnate da corrispondenti cambiamenti dell'illuminazione e della stessa postura attoriale (a ogni *dramatis persona* è associato un atteggiamento corporeo definito e ripetitivo, quasi marionettistico, coerentemente con la poetica fumettistica di Go Nagai cui è ispirato lo spettacolo); ecco ancora che tanto Cosentino quanto Timpano si servono di alcuni oggetti dislocati sul palco come "marcatori" funzionali ad individualizzare ogni singola macchietta (in *Caccia 'L drago* un ombrello, un cuscino, uno straccio, una cravatta...; in *L'asino albino* un cappellino, una sigaretta, un paio di occhiali, un asciugamano...).

Nelle produzioni di Timpano e di Cosentino, il momento della rappresentazione polifonica si alterna a sequenze discorsive



in cui l'attore, rivolgendosi direttamente alla platea, racconta ed affabula in prima o in terza persona, sotto lo schermo di un'identità sostituita: così alla messinscena delle macchiette dei turisti alienati ne *L'asino albino* si avvicinano le riflessioni metafisiche del performer; così in *Ecce Robot* ai quadri drammatizzati che riproducono i *cartoon* di Go Nagai si alternano i ricordi d'infanzia dell'autore-attore. Nel caso di *dux in scatola*, si può anche rilevare come Timpano sembri giocare costantemente sul diaframma tra personaggio d'invenzione ed lo biografico, di continuo slittando dal ruolo assolto nella finzione scenica (il cadavere di Mussolini che racconta in prima persona della propria grottesca odissea, dalla fucilazione partigiana fino alla tumulazione nel camposanto di San Cassiano di Predappio) alla propria individualità extra-drammaturgica e mischiando i ricordi ed il vissuto di Mussolini con la propria esperienza personale. Si prenda ad esempio il passo in cui l'"att-autore" cita uno slogan inneggiante al duce e dichiara di averlo «letto scritto su un muro... a Roma, sotto casa mia. *Mia mia*, non di Mussolini». Per di più, tanto in Timpano quanto in Cosentino, il momento narrativo è costantemente demistificato e parodizzato: si pensi, in *Antò le momò. Avanspettacolo della crudeltà*, alla rievocazione della tragica strage di Erba in cui la vicenda è ridotta a farsa ridicola e buffonesca al punto che il performer, fingendosi il marito della coppia di assassini, racconta della carneficina dopo aver indossato, a vista del pubblico, la maschera di un Pulcinella riprodotto in stile Troisi e aver calzato una paio di zeppe di vernice rossa come post-moderni coturni. In *dux in scatola*, invece, Timpano accompagna il racconto dell'epopea del cadavere di Mussolini con una gestualità che sembra esasperare - e dissacrare - alcuni manierismi attoriali di certa narrazione, per svelarne il carattere di posticcio e artificiale cliché: la poetica dell'immobilismo (qui resa per mezzo della mano sinistra forzosamente infilata nella tasca dei pantaloni) e l'eloquio quotidiano da conversazione extra-teatrale (qui alluso per mezzo di una vocalità acidula e metallica).

Corpi scenici in fuga dal carisma

Si tratta di spettacoli eterogenei e compositi che non espongono vicende ordinate in una scansione che organicamente tende verso un qualche epilogo conclusivo, quanto piuttosto - per parafrasare il programma di sala de *La tartaruga in bicicletta in discesa va veloce* - montano, in "un intreccio senza fabula", sequenze di storie multiple che non si risolvono in alcuno scioglimento finale (in questo, si pensi all'epilogo di *Caccia 'L drago* che Timpano rapidamente improvvisa di sera in sera, al solo fine di informare la platea circa la conclusione di un *plot* che, implicitamente, si rivela come inessenziale in quanto semplice pre-testo funzionale a mettere in atto un processo spettacolare). I due autori-attori sembrano quindi disconoscere lo *status* estetico su cui si fonda la necessità del racconto in scena, inteso come lo spazio/tempo rituale in cui il "narr-attore" si assume la responsabilità di ripercorrere ed ordinare (e, in un certo senso, sublimare e riscattare catarticamente) vicende traumatiche della storia politica e sociale italiana. Il meta-narratore, quindi, non si presenta come depositario di un sapere o di una verità da riversare sulla sala

anzi, rifuggendo da qualsiasi intento dichiaratamente civile, sembra rifiutarsi di incarnare tanto una coscienza critica condivisa (alla Paolini) quanto una memoria recuperata (alla Celestini). Semmai si potrebbe rilevare nel lavoro di Timpano un intento provocatorio, presentandosi le sue produzioni come "punzecchiature" rivolte contro la morale corrente e il conformismo benpensante: da qui l'ironia nei confronti della retorica resistenziale e antifascista in *dux in scatola*; oppure, in *Ecce Robot*, la satira nei confronti di intellettuali, sociologi, insegnanti e genitori preoccupati per i presunti messaggi diseducativi trasmessi dai *cartoon* giapponesi. Nel caso di Cosentino, invece, si direbbe che la comicità apparentemente evasiva del suo teatro si manifesti come il "punto di fuga gioioso - dice lo stesso "att-autore" - dalla mancanza di prospettive" di una contemporaneità decadente e postmoderna. Del resto Timpano e Cosentino esibiscono entrambi una performatività che sembra duplicare a livello attoriale l'assenza di *engagement* rilevata sul piano della poetica drammaturgica: una performatività quotidiana che non si fonda sul carisma né sulla fascinazione del corpo scenico; si tratta piuttosto di uno stile interpretativo clownesco, apparentemente disordinato e scomposto, che concorre a definire una presenza scenica debole e dimessa: «La struttura tipica dell'"entrata clownesca" - osserva Cosentino - si basa sull'incapacità del clown di assumere su di sé un ruolo che gli viene direttamente o indirettamente proposto». Per di più, si direbbe quasi che Timpano esibisca consapevolmente - tanto da farne materia di spettacolo, come in *dux in scatola* in cui ironizza sul contrasto tra il proprio fisico e la robusta *silhouette* di Mussolini - una fisicità un po' goffa e una gestualità appena schizzata. Lo stesso Cosentino (che pure non disdegna di esibire un indiscutibile virtuosismo attoriale, come nella sequenza del pupazzo di Artaud che, in *Antò le momò*, manipola a vista del pubblico scindendosi nel duplice ruolo di burattino e burattinaio) si presenta in scena con un atteggiamento incerto e una vocalità "sdiaframmata", al fine di svelare immediatamente la propria "inadeguatezza" e "inaffidabilità" e, quindi, rompere le aspettative del pubblico di affidarsi a una voce autorevole - come quella di un "narr-attore", per l'appunto - depositaria di verità e sensi nascosti. ■

Nella pag. precedente Andrea Cosentino in *Antò le Momò* (foto: Lucia Baldini); in questa pag. Daniele Timpano in *Ecce robot* (foto: Massimo Avenali).





zione, per la quale è necessario superare il vecchio concetto di avviamento professionale per arrivare a uno più innovativo di formazione permanente, riconsiderando il ruolo delle scuole come luoghi di confronto e di ricerca (Schmidt), aperte a uno scambio su scala internazionale, come dimostra l'esperienza dell'Ecole des Ecoles (Fornasari). Tutto questo, evidentemente, passando per un più radicale ripensamento del ruolo del teatro in seno a una comunità, magari investigando formule di residenza, come nel caso di Armunia (Fumarola) e del Pim (Favetti), o mettendo in discussione il ruolo stesso dell'autore (Pingitore), o, ancora, contemplando politiche più lungimiranti per la formazione del pubblico - è il caso di Kilowatt Festival (Ricci) -, e la cooperazione tra le forze in campo (Fagiolo, Nicolai), nell'ottica di un generale snellimento legislativo, estraneo a qualunque classificazione di "genere", come auspicato dal recente Tavolo Nazionale dei Coordinamenti e delle Reti Regionali della Danza Contemporanea (Di Pietro). In un simile contesto, l'ingresso sulla scena di nuovi attori, come le civiltà extraeuropee (Luconi, Ventura), l'Archi, esempio di organizzazione indipendente, nata dal basso (Patti), e soprattutto le Fondazioni bancarie, capaci di farsi promotrici in prima persona di una politica culturale strutturata (Rebaglio), non potrà che rappresentare un motivo ulteriore di confronto e di crescita, in grado di vivificare il sempre più sterile contributo offerto dalle istituzioni. ■

BUONE PRATICHE, IV movimento

di Roberto Rizzente

Lo avevano promesso a più riprese. E al loro quarto appuntamento, Mimma Gallina e Oliviero Ponte di Pino scelgono di tornare a Milano, alla sede della Scuola Civica Paolo Grassi, da dove, due anni prima, era partita l'avventura delle Buone pratiche, per parlare dello scottante tema delle "emergenze". Che il convegno tocchi un nervo scoperto, lo si intuisce fin dalle prime battute. Le relazioni introduttive di Giulio Stumpo e Antonio Taormina sono disarmanti: i tagli al Fus, imposti dalla Finanziaria 2006, hanno seriamente compromesso il settore. L'Osservatorio per lo Spettacolo, nato per monitorare i finanziamenti statali, versa in condizioni critiche, lamentando una certa inattendibilità dei dati raccolti (Stumpo). I rapporti con il Parlamento sono sporadici, la gestione dei fondi e l'attuale strutturazione delle Commissioni giustificano pratiche clientelari (Gallina). La Riforma delle Università ha contribuito a parcellizzare l'offerta formativa, a discapito della qualità, demandando alle Regioni il compito di attribuire le qualifiche professionali (Taormina). A livello locale, fatta eccezione per qualche episodio - il caso Officina Giovani, sponsorizzato dal Comune di Prato (Bettarini) -, la situazione non cambia. Come dimostra il caso di Milano, all'avanguardia, fino a qualche anno fa, per l'efficienza del sistema culturale, e ora in crisi perenne di identità, succube di un apparato impossibilitato a dare valutazioni di merito (Calbi). Morale: le spinte propulsive che provengono dall'alto paiono deboli. Si intravede qualche segnale di ripresa: il Patto con le Regioni, il florilegio di Osservatori per la raccolta-dati, patrocinati dallo Stato. Ma, in assenza di una legge che regolamenti lo spettacolo dal vivo, con le istituzioni impegnate a salvare quelli che Filippo Del Corno chiama "i salvati", il teatro pare destinato a una selvaggia lotta per la sopravvivenza. Servono dunque altre forze per uscire dalla crisi. Non basta sperare in qualche provvidenziale aiuto piovuto dal cielo: gli operatori sono chiamati in prima persona a farsi carico del problema e prospettare soluzioni. A cominciare dalla forma-

CAMBIO AL VERTICE PER SPOLETO - Non si placano le polemiche al Festival di Spoleto. A sedare le lotte di potere seguite alla scomparsa di Giancarlo Menotti, è intervenuto a sorpresa il ministro Rutelli, affidando a Francis Menotti, figlio adottivo del fondatore, la presidenza onoraria della Fondazione e al regista Giorgio Ferrara, direttore dell'Istituto Italiano di Cultura di Parigi, il coordinamento e la direzione artistica. Nei piani del ministro, il rinnovato festival dovrebbe consolidare la sua presenza culturale nell'arco dell'intero anno, sul modello della Biennale di Venezia, e moltiplicare gli spazi e le occasioni di scambio e incontro con altri festival, dotandosi anche di un premio internazionale.

