

teatromondo
NEW YORK
CHARLESTON
LONDRA
VIENNA
TIMISOARA

ANNO XXVIII 3/2015 LUGLIO-SETTEMBRE

POSTE ITALIANE S.P.A. - SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - D.L. 353/2003 (CONV. IN L. 27/02/2004 N° 46) ART.1, COMMA 1, LO/MI

speciale
PREMIO
HYSTRIO



DOSSIER: TEATRO & SCIENZA

TESTO: PREAMLETO, di Michele Santeramo

EURO 10
WWW.HYSTRIO.IT

1981-2015

 teatro

 danza

 musica lirica

 cinema

OPERA ESTATE

 FESTIVAL VENETO

 www.operaestate.it

 0424 524214

A Bassano del Grappa e nelle altre città palcoscenico, due mesi di spettacolo tra ville e castelli, parchi e palazzi, piazze e musei della pedemontana veneta. Teatro, Danza, Musica, tra innovazione e tradizione, tra il paesaggio, la storia, l'arte e il gusto di una terra tutta da scoprire. Serate evento, prime assolute, creazioni originali e nuove produzioni, per un viaggio spettacolare lungo tutta un'estate. Tutto il programma su www.operaestate.it

Comune di Verona

 Cultura

estate teatrale '15 veronese

 www.estateteatraleveronese.it

 tel. 045806648/8-5

TEATRO ROMANO

 sezione prosa

2-3-4 luglio ore 21.15

 Khorá teatro - Bananas

ROSENCRANTZ E GULDENSTERN *prima nazionale*

 SONO MORTI di Tom Stoppard

 tratto da Amleto di William Shakespeare

 con **Vinicio Marchioni, Daniele Liotti e Gianfelice Imparato**

 regia **Leo Muscato**

 67° FESTIVAL SHAKESPEARIANO

9-10-11-13-14 luglio ore 21.15

 Teatro Stabile del Veneto

I RUSTEGHI di Carlo Goldoni

 regia **Giuseppe Emiliani** *prima nazionale*

22-23-24-25-26 luglio ore 21.15

 La Pirandelliana

LA BISBETICA DOMATA *prima nazionale*

 di William Shakespeare

 con **Nancy Brilli**

 regia **Cristina Pezzoli**

 67° FESTIVAL SHAKESPEARIANO

TEATRO CAMPLOY

 1-2-3-4 luglio - Cantieri Invisibili

SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE

 di William Shakespeare

 regia **Mario Gonzalez**

7-8 luglio - Fondazione Aida

IL BRUCO MANGIATUTTO

 regia **Nicoletta Vicentini**

9-10 luglio - Fondazione Aida

SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE

 da William Shakespeare

 regia **Mirco Cittadini**

14-15-16-17 luglio

 Punto in Movimento / Shiftingpoint

LA GUERRA DI ARLECCHINO SATIRA COMICO ACROBATICA *prima nazionale*

 da Carlo Goldoni

 regia **Roberto Totola**

TEATRO LABORATORIO

 21-22-23-24 luglio

 Teatro Scientifico - Teatro/Laboratorio

MAIS CE N'EST PAS ENCORE LA NUIT *prima nazionale*

 di Isabella Caserta

 e Cathy Marchand / Living Theatre

 musiche originali **Franco Battiato**

11 LUGLIO - ANTEPRIMA AL FESTIVAL

LAURETTE DE PANAME

 One Woman Show di e con **Laure Bontaz**

 PRIMA ASSOLUTA IN ITALIA

16-17-18 LUGLIO - PRIMA NAZIONALE

SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE

 di Ruggero Cappuccino, liberamente ispirato all'opera di William Shakespeare

 con **Isa Danieli, Lello Arena, Fabrizio Vona**

 Regia di **Claudio Di Palma**

20-21 LUGLIO

ANGELI CON LA PISTOLA

 di Fabrizio Gambineri e Sandro Baldacci

 con **Federica Granata, Igor Chierici, Mariella Speranza, Francesca Pedrazzi, Massimo Orsetti** e gli attori della Compagnia Teatrale Scatenati della Casa Circondariale Marassi di Genova