RICONFERMATO IL CDA DEL MERCADANTE - È stato riconfermato all'unanimità l'intero consiglio d'amministrazione del Mercadante Teatro Stabile di Napoli. Lo ha decretato a novembre l'assemblea dei Soci Fondatori, rinnovando al presidente Rossana Rummo e ai consiglieri Laura Angiulli, Angela Maria Azzaro, Giulio Baffi, Francesco Barra Caracciolo, Giuliana Gargiulo e Sergio Sciarelli il mandato per il quinquennio 2008/2012.

MANTOVA, TERRA DI TEATRO - Dopo il successo raggiunto da "Mantova Città dei festival", sono arrivati i finanziamenti del Ministero a sancire l'eccellenza raggiunta dal progetto "Mantova terra di teatro", elaborato, in accordo col Ministero, sulla base del "Patto per i beni e le attività culturali": 450.000 € all'anno, per un triennio, cui si aggiungono i fondi di Comune, Provincia, Regione, privati (Teatro all'Improvviso, Teatro Magro, Zero Beat, Arci provinciale) e di dieci comuni del mantovano. Si tratta indubbiamente di una "buona pratica", quanto a ottimizzazione delle risorse e radicamento nel territorio, da additare a modello per analoghe esperienze nazionali. Info: tel. 0376.221259, www.capitalespettacolo.it.

PROGETTI DI RESIDENZA - Sono stati comunicati i nominativi delle nove residenze che usufruiranno dei contributi stanziati dalla Fondazione Cariplo per il Progetto Être-Esperienze teatrali di residenza: Residenza "Qui e ora" a Dalmine (Bg), con l'associazione Aida, dedicata ai giovani; Residenza "Idra" a Brescia, con Independent Drama, per un progetto di educazione al teatro; Residenza "Monte Brianza" a Colle Brianza (Lc), con ScarlattineProgetti, per la tutela ambientale; Residenza "Teatro In-Stabile" dentro il carcere di Bollate (Mi), con la cooperativa sociale Estia; Residenza "Torre dell'Acquedotto" a Cusano Milanino (Mi), con la compagnia Aia Taumastica, per la valorizzazione del territorio; Residenza "TeXtura" a Vimercate (Mi), con l'associazione DelleAli, dedicata ai giovani; Residenza "OltrePavia" a Pavia, Stradella e Chignolo Po (Pv), con Motoperpetuo, per la sperimentazione e la contaminazione tra le arti; Residenza "Dioniso in A8" a Gallarate (Va), con Dionisi Compagnia Teatrale, per rinnovare il Teatro del Popolo; Residenza "Giazer", tra Biandronno e Cazzago Brabbia (Va), con Arteatro, per un festival di burattini. Sul sito della Fondazione sarà disponibile, entro febbraio, il bando aggiornato per il 2008. Info: www.fondazione-cariplo.it.

MILANO ACCADEMIE - È stato presentato a novembre un protocollo d'intesa, firmato dall'Accademia di Belle Arti di Brera, dall'Accademia Teatro alla Scala, dal Conservatorio di Musica "Giuseppe Verdi" di Milano, da Domus Academy, dalla Fondazione Scuole Civiche di Milano-Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi e dalla Naba Nuova Accademia di Belle Arti di Milano, con cui si dà vita a Milano Accademie, Polo di Alta Formazione Artistica e Musicale. Obiettivo del progetto è la sinergia delle politiche formative nel campo dell'offerta didattica, della promozione, orientamento e del diritto allo studio, mediante l'analisi congiunta dei profili professionali richiesti dal mercato, la realizzazione di percorsi formativi integrati, lo sviluppo di iniziative promozionali a livello internazionale e di produzioni artistiche e culturali, e la costruzione di residenze universitarie per gli studenti e il personale docente. Info: www.accademiadibrera.milano.it.

L'ATIR TROVA CASA - È sempre una festa quando una compagnia riesce a trovare uno spazio per gestire le proprie attività. È il caso dell'Atir: dopo undici anni di nomadismo la compagnia di Serena Sinigaglia, oggi composta da 13 persone, si è aggiudicata il Teatro Ringhiera di via Boifava, nel "difficile" quartiere Gratosoglio, nella periferia sud-ovest di Milano. Si tratta di una sala da 240 posti, sita all'interno di un complesso civico degli anni '70, gestita, fino a due anni fa, dalla compagnia Katakò. Obiettivo dichiarato della compagnia è quello di dialogare con il territorio, tra-

Tecniche di rianimazione collettiva

LA NUOVA VITA DELL'ETI

Continuamente rimandata, la riforma dell'Etì sembra essere arrivata al capolinea. È stata approvata dal cda dell'ente, su indirizzo del ministro Rutelli, la cessione di 4 teatri, che dovrebbero essere affidati in gestione a terzi: il Duse al Comune di Bologna, la Pergola, completamente rinnovata, al Comune di Firenze e alla Regione Toscana, il Valle al Comune di Roma, mentre il Quirino dovrebbe essere assegnato a un privato, selezionato attraverso un bando. La riforma consentirebbe all'Etì di impegnare i 6 milioni di euro di finanziamento concessi dal Ministero nella promozione all'estero del teatro italiano. A questo proposito, segnaliamo, dopo il progetto Teatro Theater a Berlino, l'accordo con il Consiglio Nazionale della Cultura e le Arti del Cile per l'ospitalità dell'Italia al Festival Santiago a Mil (tra gli altri, *Enrico V* di Pippo Delbono, *Rumore rosa* dei Motus, *Tragedia Engonidia* della Societas Raffaello Sanzio e *Arlecchino servitore di due padroni*), cui seguiranno momenti di incontro e di dibattito sul tema del management culturale, coordinati dall'Etì in collaborazione con l'Ambasciata del Cile in Italia (3-26 gennaio). Sul versante nazionale, la rinnovata politica dell'Etì dovrebbe misurarsi nel campo della formazione, con un progetto di educazione al teatro condotto da Giorgio Testa e rivolto agli insegnanti; dell'informazione, con il servizio di rassegna stampa, disponibile gratuitamente on-line e realizzato grazie al contributo del Ministero per i Beni e le Attività culturali; e della ricerca, con l'indagine sul teatro-ragazzi, condotta da un Osservatorio di esperti (Lory Dall'Ombra, Adriano Gallina, Rocco Laboragine, Antonio Massena, Fabio Naggi, Marino Pedroni, Renzo Raccanelli e Remo Rostagno), costituitosi nel 2004, in collaborazione con la webzine Eolo-Ragazzi. Info: www.enteteatrale.it. R.R.

sformando lo spazio, oltre che in sala prove, in luogo di incontro per il quartiere. A questo scopo sono stati programmati per il primo anno di attività cinque piccoli festival a tema, per 4 giorni ogni 3 mesi, durante i quali il teatro rimarrà aperto fino a tarda notte, ospitando spettacoli, reading, concerti e laboratori. Unico neo: i 40mila euro, tra affitto e utenze, che la compagnia dovrà pagare al Comune. Francamente troppo rispetto al complesso lavoro sul territorio che dovranno affrontare. Info: tel. 02.58325578, www.atirteatro.it.

ALESSANDRIA, NUOVO CENTRO DI PRODUZIONE? -

È stato sottoscritto un protocollo d'intesa tra la Regione Piemonte, la Città di Alessandria, la Provincia e la Fondazione Cassa di Risparmio per creare nella zona piemontese a sud del Po un centro di produzione teatrale operante in sinergia con cinque teatri della provincia: Tortona, Acqui Terme, Casale Monferrato, Novi Ligure e Ovada. La realizzazione del progetto, che prelude alla nascita di un Teatro Stabile regionale, esportabile su scala nazionale, è stata affidata al Teatro Comunale di Alessandria. Cinque, al momento, le produzioni in cantiere: *Novecentomila900* di Baricco, *SynagoSyty*. *Storia di un italiano* di Aram Kian e Gabriele Vacis, il festival *Valenza Alchemica*, *I have a dream* e *Viaggiatori di pianura*. *Acque mobili*, di prossima realizzazione.

MARTONE SOSTITUISCE LE MOLI

Dopo sei anni, Walter Le Moli (foto a destra) ha abbandonato la direzione dello Stabile di Torino. Le ragioni di questa scelta appaiono piuttosto fumose. Ufficialmente si parla di un numero eccessivo di impegni: Le Moli è divenuto direttore del Corso di laurea specialistica in Scienze e tecniche del Teatro all'Università IUAV di Venezia e avrebbe in ballo vari progetti, non meglio specificati, in qualità di regista. Ufficiosamente si parla di scarsa affinità con la nuova direzione della grintosa Evelina Christillin, per nulla sprovveduta né dal punto di vista teatrale né, soprattutto, da quello gestionale/amministrativo. Riguardo la successione, dopo una girandola di nomi che comprendeva Toni Servillo, Emma Dante, Antonio Latella e l'immacabile Vacis, il Consiglio di Amministrazione della Fondazione del Teatro Stabile di Torino ha nominato all'unanimità nuovo direttore Mario Martone (foto a sinistra). La notizia, che ci arriva mentre stiamo andando in stampa, sarà approfondita sul prossimo numero.



PAROLE FRANCESI PER L'ITALIA -

Dopo il successo della prima edizione, torna "Face à Face. Parole di Francia per scene d'Italia", promosso dal Teatro Eliseo in collaborazione con l'Ambasciata di Francia in Italia e il progetto Teri (Traduction, Edition, Représentation en Italie). "Face à Face" toccherà nove città italiane, da dicembre 2007 a giugno 2008. Si comincia con Milano, con quattro appuntamenti dedicati a Rémi De Vos, Marie Ndiaye, Philippe Minyana e Olivier Py, che saranno ospitati tra dicembre e febbraio al Teatro dei Filodrammatici e al Piccolo Teatro. Sei le serate in programma al Teatro Eliseo di Roma, con le letture de *L'Adoration* di Jean-René Lemoine (28 gennaio), *Frigo di Copi* (11 febbraio), *King* di Michel Vinaver (3 marzo), *L'Amélioration* e *Mariage* di David Lescot e gli spettacoli *Les aventures de Nathalie Nicole Nicole* di Marion Aubert (3-6 aprile) e *La langue d'Anna* di Bernard Noël (23-24 aprile). In primavera, "Face à Face" toccherà, in successione, Palermo (*Cappuccetto rosso* di Joël Pommerat, 18-19 marzo), Firenze (*Il ponte di pietra* di Daniel Danis, 20 marzo), Bologna (*Ero in*

casa e aspettavo che piovess di Jean-Luc Lagaroe, 6 aprile), Bari (*Fairy Queen* di Olivier Cadiot, 10 aprile), Napoli, (*L'altro* di Enzo Cormann, 16 aprile; *Face à la mère* di Jean-René Lemoine, 9-10 maggio) e Genova (*Daewoo* di François Bon, 20-24 maggio). Info: www.teatroeliseo.it.

in breve DALL'ITALIA

STREHLER PRIVATO - C'è tempo fino al 2 marzo 2008 per visitare l'interessante mostra a Palazzo Gopceovich "Strehler privato. Carattere, affetti, passioni", promossa dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Trieste e realizzata dai Civici Musei di Storia ed Arte e dal Civico Museo Teatrale "Carlo Schmidl". Ideata da Roberto Canziani, la mostra ricostruisce il profilo privato del grande maestro attraverso lettere, fotografie, libri, oggetti e indumenti, donati alla città di Trieste dalle due eredi

Andrea Jonasson e Mara Bugni. Per ricordare il regista, sono previsti inoltre incontri con attori al Politeama Rossetti e iniziative nell'ambito dei Lunedì del Museo. Info: tel. 040.366030, museo-schmidl@comune.trieste.it.

NUOVA FONDAZIONE A PARMA - È nato a Parma un nuovo polo culturale, frutto della fusione tra il Teatro delle Briciole - Teatro Stabile d'Innovazione, il Cinema Edison e la Società dei Concerti, già riuniti da qualche anno sotto il marchio "Solares Fondazione Culturale". Presieduta da Emir Kusturica, la nuova realtà, denominata Solares Fondazione delle Arti, può avvalersi di un'ampia disponibilità di spazio (due sale teatrali, una cinematografica, un'arena cinematografica estiva e una sala prove) per articolare una proposta composita di teatro, musica, cinema e arti figurative. Senza rinunciare alla produzione, con la collaborazione con Amref e Marco Baliani per il recupero dei ragazzi di strada di Nairobi. Info: www.solaresonline.it.

TEATRI DELLA DIVERSITÀ - Si è tenuto in ottobre a Cartoceto (Pu), per l'ottavo anno consecutivo, il "Convegno Internazionale di Studi sui Teatri della Diversità", organizzato dal Teatro Aenigma di Urbino in collaborazione con l'Associazione Nuove Catarsi di Cartoceto. In contemporanea al convegno, si è tenuta nei comuni di Pesaro e Urbino la seconda edizione del festival "Le visioni del cambiamento", promosso da Teatro Aenigma e dedicato alle variegate esperienze nel territorio del sociale, dai lavori nelle scuole e nelle carceri a quelli con i disabili. Info: www.teatridellediversita.it, www.teatroaenigma.it.

SCOMPARS LA ROSSI DRAGO - Si è spenta a Palermo, all'età di 82 anni, Eleonora Rossi Drago (foto a lato), stroncata da un'emorragia cerebrale. Nata nel 1925 a Quinto di Genova, fu lanciata dal concorso di Miss Italia del 1947, che le spalancò le porte del cinema, al quale approdò nel 1949 con *I pirati di Capri* di Giuseppe Maria Scotese e *Altura* di Mario Sequi. Notata da Luigi Comencini, iniziò

allora una sfavillante carriera che la portò a stretto contatto coi maggiori registi del tempo, da Alessandro Blasetti a Mario Camerini, da Giuseppe De Sanctis a Vittorio Gassman, da Michelangelo Antonioni a Pietro Germi, da Valerio Zurlini a Giuliano Montaldo, da Ettore Scola a Tinto Brass. Rare, ma significative, le sue presenze in teatro, dove debuttò nel 1955 con *Zio Vanja* di Luchino Visconti, con Rina Morelli, Paolo Stoppa e Marcello Mastroianni.

IL PICCOLO A ROMA - Dopo Milano, anche Roma ricorda i sessant'anni della fondazione del Piccolo e il decennale della morte di Stehler con una fitta messe di eventi, ideati dall'Etì al Teatro Valle in collaborazione con il Comune e la Provincia di Roma. Si comincia a gennaio, dopo il concerto di Muti a dicembre, con l'ospitalità de *La storia della bambola abbandonata*, la presentazione del volume, curato da Francesca Pini, *Il tempo di una vita. Conversazione con Giorgio Strehler* e la mostra monografica sui 60 anni del primo Stabile d'Italia, "Fermare l'attimo" (Casa dei Teatri, 14 dicembre-2 marzo), a cura di Luciano Ferroni e Giovanni Soresi. Si prosegue con le ospitalità de *Inventato di sana pianta ovvero Gli affari del barone Laborde* (11-24 febbraio), la *Trilogia della villeggiatura* di Servillo (26 marzo-13 aprile), i *Memoires* di Goldoni, a cura di Servillo (31 marzo) e l'incontro, fissato l'11 febbraio, con Luca Ronconi, Giorgio Ruffolo e Gianfranco Capitta. Info: www.enteteatrale.it.

Roma

Appunti da Ubu Settete 2007

Una nuova generazione di teatranti poco più che ventenni è arrivata a Roma, a novembre, grazie alla sesta edizione della rassegna Ubu Settete, che quest'anno ha voluto trasformarsi da «fiera delle alterità teatrali romane» a rassegna nazionale. Nelle dodici e ben fitte serate si sono incontrati vizi e virtù di un nuovo teatro-immagine, che vuole finalmente fare i conti con quei limiti dell'immaginario fino a qualche anno fa spesso solo esibiti o esposti al pubblico affascinato e perplesso. In tanti spettacoli presenti a Ubu Settete, la potenza disarmante dell'immagine non è più solo un tema o un motivo, ma si fa strumento: dal ritratto sociale tremendamente curato nella sua delicatissima violenza di *Keramik Papier* alla fragilità delle strutture trasformative attraverso cui Ygramul ci racconta i suoi viaggi nell'uomo e nel mondo, fino al caleidoscopio dal retrogusto punk di *Babilonia Teatri*. Oppure si sono incrociati alcuni di quei nuovi narratori che non si vogliono mai definire tali: dai cartoni animati mimati e doppiati di Daniele Timpano al nuovo Amleto di Mauro Pescio, dalla ricerca linguistica di Valerio Malorni alle derive circensi dei bresciani *Eccentrici* Dadarò c'è una nuova linea del raccontare che si concentra sulla forma, sul come dire, e sulle fonti possibili. A questo si intrecciano molte altre questioni: dalla ricerca, faticosa e visibilissima, quasi maniacale, della lingua e del linguaggio, alle nuove vie possibili di un teatro necessariamente politico alla rinnovata attenzione per i riadattamenti, anche se quello che era il serbatoio del classico oggi contiene molto di più di quello che ci si aspetta. *Roberta Ferraresi*



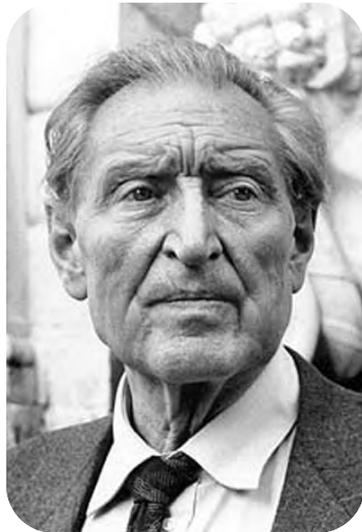
RICORDANDO LUZZATI E GROTOWSKI -

Debutterà il 6 maggio presso la Chiesa di Sant'Agostino di Genova, *An action in creation* (fino al 17 maggio), l'ultima creazione del Workcenter di Grotowski, diretto da Thomas Richards. Sempre la Chiesa di Sant'Agostino ospiterà, fino al 26 gennaio, la mostra "Candido ovvero Emanuele Luzzati", dedicata al grande scenografo scomparso. Tre le linee tematiche dell'esposizione: "Il teatro fuori dal teatro", con gli spettacoli *I Tarocchi*, *La Leggenda Aurea*, *Inferno*, *Il Gran Teatro del Mondo*, *Gerusalemme Liberata*; "Luzzati e la musica", con i costumi de *La mia scena è un bosco*, *Opera Buffa*, *Candido*, *Cantastorie*, *Il Flauto Magico*; e "Luzzati e il Teatro della Tosse", con un estratto dall'archivio fotografico di Giorgio Bergami e la scenografia di *Profondo Inchino in tre Atti*, primo spettacolo allestito nel Teatro di Sant'Agostino nella stagione 86-87. Info: www.teatrodellatosse.it.

IL TEATRO MUSICALE DI DEPERO -

Fino al 31 gennaio 2008, a Roma, presso l'Auditorium Parco della Musica, è possibile visitare la mostra "Depero e il Teatro musicale (1914 - 1930)". Dopo l'esperienza delle serate futuriste romane, Depero collaborò con Diaghilev nella grande stagione dei Ballets Russes. Nel 1918 realizzò i Balli Plastici, uno spettacolo di danza nel quale le marionette prendevano il posto dei danzatori. La mostra, curata da Daniela Fonti e Claudia Terenzi, presenta non solo bozzetti per costumi e scenografie ma anche marionette e particolari di scena. Info: www.auditorium.com.