 Regia di **Sandro Baldacci**

24-25-26 LUGLIO - PRIMA NAZIONALE

MAIGRET AL LIBERTY BAR

 di Georges Simenon

 con **Paola Gassman, Pietro Longhi, Miriam Mesturino**

 Regia di **Silvio Giordani**

29-30 LUGLIO - PRIMA NAZIONALE

BIANCO O NERO THE SUNSET LIMITED

 di Cormac McCarthy

 con **Saverio Marconi e Rufin Doh Zéyénov**

 Regia di **Gabriela Eleonori**

2-3 AGOSTO - PRIMA NAZIONALE

FIGLI DI UN DIO MINORE

 di Mark Medoff

 con **Giorgio Lupano, Rita Mazza**

 Regia di **Marco Mattolini**

4-5 AGOSTO

L'UOMO CHE AMAVA LE DONNE

L'AMORE SECONDO TRUFFAUT

 di Luca Cairati e Cristiano Roccamò

 con **Corrado Tedeschi** e con **Aphrodite de Lorraine, Giulia Mezzatesta** (voce) e **Sara Castiglia** (pianoforte)

 Regia di **Luca Cairati e Cristiano Roccamò**

8-9 AGOSTO - PRIMA NAZIONALE

TOC TOC

 di Laurent Baffie

 con **Nathalie Caldonazzo, Lorenza Guerrieri, Alessandro Marrapodi, Giorgio Caprile**

 Regia di **Silvio Eiraldi**

11 AGOSTO - PRIMA NAZIONALE

CANCUN

 di Jordi Galcerán

 con **Mariangela D'Abbraccio, Blas Roca Rey, Giancarlo Ratti, Nicoletta della Corte**

 Regia di **Marco Mattolini**

18-19-20-21 AGOSTO - PRIMA NAZIONALE

IERI E' UN ALTRO GIORNO

 di Sylvain Meyniac e Jean François Cros

 con **Gianluca Ramazzotti, Antonio Cornacchione, Milena Miconi**

 Regia di **Eric Civanyan**

Comune di Borgio Verezzi

CI SOSTENGONO

Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo

REGIONE LIGURIA

Camera di Commercio Genova

FONDAZIONE ASSOCIATO MARCA DE MARI

Tró Onagro

ACTIVE

BCC Pianfei e Rocca de' Baldi

TECNICA

BANCA PASSADORE & C.

CON LA COLLABORAZIONE DI

 ASSOCIAZIONE VIVERE VEREZZI

 ASSOCIAZIONE VEREZZINET

 A.L.B. PROTEZIONE CIVILE

 P.A. CROCE BIANCA

INFO 019 610167

 www.festivalverezzi.it

Facebook

 Twitter

 YouTube

FESTIVAL TEATRALE BORGIO VEREZZI

Dedicato alla Francia e alla sua Cultura

con il patrocinio di

 INSTITUT FRANÇAIS ITALIA

 REGIONE LIGURIA

gemellato con

 PercFest 52° FESTIVAL INTERNAZIONALE DI MUSICA DA CAMERA CERVINO 2015

Direzione Artistica

Stefano Delfino

11 luglio - 21 agosto 2015

dieci spettacoli

otto prime nazionali

2 speciale

Premio Hystrio 2015 — di Fabrizio Sebastian Caleffi e Ilaria Angelone**La cronaca, i premiati, le motivazioni**

12 vetrina

Marthaler: il talento e la pazienza dello svizzero — di Roberto Canziani**Chiara Dattola, ritratto a colori** — di Ilaria Angelone**Mario Perrotta e Antonio Ligabue tra kolossal e utopia** — di Sara Chiappori**Orson Welles vive e lotta insieme a noi** — di Fabrizio Sebastian Caleffi**Ietm: rigenerare il teatro guardando all'Europa** — di Maddalena Giovannelli**La scommessa di Kronoteatro per attori e pubblico** — di Renzo Francabandera**Italia-Svezia 2-2: un incontro giocato a teatro** — di Laura Caretti

22 teatromondo

New York, tra antichi lustri e nuovi spazi — di Francesca Serrazanetti**Charleston, la bella del sud gemellata con Spoleto** — di Claudia Cannella**Londra, dove il teatro sposa i classici** — di Margherita Laera**Vienna, viaggio nelle Festwochen** — di Irina Wolf**Festival di Timisoara: vent'anni di drammaturgia rumena**