MORTO DANTE ISELLA - È stato soprattutto un grande filologo e critico letterario. Ma nella sua sterminata bibliografia critica, in gran parte dedicata alla grande letteratura lombarda, dal Quattrocento al Novecento, Dante Isella, (Varese 1922-2007 - **foto sopra**) ha dato spazio anche al teatro, curando la raccolta della produzione drammatica di Carlo Maria Maggi (*Teatro milanese*, 1964). Un impegno culminato, negli ultimi giorni, nella rinnovata collaborazione con il Piccolo Teatro per un progetto di



divulgazione dell'opera del lombardo, che fa seguito alla consulenza, prestata nel 2002, per l'allestimento di *Vecchia Europa* di Delio Tessa.

PREMIO SALERNO - Laura Forti è la vincitrice della XIII edizione del "Premio Enrico Maria Salerno" per la Drammaturgia Europea con *La badante/Una storia di fantasmi (O poveste cu fantome)*, sul tema dello sfruttamento degli extracomunitari nel lavoro domestico. Lo ha decretato a novembre una giuria, presieduta da Laura Andreini Salerno, in occasione della cerimonia di premiazione al Teatro India di Roma. Alla Forti va un premio di 5.000 € e un Premio di produzione del valore di 20.000 € per l'immediata realizzazione scenica dell'opera. Info: www.enricomariasalerno.it.

FONDO DI GARANZIA REGIONALE -

È stato siglato a novembre un accordo tra la Regione Lazio e Unionfidi Lazio per la costituzione di un fondo regionale di garanzia di 2,5 milioni di euro a favore degli operatori del settore culturale e dello spettacolo, a fronte di finanziamenti erogati dagli istituti di credito. Il fondo garantisce una copertura del 75% per prestiti che vanno da 30.000 a 300.000 €, rimborsabili in 5 e 10 anni. Info: www.unionfidi.it.

ADDIO A TONI COMELLO - Toni Comello è scomparso lo scorso 5 dicembre all'ospedale di Santa Maria Nuova di Firenze all'età di 81 anni. Nato

a Mogliano Veneto nel 1926, Comello ha dedicato gran parte della vita alla divulgazione della poesia: in piazza, coi Trebbi poetici degli anni '60, a fianco dei maggiori poeti di allora, come Ungaretti; l'università, con il centro di lavoro teatrale "Il Trebbo", fondato a Milano nel 1965; fino alla scuola dell'obbligo, per la quale inventa, nel 1977, le "Favole della realtà", spettacoli-lezioni-gioco su argomenti scolastici. Negli ultimi anni, Comello lascia Milano per trasferirsi a Firenze, dove fonda un centro di studi danteschi per proseguire la divulgazione della *Divina Commedia* agli studenti italiani e stranieri in gita scolastica.

TEATRO, UN MOTORE DI RICERCA -

È attivo all'indirizzo www.quate teatro.com un motore di ricerca con la mappa degli spettacoli in programma in Italia. I contenuti sono inseriti gratuitamente dagli utenti. Il sito è integrato con il nuovo servizio Google Maps ed è utilizzabile anche da cellulare. Info: www.quate teatro.com.

PREMIO ARETÈ -

È andato a Lenz Rifrazioni per la campagna di comunicazione relativa al progetto *Leonce und*

Lena il premio Aretè per la migliore comunicazione responsabile nel settore del teatro. Realizzato in collaborazione col Dipartimento di Salute Mentale dell'Ausl di Parma, il progetto prevede un tour nei teatri dell'Emilia Romagna con attori ex degenti psichici. Info: www.lenzrifrazioni.it.

LA CRISI DELLE COOP -

È stato presentato lo scorso novembre alla SalaBorsa di Bologna lo spettacolo *Chi ha intascato i valori delle Coop?*, promosso da Legacoop per riflettere sul sopraggiunto smarrimento dei valori dell'imprenditoria cooperativa. La regia dello spettacolo, scritto e interpretato da Paolo Vergnani, è di Laura Curino. Sono previste repliche dello spettacolo a Bari, Catania, Roma, Torino e Trieste. Info: www.chihaintascato.com.

FESTIVAL GROCK -

Le strade di Imperia hanno ospitato lo scorso novembre la terza edizione del Festival Grock, intitolato al clown Adrien Wettach, detto Grock. Tra i tanti motivi di interesse della rassegna, diretta da Sergio Maifredi per Teatri Possibili

PREMIO ALLA VOCAZIONE

HYSTRIO 

CERCHIAMO GRAFICI!

Il 2008 è anno di festeggiamenti in casa Hystrio, 30 candeline per un doppio compleanno: i 20 anni della rivista (1988-2008) e i 10 anni "milanesi" del Premio Hystrio (1999-2008). Il Premio, come ormai tutti sanno, è un concorso con borse di studio dedicato agli attori di domani, selezionati nel corso di audizioni da una giuria di addetti ai lavori. Grazie alla carica di energia e di entusiasmo che si producono a ogni edizione, i 10 anni non si sentono quasi, ma chi lavora dietro le quinte fin dalla prima stagione pensa che sia giunto il momento di qualche cambiamento. Perché quindi non approfittare di una festa di compleanno? Per l'edizione 2008 del Premio Hystrio, tra le varie iniziative, abbiamo pensato di lanciare un **bando per il rinnovamento della grafica di tutto il materiale promozionale e informativo** riguardante la manifestazione. Cerchiamo grafici o figure professionali competenti e interessate al nostro progetto. La scelta del vincitore avverrà su curriculum e successivi colloqui con il Comitato Artistico del Premio. **La documentazione** (curriculum e 2/3 prove di lavori svolti in formato jpeg) dovrà essere inviata **entro il 30 marzo** a hystrio@fastwebnet.it. Info: 02.40073256. Hy

PREMIO CAPPELLETTI

Si è tenuta lo scorso dicembre al teatro India di Roma la serata conclusiva del IV Premio Tuttoteatro.com alle arti sceniche Dante Cappelletti. Nel corso della cerimonia, sono stati presentati al pubblico sette progetti, selezionati tra i venti mostrati a novembre al Castello Pasquini di Castiglione. La giuria, presieduta da Vincenzo Maria Vita e composta da Roberto Canziani, Gianfranco Capitta, Massimo Marino, Renato Nicolini, Laura Novelli, Aggeo Savioli e Mariateresa Surianello, ha attribuito il primo premio (6.000 € come contributo di produzione) a Roberta Sferzi per il monologo *Angelo*. In occasione dell'evento, nel foyer del teatro è stata allestita la mostra "Late Landscapes - visioni dal teatro dell'ultima generazione", a cura di Pietro Gaglianò. Info: www.tuttoteatro.com.

Liguria, la sezione "Clown per ridere", dedicata al sociale, e lo spazio dedicato a Maurizio Cecchini, impegnato in un progetto di recupero dei bambini di strada brasiliani attraverso spettacoli di magia. Info: www.festivalgrock.org.

BARATTA ALLA BIENNALE - Torna alla guida della Biennale, dopo Franco Bernabè e Davide Croff, Paola Baratta, presidente della prestigiosa istituzione tra il 1998 e il 2002. Confermati anzitempo dal ministro Rutelli, senza aspettare il parere del nuovo cda, i direttori artistici delle sezioni cinema, Marco Müller, e teatro, Maurizio Scaparro.

TORNA IL CIRQUE ELOIZE - Dopo il debutto a Lugano, torna in Italia il Cirque Eloize (foto sotto). *Nebbia*, capitolo conclusivo della trilogia del cielo iniziata con *Nomade* e proseguita con *Rain*, toccherà Genova (30 gennaio-3 febbraio), Milano (5-6 febbraio), Pordenone (8-9 febbraio), Bologna (12-13 febbraio), Catanzaro (16-17 febbraio), Palermo

(20-24 febbraio), Catania (26 febbraio) e Bergamo (29 febbraio-9 marzo). Info: www.cirque-eloize.com.

MORTA LUISA POSELLI - Si è spenta lo scorso ottobre a Roma Luisa Poselli, star degli anni d'oro della rivista. Nata in Grecia nel 1922, figlia d'arte, bambina prodigo, negli anni Trenta, nel gruppo Manra, la Poselli si era affermata in Italia come ballerina di tip tap al fianco del coreografo americano Harry Fleming. Negli anni Quaranta e Cinquanta, alternò il cinema (tra gli altri, *Un pilota ritorna*, *Totò Tarzan*, *Cinque poveri in automobile*) alla rivista, lavorando con Macario, Totò, Billi e Riva, Garinei e Giovannini. Fino al matrimonio, nel 1952, con Mario Carotenuto, col quale recitò in diversi spettacoli, prima del ritiro definitivo dalle scene.

CELESTINI REGISTA - È stato presentato alla Festa del Cinema di Roma in autunno, per la sezione extra, *Parole*

sante di Ascanio Celestini. Prodotto da Fandango, il documentario, che segna il debutto alla regia cinematografica dell'autore romano, parla delle lotte sostenute da alcuni precari contro il call-center Atesia di Roma per la conquista degli elementari diritti dei lavoratori. Info: www.ascanioclestini.it.

NUOVO STABILE PER NAPOLI - È stato inaugurato a novembre, presso l'ex cinema Capitol di Portici, nell'hinterland partenopeo, il Nuovo Teatro Stabile d'Innovazione. Ultimo Teatro, questo il nome dello Stabile, diretto da Rosaria Liguoro e Daniela Mancini dell'Associazione Itinerarte ospiterà fino a giugno una rassegna di teatro d'innovazione, in programma con cadenza mensile nell'ultimo weekend di ogni mese. Info: tel. 339.6635986.

DELITTI ALL'ALCATRAZ - È stato presentato a gennaio presso la discoteca Alcatraz di Milano, *Delitti*, prodotto da Teatro Primostudio, con la regia di Loredana Butti. Ispirato al reportage giornalistico di Ivan Turgenev, lo spettacolo è stato patrocinato da Amnesty International e dall'associazione "Nessuno tocchi Caino" per la sua presa di posizione contro la pena di morte nel mondo. Sono previste repliche il 29 e 30 gennaio presso l'Auditorium San Fedele di Milano. Info: www.primostudio.it.

TRA ITALIA E BOSNIA - Debutterà il 7 marzo al Festival Nobodaddy di Ravenna, dopo la prima in ottobre al Mess Festival di Sarajevo, *Sul confine*, spettacolo multietnico di Ponte Radio, frutto di un percorso laboratoriale condotto dalla compagnia nelle scuole elementari di Ravenna e della Bosnia. Ispirato alla favola di *Alice nel paese delle Meraviglie*, lo spettacolo, che unisce sul palco cinquanta bambini italiani e bosniaci, verrà presentato successivamente a Sarajevo, in Palestina, Turchia e Libano. Info: www.pontera-dio.org.

CELEBRAZIONI PUCCHINIANE - Sarà inaugurato il 15 giugno a Torre del Lago un

nuovo Teatro all'aperto da 3.200 posti. L'arena, comprensiva di un Parco della musica, ospiterà il XLIV Festival Puccini a 150 anni dalla nascita del grande compositore. Info: www.puccinifestival.it.

PISA DEI TEATRI - Al via la prima stagione della costituenda associazione Pisa dei Teatri. Patrocinato dalle Istituzioni locali, grazie alla sinergia progettuale della Fondazione Teatro di Pisa e della Fondazione Sipario Toscana-La Città del Teatro, il progetto prevede un cartellone unico, coinvolgendo cinque sale: il Verdi, il Sant'Andrea e il Lux di Pisa, la Città del Teatro a Cascina e il Rossini a San Giuliano Terme.

NUOVI SPAZI A ROMA - Sono stati inaugurati in autunno due nuovi spazi a Roma. Si tratta dello Spazio Morgana, sito in Largo dei Fiorentini, deputato alla ricerca e alla sperimentazione multimediale, e il Teatro LoSpazio.it in via Locri, nel cuore di San Giovanni, diretto da Alberto Bassetti e Francesco Verdinelli. Info: Spazio Morgana, mariangelapetrucelli@hotmail.it; Teatro LoSpazio.it, tel. 06.77076486.

BIAGI COMMEDIOGRAFO - È stato presentata lo scorso novembre al Teatro Quirino di Roma la commedia in tre atti *Cenerentola*, scritta nel 1949 da un giovanissimo Enzo Biagi, con musiche di Giuseppe Piccioli. In occasione della riscoperta dell'inedito, nel corso della serata David Sassoli ha consegnato alle figlie di Biagi, Carla e Bice, il Premio alla Creatività per l'attività di commediografo del giornalista scomparso.

PASS TEATRO - Dopo il milanese "Invito a Teatro" e il romano "Un abbonamento per tutti", anche Firenze razionalizza l'offerta culturale dei suoi teatri. È disponibile per il terzo anno consecutivo, Passteatri 2008, un abbonamento trasversale, voluto dall'associazione Firenze dei Teatri, che consente di assistere a sei spettacoli a scelta tra quelli proposti da quindici teatri dell'area fiorentina al prezzo speciale di 48 €.



NUOVA SEDE PER IL CIAK - Sarà la Fabbrica del Vapore ad ospitare provvisoriamente la nuova sede del Teatro Ciak di Milano, che dopo 30 anni si è visto costretto ad abbandonare la storica sala di via Sangallo, destinata a ben più lucrosi usi commerciali. In attesa di una collocazione definitiva, è stata messa a disposizione dal Comune una tensostruttura con una capienza di 1284 posti e un grande foyer munito di un bar sempre aperto. In futuro, il teatro dovrebbe essere collocato nel nuovo insediamento della Bovisa, accanto alla Triennale, la nuova Brera e il Conservatorio.

L'OPERA AL CINEMA - È partito lo scorso ottobre con la diretta di *Luisa Miller* di Verdi dal Teatro Regio di Parma il progetto voluto da Rai Trade, in collaborazione con Rai Cinema e Microcinema, per portare nelle sale del circuito Microcinema l'Opera, grazie alla tecnologia satellitare. Si tratta di un progetto, finalizzato alla formazione di un pubblico più vasto, che ha già riscosso un discreto successo negli Stati Uniti e che coinvolge, attualmente, venti città italiane, tra le quali Torino, Cesena, Verona, Bari, Bologna, Vicenza e Genova. Info: www.microcinema.eu.

UN MURO PER IL VASCHELLO - Per sensibilizzare l'opinione pubblica e scongiurare il pericolo di chiusura dell'edificio, il Teatro Vascello ha lanciato l'iniziativa "il muro della speranza": un muro di mattoni, simbolicamente edificato dai sostenitori dell'iniziativa attraverso l'acquisto, la decorazione e la collocazione di singoli mattoni in una struttura in ferro collocata davanti al teatro. Info: www.teatrovascello.it.

NASCE OFFICINA TEATRO - Ha aperto i battenti a dicembre, presso una fabbrica abbandonata a San Leucio, Caserta, "Officina Teatro", un nuovo spazio per la ricerca teatrale, gestito dalla cooperativa Mutamenti. La direzione artistica è affidata a Roberto Solofria e Michele Pagano. Info: www.mutamenti.com.

CIRCUITO TEATRALE DEL PIEMONTE - La Giunta Regionale del Piemonte ha nominato lo scorso ottobre i tre membri del cda della Fondazione Circuito Teatrale per il Piemonte, in carica per un triennio: Paolo Bertinetti (presidente), Paolo Fiorio e Claudio Trombini. Info: www.fondazionept.it.

RICORDANDO PAVAROTTI - A distanza di pochi mesi dalla scomparsa del suo concittadino più illustre, Modena ricorda Luciano Pavarotti intitolando alla sua memoria il Teatro Comunale e ospitando, nel settembre del 2008, il primo concorso internazionale per giovani cantanti.

AL LIVING IL PREMIO UNIVERSO - È stato consegnato a Judith Malina, a chiusura del primo festival internazionale di gruppi teatrali universitari diretto da Ugo Gregoretti, il Premio Universo Teatro 2007 «per la vitalità e il coraggio di un teatro che, in nome dell'umanità e dei suoi valori, continua a resistere, ed è fonte d'ispirazione per i giovani». La cerimonia di consegna si è tenuta a novembre al Teatro Comunale di Benevento.

PAOLINI ED EMERGENCY - Prosegue la collaborazione tra Marco Paolini ed Emergency. Lo scorso novembre il sito www.ebay.it ha ospitato un'asta degli oggetti di scena utilizzati dall'attore per *Il sergente nella neve*. Il ricavato è stato destinato al Centro chirurgico Tiziano Terzani di Lashkar-gah, aperto nel 2004 nel sud dell'Afghanistan.

PREMIO DE SICA - Sono stati consegnati a novembre, nella cornice istituzionale del Quirinale, alla presenza del Presidente Napolitano, i Premi Vittorio De Sica 2007. I riconoscimenti per la sezione teatro sono andati ad Anna Proclemer e Luca Ronconi, mentre Carla Fracci è risultata vincitrice per la danza. Nella sezione cinema, Toni Servillo conferma il momento d'oro della propria carriera aggiudicandosi il premio per l'interpretazione.

IL TEATRO DELL'ANTICA ROMA - C'è tempo fino al 17 febbraio per visitare "In Scaena", una mostra archeologica dedicata al teatro dell'Antica Roma, in

programma al Colosseo. Ideata da Nicola Savarese, la mostra racconta nove secoli di teatro, dalle origini greche e italiche all'epoca imperiale, attraverso una vasta collezione di reperti che vanno dai mosaici alle maschere, dagli affreschi alle statue, fino alla ricostruzione dei teatri di pietra e delle loro monumentali scenografie. Info: tel. 06.39967700.

WANNA MARCHI IN MUSICAL - Ha debuttato a dicembre a Roma *Telettruffa alla crema*, irriverente satira della nota vicenda giudiziaria che ha coinvolto Wanna Marchi e la figlia. Ideato dall'Associazione Avvocati in scena, il musical è stato diretto e interpretato da avvocati professionisti, con la sola eccezione della sceneggiatrice, Alessandra Arcuri. Evidentemente smaniose di esibirsi in pubblico, la Marchi e la figlia avrebbero chiesto di recitare nel ruolo di se stesse, ma il presidente dell'Associazione, il penalista Fabrizio Gallo, avrebbe concesso loro di intervenire solo come spettatrici.

PICCOLI CRITICI CRESCONO - Per il secondo anno consecutivo, l'Agis Lazio dà la possibilità agli studenti delle scuole elementari, medie e superiori di andare a teatro con 2 euro. In collaborazione col quotidiano Repubblica, inoltre, l'Agis ha bandito il concorso "Banco di Prosa" per selezionare le migliori recensioni online, scritte dai ragazzi. Si concorre previa iscrizione al sito www.roma.repubblica.it. È prevista la pubblicazione delle sei miglior recensioni.

ATTORI COME PROSTITUTE?

- Singolare esperimento a Roma. Per un mese, attori e attrici si sono alternati sul palco della Casachiusa dell'artista in attesa del cliente da portare in camera per una piccola performance di teatro, della durata di dieci minuti. Il progetto "Dignità autonome di prostituzione", conclusosi a dicembre, è stato ideato da Elisabetta Cianchini e Luciano Melchionna. Info: www.fonderiadellearti.com.

CENTRO ITALIANO ATTORI - È stato inaugurato a Milano il "Centro Italiano Attori, la passione che travolge", un nuovo spazio, fondato da Ivan Suen, per la formazione attoriale nel campo del teatro, del cinema e della danza. Info: www.centroitalianoattori.com.

TEATRO IN TV - Sono stati presentati a novembre due nuovi canali satellitari gratuiti in digitale terrestre, che amplieranno l'offerta Mediaset: Iris e Bis. Nel palinsesto di Iris, lanciato il 30 novembre, sono previsti, accanto al cinema d'autore e ai B-movies, spazi per la prosa, i concerti e l'opera lirica.

HONORIS CAUSA PER OVADIA - Moni Ovadia (foto sotto) è stato insignito della Laurea honoris causa in Lettere. È accaduto lo scorso ottobre presso l'Aula Magna dell'Università degli Studi di Pavia, alla presenza del Rettore, prof. Angiolino Stella, del preside della Facoltà, prof. Gianni Francioni, e del prof. Cesare Segre. Studioso delle tradizioni letterarie e musicali delle comunità ebraiche nell'Europa Orientale, in occasione della cerimonia, Ovadia ha tenuto la *lectio doctoralis* dal titolo "L'altro e il suo ingombro".