— di Irina Wolf e Gherardo Vitali Rosati

32 humour

G(I)ossip — di Fabrizio Sebastian Caleffi

33 dossier

Teatro & Scienza — a cura di Roberto Rizzente con Giorgia Asti, con interventi di Giulio Giorello, Andrea Bisicchia, Roberto Canziani, Sandro Avanzo, Giuseppe Montemagno, Victor Jacono, Gabriele Sofia, Carmelo A. Zapparrata, Laura Santini, Maddalena Giovannelli, Mario Bianchi, Stefania Maraucci, Francesca E. Magni, Luca Ruzza e Francesca Serrazanetti

62 teatro ragazzi

I festival per i ragazzi di tutta Italia — di Mario Bianchi

64 biblioteca

Le novità editoriali — a cura di Albarosa Camaldo

68 critiche

Tutte le recensioni della seconda parte della stagione

97 lirica

Gilliam ad Amsterdam, Sicca a Firenze, Martone a Parigi, Fanny & Alexander a Bologna, De Rosa a Napoli e i Colla a Milano — di Giuseppe Montemagno, Francesco Tei, Giuseppe Liotta, Giusi Zippo e Claudia Cannella

100 danza

Interplay e Zerogrammi — di Laura Bevione e Maddalena Giovannelli

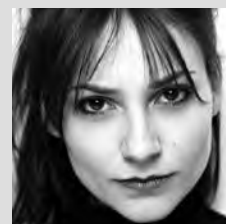
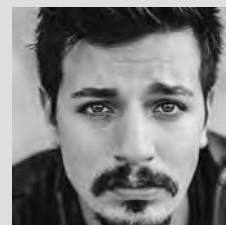
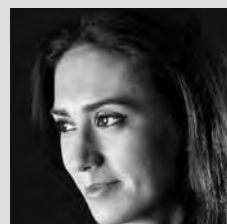
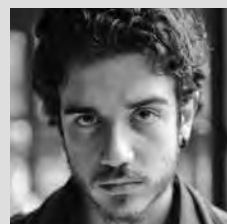
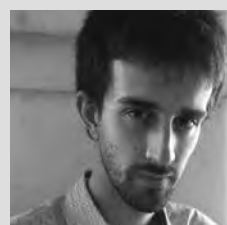
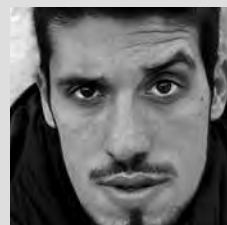
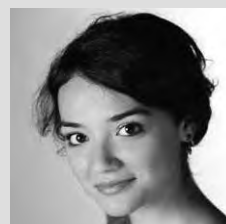
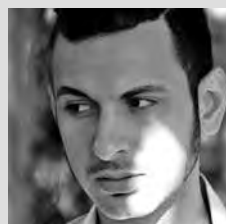
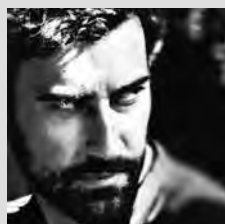
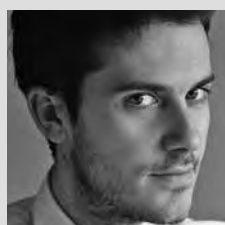
102 testi

Preamleto — di Michele Santeramo, Premio Hystrio alla Drammaturgia 2014

114 la società teatrale

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

Premio Hystrio alla



SCUOLE RAPPRESENTATE

Scuola del Teatro Stabile di Torino; Scuola di recitazione del Teatro Stabile di Genova; Scuola del Piccolo Teatro, Civica Scuola "Paolo Grassi", Accademia dei Filodrammatici, Il Faro Teatrale, Mts Musical The School, Quelli di Grock, Scuola di recitazione Teatri Possibili, Milano; Accademia Teatrale Veneta, Venezia; Civica Accademia del Teatro Stabile del Veneto, Padova; Civica Accademia d'Arte Drammatica "Nico Pepe", Udine; Scuola di Teatro "Alessandra Galante Garrone" di Bologna; Accademia d'Arte Drammatica "Silvio d'Amico", Accademia "Corrado Pani", Accademia Europea d'Arte Drammatica Link Academy, Aiad Accademia Internazionale d'Arte Drammatica, Centro Sperimentale di Cinematografia, European Union Academy of Theatre and Cinema (Eutheca), Roma; Laboratorio di Formazione Permanente dell'Attore, Teatro Elicantropo, Napoli; Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Giusto Monaco" dell'Inda (Istituto Nazionale del Dramma Antico), Siracusa.