NASCE LA CASA DEL BALLO - Dopo la Casa del Cinema, del Jazz, delle Letterature e del Teatro, anche la danza avrà un suo spazio di riferimento a Roma. Sono stati annunciati i lavori per la realizzazione, a partire dal 2009, della Casa del Ballo in zona Prenestina-Palmiro Togliatti. Lo spazio ospiterà danze di coppia, nazionali, regionali, accademiche, coreografiche e street dance.



BIBLIOTECA D'ANIMAZIONE - È consultabile on-line all'indirizzo www.ismascareddas.it l'archivio della biblioteca Yprick di Is Mascareddas. Aperto al pubblico nel 1999, presso la Compagnia Is Mascareddas, nella sede di Quartucciu (Ca), l'archivio comprende circa 3500 volumi, 1200 documenti multimediali e 60 periodici cartacei sul teatro d'animazione in Sardegna.

ROGO IN TEATRO - Il teatro Fara Nume di Ostia, simbolo del riscatto culturale di uno dei quartieri più degradati di Roma, è stato distrutto a gennaio da un incendio doloso. Immediata la reazione dei cittadini, che si sono stretti in una fiaccolata attorno al teatro, da loro fortemente voluto, senza contributi istituzionali, cinque anni fa. Alle radici dell'incendio ci sarebbe una storia di gelosia adolescenziale.

SOSPESO L'OMAGGIO A BENE - *Ritratto di signora*, lo spettacolo-evento in programma a novembre al Teatro Brancaccio di Roma, ideato da Giancarlo Dotto, con l'interpretazione dell'ex-pornostar Eva Henger, per ricordare Carmelo Bene, è stato rimandato. Alle origini della contesa, la mancata autorizzazione della vedova di Bene, Raffaella Baracchi, contraria alla presenza della Henger e all'operato di Dotto, reo di aver fatto passare per inedito un testo rappresentato tre anni prima al Festival di Spoleto dalla Compagnia delle Formiche.

DAL MONDO

CRONENBERG E IL TEATRO - Debutterà a luglio allo Chatelet di Parigi *La mosca*, trasposizione teatrale, firmata da David Cronenberg, del popolare film del 1986. Per questa coproduzione con il Los Angeles Opera, il regista si è avvalso del solito team di collaboratori, da Howard Shore (musiche) a Denise Cronenberg (costumi), fino al premio Oscar Dante Ferretti (scenografie). Ospite d'onore, il tenore Plácido Domingo, cui è stata affida-

ta la direzione musicale dello spettacolo. Info: www.chatelet-theatre.com.

DELITTO E CASTIGO - Dopo 28 anni di lavoro, il compositore russo Edward Artemiev, già collaboratore di Tarkovsky per *Solaris*, ha presentato a novembre la partitura del musical *Delitto e Castigo*, mix di opera, rock e musica classica, ispirato al celebre romanzo di Dostoevsky. Secondo indiscrezioni, l'opera sarà portata in scena nei teatri di Broadway da Tim Rice, già autore di *Evita* e *Jesus Christ Superstar*.

VERSO LE OLIMPIADI - È stato inaugurato il 31 dicembre a Pechino, a pochi passi da piazza Tian An Men e dalla Città Proibita, l'avveniristico National Grand Theatre (foto sotto), progettato dall'architetto francese Paul Andrei. L'imponente edificio, che comprende una sala destinata all'opera, un auditorium e un teatro, è sormontato da un'immensa cupola ellissoidale, divisa in due da una copertura ricurva in vetro che consente, durante il giorno, alla luce naturale di filtrare, illuminandone gli interni, e di notte, ai passanti, di vedere tutto quanto accade all'interno.

PROCESSO A MUSSOLINI - Ha debuttato a novembre al Teatro Technis di Londra in prima mondiale *The trial of Mussolini*, appassionata ricostruzione di un ipotetico processo al duce per crimini di guerra, scritto nel 1943 dal leader laburista Michael Foot. In un gioco di invettive e funambolismi verbali, interpretato da Richard Gofton, con la regia di Alfio Bernabei, l'autore trascina sul banco degli imputati la stessa Inghilterra, colpevole di una politica coloniale aggressiva e di una mal celata acquiescenza verso i crimini commessi dal duce nel momento della conquista del potere. Il testo, mai rappresentato per oltre cinquant'anni, viene ora conteso da altri teatri.

SHAKESPEARE-MAP - Non ci mettono molto, nei paesi anglosassoni, per trovare una soluzione all'atavico problema della mancanza di fondi. L'ultima trovata si chiama "Greater Shakespeare": la mappa della metropolitana londinese, contrassegnata da otto linee di diverso

A Chéreau il XII Premio Europa

Si svolgerà in Grecia, a Salonicco, dal 9 al 13 aprile 2008, la XII edizione del Premio Europa per il Teatro, organizzato dall'Unione dei Teatri d'Europa e la Convenzione Teatrale Europea, col sostegno dell'Associazione Internazionale Critici di Teatro, l'Istituto Internazionale del Teatro del Mediterraneo e l'Istituto Internazionale del Teatro Unesco. La giuria internazionale, riunitasi a Salonicco in aprile, presieduta da Franco Quadri e composta da Renzo Tian, Georges Banu, Manfred Beilharz, Daniel Benoin, Jean Claude Berutti, Alexandru Darie, Marina Davydova, Brigitte Fürle, Ian Herbert, Lydia Koniordou, Elie Malka, José Monleon, Milos Mistrik, Elisabeth Schweeger, Arthur Sonnen e Staffan Valdemar Holm, ha assegnato all'unanimità il XII premio Europa a Patrice Chéreau e il X Premio Europa Nuove Realtà teatrali a Rimini Protokoll, Sasha Waltz e Krzysztof Warlikowski. È stata quindi attribuita una menzione speciale, su proposta di Vaclav Havel, Harold Pinter e Tom Stoppard al Belarus Free Theatre per la resistenza all'oppressione del Governo bielorusso. In occasione del decennale della scomparsa di Strehler, inoltre, il Premio ha programmato la stampa del volume *Giorgio Strehler ou la passion théâtrale. Giorgio Strehler or a passion for theatre*, che raccoglie i lavori della terza edizione del Premio Europa per il Teatro, consegnato a Giorgio Strehler nel maggio 1990, arricchito dalle testimonianze inedite di artisti segnalati all'epoca da Strehler. Info: www.premio-europa.org.

colore, ciascuna delle quali corrisponde a una famiglia di personaggi dell'universo shakesperiano. Non mancano personaggi all'incrocio di due linee, come Enrico V e Lady Macbeth. Il disegno è stato realizzato da Kim Glover su richiesta della Royal Shakespeare Company, in cerca di una nuova linea di merchandising per la compagnia. Info: www.rsc.org.uk.

SULLA LIBERTÀ DI STAMPA - Rischia una querela il *New York Times*. Alle radici della contesa, il rifiuto, da parte del responsabile della pagina culturale, Sam Sifton, di recensire *L'ultimo ebreo d'Europa* di Tuvia Tenenbom, direttore artistico del Jewish Theatre di New York.

All'accusa, avanzata dal teatro, di censura, Sifton ha replicato definendo il lavoro del Jewish Theatre, "di serie C". Immediata la risposta di Tenenbom, che ha parlato di "antisemitismo", minacciando di trascinare il quotidiano in tribunale.

LA MOGLIE DEL BARDO - È uscito per le edizioni Bloomsbury un curioso volume dal titolo *Shakespeare's wife* di Germaine Greer. Con accenti di autentica fantasia, l'autrice supplisce alla mancanza di informazioni storiche per tracciare un immaginario ritratto di Ann Hathaway, moglie del grande drammaturgo e madre dei suoi tre figli: Susanna e i gemelli Judith e Hamnet.





conosciuti a livello internazionale come Paul Brown (**foto a lato**), Richard Hudson e Ralph Koltai. L'esposizione di costumi, pupazzi, disegni, fotografie, modelli e scenografie, metterà in luce la natura collaborativa del lavoro dello scenografo. Info: tel. +44.(0)20.79422000, www.vam.ac.uk.

SOSPESO SCIOPERO A BROADWAY - Dopo quasi tre settimane di sciopero, hanno riaperto i battenti i teatri di Broadway. È stato raggiunto a fine novembre un accordo di massima tra i sindacalisti della Local1 e la League of American Theatres and Producers che metterebbe fine ai 19 giorni di protesta, durante i quali 27 show sono rimasti bloccati, causando una perdita di oltre 2 milioni di dollari al giorno. Soddisfatte le parti, che hanno parlato di un buon compromesso, a fronte dell'aumento salariale per i tecnici e la raggiunta flessibilità dell'orario di lavoro, richiesta dai produttori.

SCOMPARSO MOISEEV - È scomparso lo scorso novembre a Mosca, all'età di 101 anni, Igor Moiseev, maestro di danza e fondatore dell'omonima compagnia. Merito principale di Moiseev è stato quello di aver ridato linfa alla danza folcloristica di tutto il Mondo, di cui ha saputo ereditare il linguaggio, innestandolo nel solco della tradizione del balletto in opere capitali come *Le danze dei popoli dell'Urss* (1938), *Le danze dei popoli slavi* (1945), *Pace e amicizia* (1953) e *Il cammino verso la danza* (1965).

UN MUSICAL PER ANNA FRANK - Debutterà a febbraio al teatro Calderon di Madrid *Il diario di Anna Frank, un canto alla vita*. Le musiche dello spettacolo, oltre venti canzoni, sono state composte da José Luis Tierno; venti i ruoli previsti, per un costo complessivo di 3 milioni di euro. Ideato da Rafael Alvero, presidente dell'unione cinematografica spagnola, il musical è l'unico progetto dal 1959 ad aver ottenuto l'appoggio della Fondazione Anna Frank. Dopo la prima madrilenica, lo spettacolo dovrebbe toccare le maggiori capitali europee e dell'America Latina.

UK DESIGN FOR PERFORMANCE - Una selezione delle migliori scenografie teatrali progettate da artisti e scenografi inglesi degli ultimi quattro anni saranno in mostra fino al 18 novembre 2008 al Victoria&Albert Museum di Londra. Dal mimo alla tragedia, dall'opera alla danza, la mostra "Collaborators: Uk design for performance 2003-2007" riunisce il lavoro di oltre 100 designer teatrali attivi nel Regno Unito, molti dei quali

conosciuti a livello internazionale come Paul Brown (**foto a lato**), Richard Hudson e Ralph Koltai. L'esposizione di costumi, pupazzi, disegni, fotografie, modelli e scenografie, metterà in luce la natura collaborativa del lavoro dello scenografo. Info: tel. +44.(0)20.79422000, www.vam.ac.uk.

ARMANI E IL TEATRO - Giorgio Armani sarà il patron della neonata compagnia composta da Cate Blanchett e del marito Andrei Upton, condirettori artistici, dal 2008, della Sydney Theatre Company. Lo stilista conferma così la propria passione per il teatro, già manifestatasi, nel 2001, con l'inaugurazione del Teatro Armani a Milano.

NEW YORK OMAGGIA PASOLINI - A trentadue anni dalla morte, quarantuno dalla visita negli Stati Uniti, anche New York celebra Pier Paolo Pasolini. Si è tenuta in autunno un'ampia retrospettiva, "Pier Paolo Pasolini, poeta delle ceneri", dedicata al poeta friulano, organizzata dalla Fondazione Aida in collaborazione con le istituzioni italiane. Punto culminante delle celebrazioni, *Accattone in jazz*, spettacolo-concerto di Valerio Mastrandrea e Stefano Benni, con accompagnamento musicale di Roberto Gatto e Danilo Rea, presentato a dicembre presso il Walter Reade Theater (Lincoln Center).

PREMI

PREMIO RICCIONE TTV FESTIVAL - Il Riccione Ttv Festival bandisce la decima edizione del Concorso Italia, riservato alle opere video ispirate alle arti performative, realizzate dopo il 1 marzo 2006, e la prima edizione del Premio Nuovi Talenti, dedicato ai giovani autori tra i 18 e i 35 anni di età. Il materiale, su supporto dvd, dovrà essere inviato entro il 31 marzo 2008 all'indirizzo: Riccione TTV Festival, viale Vittorio Emanuele II 2, 47838 Riccione (Rn). Le opere finaliste verranno proiettate nel corso della XIX edizione del Riccione Ttv Festival (12-15 giugno), mentre ai vincitori verranno assegnati premi in denaro di n un valore compreso tra i 1.500 e i 5.000 €. È previsto inoltre un Premio Tondelli, del valore di 5.000 €, da destinarsi al vincitore della sezione Nuovi Talenti, come contributo per la realizzazione di una nuova opera video ispirata al testo vincitore del Premio Tondelli 2009. Info: tel. 0541.694425, ttv@riccione-teatro.it, www.riccione-teatro.it.

PREMIO LAGO GERUNDO - L'Associazione Culturale Frontiera, in collaborazione con il Comune di Paullo, bandisce la sesta edizione del Premio Letterario Nazionale "Lago Gerundo". Il materiale per la sezione C "Francesco de Lemene", riservata al teatro, deve essere inviato entro il 28 febbraio 2008 all'indirizzo: Biblioteca Comunale, Piazza della Libertà 1, 20067 Paullo (Mi). Sono previsti premi in denaro e la lettura scenica dei testi vincitori. Info: associazionefrontiera@hotmail.com, www.comune.paullo.mi.it.

PREMIO OMBRA - L'agenzia letteraria Interrete, con il patrocinio del giornale *L'Assenzio*, indice l'edizione 2008 del Premio Ombra, riservato a opere teatrali inedite. Il materiale deve essere inviato a Interrete Agenzia Letteraria, Via Milano 44, 73051 Novoli, (Lc), entro il 30 giugno 2008. È prevista la pubblicazione dei testi vincitori. Info: tel. 3270863013, info@interrete.it, www.interrete.it.

M'HAI DETTO - MAI DETTO - L'Assessorato alla Cultura del Comune di Porto San Giorgio e il Forum Marche Teatri Indipendenti propongono per il quarto anno il premio di microdrammaturgia "M'hai detto - Mai detto". Il materiale, comprensivo di una presentazione, deve essere inviato entro il 1 marzo 2008 all'indirizzo: Assessorato alla Cultura del Comune di Porto San Giorgio c/o Municipio, Via Veneto 5 - 63017 Porto San Giorgio (Ap). È prevista la rappresentazione e la pubblicazione delle opere finaliste. Info: tel. 338.3993048, michela.raccichini@alice.it, <http://maidetto.splinder.com>.

CORSI

LABORATORI CIMES - Sono aperte le iscrizioni ai laboratori organizzati per il 2008 dalla sezione teatro del Cimes-Centro di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna. Segnaliamo "Alepe" (11-20 febbraio), condotto da Riccardo Caporossi, "Lucide Follie. La verità sublime dei matti" (12 maggio-5 giugno), con Marco Sgroso, e la serata-incontro con Elena Bucci, Marco Sgroso, Stefano Randisi ed Enzo Vetrano. Info: tel. 051.2092400, www.muspe.unibo.it/cimes.

SCUOLA ETICA - Sono in partenza a febbraio i corsi della Scuola etica di teatro, organizzata al Teatro delle Colonne di Milano dall'Associazione Duende. Segnaliamo, tra i percorsi didattici, "Recitare, recitare fa rima con amare!", condotto da Maria Pia Pagliarecci, e il corso di conduzione e recitazione televisiva "Dietro la luce rossa", con Elisa Lepore. Info: tel. 02.80505014, segreteria@teatrolmetto.com, www.teatrolmetto.com.

Hanno collaborato:

Marco Andreoli, Laura Bevione,
Roberto Canziani, Roberta
Ferraesi, Margherita Laera.



Gianfranco Jannuzzo
Il divo Garry

di Noël Coward traduzione di Masolino D'Amico

regia di Francesco Macedonio

con la partecipazione di

Daniela Poggi



www.contrada.it

teatro orazio bobbio



direzione artistica
Tonino Conte con Massimiliano Civica

RITORNO ALLA CLASSE III B

di Tonino Conte
da una idea di
Claudio Rufus Nocera
> gio 25 > mar 30 ottobre

GARIBALDI L'EROE DEI DUE MONDI
spettacolo storico in due tempi di
Carlo Il Colla
ed Eugenio Monti Colla
regia di Eugenio Monti Colla
> ven 23 e sab 24 novembre

LA MIA SCENA E' UN BOSCO
uno spettacolo di
Emanuele Luzzati
regia di Tonino Conte
ripresa da Claudio Oriandini
> gio 6 > sab 8 e 31 dicembre

HULA DOLL Il mattatoio delle bambole
uno spettacolo di Ennio Marchetto
e Sothen Hennekam
> mer 9 > sab 12 gennaio

A QUALCUNO PIACE CARTA
uno spettacolo di Ennio Marchetto
e Sothen Hennekam
> mer 9 > sab 12 gennaio

WOYZECK
regia di Claudio Morganti
con Claudio Morganti e i sei attori
giovani del Teatro della Tosse
> mar 15 > sab 19 gennaio

IL RISCATTO

Gloriababbi Teatro
di Giampiero Rappa
> mar 22 > sab 26 gennaio

EX AMLETO

Teatro Segreto
di e con Roberto Herlitzka
> gio 7 > sab 9 febbraio

AMLETO

di e con Michele Sinisi
> gio 7 > sab 9 febbraio

LA VEILLÉE DES ABYSSES

Compagnie du Hanneetton
autore e regista James Thiérrée
> mar 20 > sab 23 febbraio

LA FESTA

Compagnia Scimone Sframelli
regia di Gianfelice Imparato
> mar 4 > sab 8 marzo

PREMIO SCENARIO

Gli spettacoli vincitori
- GLI OMINI
- LA TIMIDEZZA DELLE OSSA
- DESIDERANZA
- MADE IN ITALY
> mer 19 > sab 22 marzo

DISSONORATA un delitto d'onore

di e con Saverio La Ruina
> gio 27 > sab 29 marzo

ECCE ROBOTI cronaca di un'invasione

di e con Daniele Timpano
> gio 27 > sab 29 marzo

SIZWE BANZI EST MORT

regia di Peter Brook
> mar 1 e mer 2 aprile

AL PRESENTE

di e con Danio Manfredini
> gio 10 > sab 12 aprile

DALL'OSCURITA'

prima lezione dalle tenebre
di e con Marcello Sambati
> gio 10 > sab 12 aprile

AN ACTION IN CREATION

Workcenter of Jerzy Grotowski
and Thomas Richards
diretto da Thomas Richards
> mar 6 > sab 17 maggio

FAVOLE

di e con Paolo Poli
> mer 28 e gio 29 maggio

LA STORIA IN GIOCO N° 12

L'Orlando Furioso
> ven 23 e sab 24 maggio

L'attività del Teatro è sostenuta da Ministero per i Beni e le Attività culturali, Comune di Genova, Provincia di Genova, Regione Liguria, Compagnia di San Paolo, Fondazione Carige, Latte Tigullio, Mediterranea delle Acque, Vodafone.

Fondazione Luzzati-Teatro della Tosse onlus / P.zza R. Negri 6/2 16123 Genova
tel. 010 2487011 - 010 2470793 www.teatrodellatosse.it - info@teatrodellatosse.it

TTV

Riccione TTV - Concorso Italia 2008
Riccione, 12 - 15 giugno 2008

BANDO DI PARTECIPAZIONE

Il concorso è aperto a tutte le opere video che presentino un legame diretto con le arti performative (teatro, danza, performance, opera lirica, teatro musicale) e rispondano ai requisiti in elenco:

- elaborazioni video di spettacoli teatrali ripresi dal vivo;
- elaborazioni video di spettacoli teatrali ripresi in studio;
- creazioni video di spettacoli senza antecedenti teatrali;
- documentari;
- autore di nazionalità italiana o residente in Italia da almeno 1 anno alla data di presentazione della scheda di partecipazione;
- Realizzazione tra il 1 marzo 2006 e il 31 marzo 2008

I premi previsti sono:

per la sezione Concorso Italia:

Premio Riccione TTV - Concorso Italia (1.500 euro)

per la sezione Concorso Italia-Nuovi Talenti:

Premio Riccione TTV - Concorso Italia-Nuovi Talenti (5.000 euro)
Il premio consiste in un contributo produttivo per la realizzazione di una nuova opera video da presentarsi in anteprima alla successiva edizione di Riccione TTV Festival.