Vocazione 2015



VINCITORI

Valentino Mannias
Gabriele Paolocà

VINCITRICE PREMIO HYSTRIO- UGO RONFANI PER UN GIOVANE TALENTO

Gloria Carovana

SEGNALATI

Roberta De Stefano
Gilberto Giuliani

FINALISTI

Antonio Agerola
Eleonora Angioletti
Gianluca Ariemma
Andrea Bellacicco
Sebastiano Bottari
Denise Brambillasca
Luca Carbone
Ruggero Nicasio Catanese
Enrica Chiurazzi
Luca Cicolella
Andrea Cioffi
Dalila Desirée Cozzolino
Paolo Cupido

Giulia De Luca
Marianna Fernetich
Veronica Franzosi
Alessio Genchi
Gabriele Genovese
Gloria Giacopini
Federica Gumina
Giusy Emanuela Iannone
Ivano La Rosa
Giancarlo Latina
Cecilia Lupoli
Margherita Mannino
Valentina Martiniello
Marco Montecatino

Vittoria Morino
Michele Palmiero
Giulia Pizzimenti
Roberta Rigano
Marco Rizzo
Vincenzo Romano
Valentina Ruggeri
Daniele Santisi
Lorenzo Terenzi
Marouane Zotti

I migliori anni (zero in condotta) cronache della Vocazione, 25a edizione

di Fabrizio Sebastian Caleffi e Ilaria Angelone



Gli anni migliori della nostra vita sono quelli ricordati: anche questa estate 2015 si appresta a diventare una delle estati migliori della nostra vita. Raccontiamola con la cronaca dei giorni della Vocazione, 25a edizione. Primo quarto di secolo festeggiato, tra l'altro, con l'istituzione di un nuovo riconoscimento destinato allo *start up* interpretativo più promettente, intitolato al fondatore Ugo Ronfani. Assegnato per la prima volta a Gloria Carovana, 20 anni. Via con la breve storia-souvenir. Correva a Milano l'anno dell'Expo. Correva quella domenica di giugno in corso Buenos Aires evocative auto d'epoca: la Topolino blu pavone, la Mg rossa, la Mini. E quella era la stagione dei migliori anni della vita teatrale milanese. Quando i cartelloni e le "prime" avevano la stessa rilevanza che ha ora, poniamo, il Salone del Mobile. E la mondanità di una *season* londinese ai tempi di Elisabetta ancor giovane regina, sovrana sì longeva che qualcuno è convinto sia la stessa Elisabetta che ha avuto a che ridere con Maria Stuarda. L'edizione numero 25, che stava per concludersi trionfalmente nella sala Shakespeare del Teatro Elfo Puccini, era cominciata nel solito modo, seppur in modo insolito, con le pre-selezioni.

Chi è di scena

Milano, Scuola Teatri Possibili: ascoltavamo gli iscritti che avevano scelto la sede milanese delle audizioni, questa volta indifferenziati rispetto alla formazione dichiarata, accademica o altra. Una quarantina, tra Milano e Roma, sarebbero stati ammessi ai tre giorni finali all'Elfo Puccini. Clima disteso, buona qualità media, tra cui spiccano un sardo d'azione che risponde al nome di Valentino Mannias e Roberta De Stefano, una *entertainer* di origine cosentina dagli imponenti mezzi fisici e vocali. Poi ci trasferiamo nella Capitale.

A Roma, cinque giornate piene, ospiti degli amici del Teatro Tordinona, per i primi due giorni, e del Teatro Argot Studio per gli altri tre. A Roma, quest'anno, se ne sono iscritti di più. Quasi cento. Da Roma, dalla Sicilia, da Napoli, dalla Puglia, che abbiano o meno una scuola alle spalle, come a Milano, sono convinti, preparati, decisi, chi solo, chi in compagnia, chi in semplice tuta nera, chi si porta un guardaroba intero, chi addirittura un letto pieghevole. Sfilano Beckett, Shakespeare, Berkoff. Si fanno notare una giovanissima Gloria Carovana, cantando *Barbara Song* e un Gabriele Paolocà inquietante nemico del popolo armato di parole e fucile

ad acqua. Faranno strada. La scelta è difficile e i giurati ragionano e discutono, valutano e soppesano, ma alla fine la rosa è pronta.