Premio Riccione TTV - Pier Vittorio Tondelli (5.000 euro)
Il premio consiste in un contributo produttivo per la realizzazione di una nuova opera video ispirata al testo vincitore del Premio Pier Vittorio Tondelli 2009

Le buste contenenti il materiale richiesto dovranno essere indirizzate a: Riccione TTV Festival, viale Vittorio Emanuele II 2, 47838 Riccione (Rn) entro e non oltre il 31 marzo 2008.

Il bando integrale è scaricabile dal sito: www.riccioneteatro.it

www.riccioneteatro.it

Ravenna Teatro-Teatro Stabile di Innovazione
Comune di Ravenna-Assessorato alla Cultura



Teatro RASI Ravenna

2007 2008

n o b o d a d d y

Teatro delle Albe/Alfred Jarry/Marco Martinelli, Premio Lo Straniero, Stefano Ricci, Francesca Proia/Danilo Conti, Maurizio Lupinelli/Antonio Moresco, Gruppo Nanou, Ascanio Celestini, Compagnia Malebolge/Lucia Calamaro, Accademia degli Artefatti/Martin Crimp, Sutta Scupa/Giuseppe Massa, C.r.e.s.t./Gianfranco Berardi/Gaetano Colella, Jens Lekman, Motus, Il Teatro delle Donne/Stefano Massini, Gruppo Ponte Radio/Lady Godiva Teatro/Lewis Carroll, Zoe Teatro/Michele Bandini/Emiliano Pergolari, Paola Bigatto/Hannah Arendt, Fanny & Alexander/L.Frank Baum/Tommaso Landolfi, Lafabbricadellapasta/Primo Levi/Gianfelice Facchetti, non-scuola, concerti/Bronson Produzioni, videodanza/Associazione Cantieri, eventi espositivi/Associazione Mirada e Selvatico

Teatro Rasi, via di Roma 39, Ravenna - tel. 0544 36239
www.ravennateatro.com/nobodaddy - nobodaddy@ravennateatro.com

n o b o d a d d y

Punti vendita di Hystrio

ANCONA

Feltrinelli - C.so G. Garibaldi, 35 - tel. 071/2073943

BARI

Feltrinelli - Via Melo, 119 - tel. 080/520751

BENEVENTO

Libreria Masone - V.le dei Rettori, 73 - tel. 0824/317109

BOLOGNA

Feltrinelli - P.zza Ravennana, 1 - tel. 051/266891
Feltrinelli - Via dei Mille, 12/A - tel. 051/240302
Feltrinelli International - Via Zamboni, 7/B - tel. 051/268070

BOLZANO

Libreria Mardi Gras - Via Andreas Hofer, 4 - tel. 0471/301233

BRESCIA

Feltrinelli - Via G. Mazzini, 20 - tel. 030/3776008

FERRARA

Feltrinelli - Via G. Garibaldi, 30 - tel. 0532/248163

FIRENZE

Feltrinelli - Via Cerretani 30/32 R - tel. 055/2382652

GENOVA

Feltrinelli - Via XX Settembre, 233 - tel. 010/540830

LUCCA

Libreria Baroni - via San Paolino 45/47 - tel. 0583/56813

MESTRE

Ricordi - P.zza XXVII Ottobre, 80 - tel. 041/950791

MILANO

Anteo Service - Via Milazzo, 9 - tel. 02/67175
La Feltrinelli Libri e Musica - C.so Buenos Aires, 33/35 -
02/2023361
Feltrinelli Uomo - Via U. Foscolo 1/3 - tel. 02/86996903
Feltrinelli Manzoni - Via Manzoni, 12 - tel. 02/76000386
Libreria dello Spettacolo - Via Terraggio, 11 - tel.
02/86451730
Unicopli - Via R. Carriera, 11 - tel. 02/48952101
Moovie Bookshop - Via Ascanio Sforza 37 - tel.
02/36571600

MODENA

Feltrinelli - Via C. Battisti 13/23 - tel. 059/218188

NAPOLI

Feltrinelli - Via San Tommaso d'Aquino, 70/76 - tel.
081/5521436
Feltrinelli Libri e Musica - Via Cappella Vecchia, 3 -
081/2405401

PADOVA

Feltrinelli - Via San Francesco, 14 - tel. 049/8754630

PALERMO

Feltrinelli - Via Maqueda, 459 - tel. 091/587785

PARMA

Feltrinelli - Via della Repubblica, 2 - tel. 0521/237492

PESCARA

Feltrinelli - C.so Umberto, 5/7 - tel. 085/295288

PIACENZA

La Feltrinelli libri e dischi - Via Cavour, 1 - tel. 0523/315548

PISA

Feltrinelli - C.so Italia, 50 - tel. 050/24118

RAVENNA

Feltrinelli - Via 4 Novembre, 7 - tel. 0544/34535

REGGIO EMILIA

Libreria La Compagnia - Via Migliorati, 1B - tel. 0522/453177

ROMA

Feltrinelli Argentina - L.go Torre Argentina, 5 - tel.
06/68803248
Feltrinelli Orlando - Via V. E. Orlando, 84/86 - tel.
06/484430
Libreria Rinascita - via Botteghe Oscure 1-2 - tel.
06/6797460
Feltrinelli Libri e Musica - Piazza Colonna gall. A. Sordi, 33
- tel. 06/68663001

SALERNO

Feltrinelli - C.so V. Emanuele, 230 - tel. 089/2580114

SIENA

Feltrinelli - Via Banchi di Sopra, 117 - tel. 0577/44009

TORINO

Libreria Comunardi - Via Bogino, 2 - tel. 011/8170036
Feltrinelli - P.zza Castello, 9 - tel. 011/541627

TRENTO

La Rivisteria - Via San Vigilio, 23 - tel. 0461/986075

TRIESTE

Indertat - Via Venezian, 7 - tel. 040/300774

VERONA

Libreria Rinascita - Corte Porta Borsari, 32 - tel. 045/594611

VICENZA

Librarsi - Contrà Morette, 4 - tel. 0444/547140

ABBONAMENTI

Italia € 30 - Estero € 45

Versamento su c/c postale n. 40692204
intestato a:

Hystrio - Associazione per la diffusione della cultura
teatrale, via Volturmo 44, 20124 Milano.

oppure:

Bonifico bancario

su c/c postale n° 40692204

ABI 07601; CAB 01600; CIN Z

oppure:

on line (www.hystrio.it).

In caso di abbonamenti tramite bonifico bancario, si prega
di inserire l'indirizzo completo del nuovo abbonato e di invia-
re la ricevuta al fax: 02.45409483.

Un numero € 9,00, arretrati € 15.

In caso di mancato ricevimento della rivista, la copia deve
essere richiesta entro 45 giorni dalla sua data di uscita.

HYSTRIO

trimestrale di teatro e spettacolo



Rivista fondata da Ugo Ronfani

Editore: Hystrio - Associazione per la diffusione della Cultura Teatrale, via Volturmo 44, 20124 Milano.

Direttore responsabile: Claudia Cannella.

Comitato direttivo: Albarosa Camaldo, Massimo Marino.

Redazione: Valeria Nava (segreteria), Roberto Rizzente, Marta Vitali (promozione), Claudia Zambianchi (web), Ivana Guerini (stage).

Grafica e impaginazione: Alessia Stefanini.

Consulente editoriale: Ugo Ronfani.

Hanno collaborato: Paola Abenavoli, Lucia Amara, Marco Andreoli, Elena Basteri, Massimo Bertoldi, Laura Bevione, Patrizia Bologna, Silvia Bottiroli, Claudia Brunetto, Simona Buonomano, Fabrizio Caleffi, Roberto Canziani, Davide Carnevali, Lucia Cominoli, Jaime Conde-Salazar, Lorenzo Donati, Agnese Doria, Silvia Fanti, Loredana Faraci, Renato Gabrielli, Claudia Galhós, Gigi Giacobbe, Tiziana Giordano, Diana González, Margherita Laera, Giuseppe Liotta, Stefania Maraucci, Antonella Melilli, Giuseppe Montemagno, Anna Maria Monteverdi, Andrea Nanni, Lucia Oliva, Gianni Poli, Andrea Porcheddu, Lamberto Puggelli, Valeria Ravera, Domenico Rigotti, Maggie Rose, Rodolfo Sacchetti, Barbara Sinicco, Simone Soriani, Francesco Tei, Serena Terranova, Daniele Timpano, Stefano Tomassini, Francesco Trapanese, Cristina Ventrucci, Nicola Viesti, Diego Vincenti.

Direzione, redazione e pubblicità:
via Olona 17, 20123 Milano,
tel. 02.40073256, fax 02.45409483.

E-mail: hystrio@fastwebnet.it

www.hystrio.it

Iscrizione al Tribunale di Milano (Ufficio Stampa), n. 106 del 23 febbraio 1990.

Stampa: Arti Grafiche Alpine, via Luigi Belotti, 14, 21052, Busto Arsizio (VA)

Distribuzione: Joo - via Filippo Argelati 35, 20143 Milano, tel. 02/8375671.

Manoscritti e fotografie originali anche se non pubblicati non si restituiscono. È vietata la riproduzione, parziale o totale, dei testi contenuti nella rivista, salvo accordi con l'editore.

HYSTRIO

non hai voglia di fare la fila alla posta?
non hai tempo di cercare una libreria Feltrinelli?
non ti fidi a spedirci un assegno?
abbonati on line

basta un

CLIC

www.hystrio

L'abbonamento
annuale a Hystrio costa:

Italia 30 euro -
Esteri 45 euro -

Puoi effettuare il pagamento
anche con:

- un versamento o un bonifico
bancario su c/c postale n. 40692204
intestato a: Hystrio - Associazione per
la diffusione della cultura teatrale via
Voturno 44, 20124 Milano.

ABI 07601; CAB 01600; CIN Z
(ricordati di inserire nel bonifico
l'indirizzo dell'abbonato e di inviare
la ricevuta al fax n. 02.45409483)

- un assegno bancario non
trasferibile da inviare alla
redazione: Via Olona 17,
20123 Milano