Milano, Teatro Elfo Puccini, Sala Bausch, venerdì 19 giugno: ecco i 42 selezionati. E la giuria, che si ritrova con rinnovata allegria. Candidati dall'emozione palpabile, prima mattinata un po' di *routine*, pomeriggio in crescita; il secondo round del sabato è più eccitante e i magnifici 8 della finalissima vengono scelti non senza le inevitabili, talvolta bellicose divergenze di opinione e valutazione. Con qualche entrata da partita assai maschia, a gamba tesa, ai limiti del regolamento o da cartellino giallo.

Partecipare e vincere

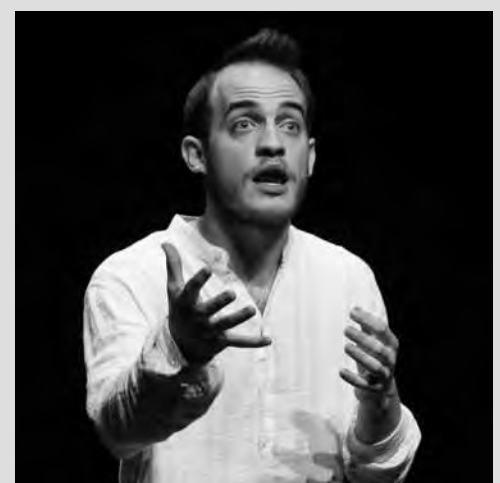
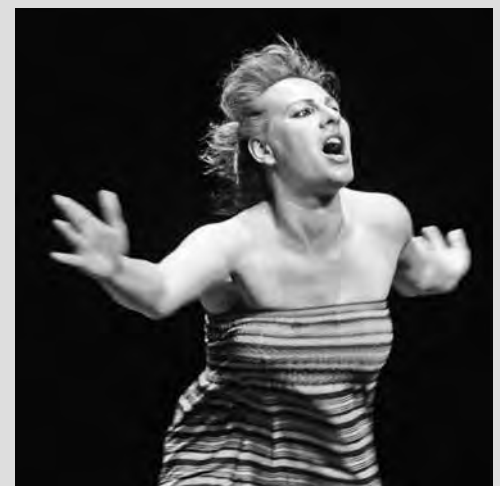
Intanto, fra una giornata e l'altra delle audizioni, ci godiamo due preziosi regali: la *mise en espace* di **Farfalle**, vincitore del Premio Scritture di Scena, del giovane drammaturgo **Emanuele Aldrovandi**. Un testo crudele e intenso portato in scena con notevole perizia da **Sabrina Sinatti**, regista, e da **Maria Pilar Perez Aspa** e **Matilde Facheris**. Il secondo dono ce lo porta **Mario Perrotta**, che fa, solo per noi e il nostro pubblico, il suo **Milite ignoto - quindicidiciot-**

to, settanta minuti di emozione pura dove, da solo in scena, ci conduce nel fango delle trincee, in mezzo all'insensato dolore di tutti gli italiani e delle loro mille lingue mescolate insieme di una patria ancora tutta da inventare.

Domenica è la giornata degli attori: *challenge* e classifica finale. Comincia **Sebastiano Bottari**, che non convince completamente, al contrario della ventenne **Gloria Carovana** che procede spedita verso il Premio Ronfani. Colpo di scena: **Roberta De Stefano**, colta da crampi psicologici e a disagio per una insidiosa marcatura a zona, si affloscia, s'accascia. Recupererà alla grande, durante la serata delle premiazioni, con la sua trascinate esibizione da segnalata, come **Gilberto Giuliani**, che si dimostra reattivo alle indicazioni provenienti dalla panchina... *pardon* dalla platea. La Giusy (alias **Giusy Emanuela Iannone**), come la chiameremmo qui al nord, è a un passo dalla qualificazione... dalla segnalazione insomma, ma incappa in qualche passo falso con la *Cesira* di Manlio Santanelli, versione in minore della *Ciocciara* moraviana. Seguono **Valentino Mannias** e **Gabriele Paolocà**, che, con stile diverso, ma parimenti ammirevole determinazione, vanno caparbiamente in gol, legittimando la vittoria finale. Chiude **Marco Rizzo**, che quanto prima si aggiudicherà una maglia da titolare, affinando il suo talento.

Tutti saliranno sul palcoscenico della Sala Shakespeare, per essere applauditi insieme agli artisti "seniores", **Massimo Popolizio** (Premio all'interpretazione), **Mimmo Borrelli** (Premio alla drammaturgia), **Serena Sinigaglia** (Premio alla regia), Ferdinando Bruni e Francesco Frongia (Premio Twister, assegnato dal pubblico al migliore spettacolo della stagione, per *Il vizio dell'arte* di Alan Bennett), **Renato Cuocolo** e **Roberta Bosetti** (Premio altre muse), Gabriele Di Luca e Massimiliano Setti per *Carrozzeria Orfeo* (Premio Hystrio-Castel dei Mondi) e **Ambra Senatore** (Premio Hystrio-Teatro Piemonte Europa). Tutti a ricevere il loro meritato riconoscimento, con la benedizione di **Filippo Del Corno**, assessore alla cultura del Comune di Milano, che ha salutato tutti in apertura di serata.

E fra artisti giovani e già affermati, una nota a parte merita l'inedita collaborazione inaugurata quest'anno dal Premio Hystrio con





il **Premio Mariangela Melato**, che l'omonima associazione assegna a due giovani attori di talento, già distintisi sulle scene. Edizione numero due, in cui **Anna Melato**, sorella dell'attrice scomparsa, premia **Camilla Semino Favro** e **Fausto Cabra**. Una collaborazione, questa, che ci rende particolarmente felici.

Scorrono ora - con i titoli di coda e le considerazioni "dal palco" di Lady Cannella, che ha elegantemente condotto la serata finale

delle premiazioni insieme a un Mario Perrotta sempre più in parte - le immagini di una festa che trova la sua ragion d'essere nel mettere, almeno per una notte, gli aspiranti attori e drammaturghi in piena luce della ribalta sotto i riflettori del teatro reale, così irreali, tanto surreale e comunque irrinunciabile. L'importante, ragazzi, è di non essere disciplinati, allineati, omologati: un bello zero in condotta vi conduce ai camerini della gioia. E, comunque vada: champagne! ★



In apertura, i ragazzi vincitori e segnalati, del Premio Hystrio alla Vocazione 2015; nella pagina precedente, dall'alto, Valentino Mannias, Gabriele Paolocà, Gloria Carovana, Roberta De Stefano, Gilberto Giuliani, Sebastiano Bottari, Giusy Emanuela Iannone e Marco Rizzo; in questa pagina, in alto, Maria Pilar Perez Aspa e Matilde Facheris in un momento della lettura scenica di *Farfalle*, di Emanuele Aldrovandi, vincitore del Premio Hystrio Scrittura di Scena 2015, regia di Sabrina Sinatti, e Mario Perrotta in *Milite ignoto-quindecidiciotto*; in basso, lo staff di *Hystrio* durante la serata di premiazione (foto: Marina Siciliano).



RINGRAZIAMENTI

Il Premio Hystrio ha raggiunto la sua venticinquesima edizione anche grazie al sostegno di istituzioni pubbliche e private. Al **Comune di Milano-Settore Cultura**, alla **Regione Lombardia** e a **Fondazione Cariplo**, va la nostra gratitudine e il nostro più sincero grazie! Ma un grazie di cuore va anche ai teatri che ci hanno ospitato (Elfo Puccini e Scuola Teatri Possibili di Milano, Teatro Argot Studio e Teatro Tordinona di Roma), ai nostri partner **Fondazione Teatro Piemonte Europa** di Torino e **Festival Internazionale Castel dei Mondi** di Andria, alla fotografa **Marina Siciliano** per le foto delle tre giornate, a **Eliana Del Sorbo** di Arteca per le targhe del Premio Hystrio, a **Tommaso Tacchino** e alle nostre stagiste **Giulia Di Rocco**, **Valentina Naccarato** e **Greta Pieropan**.

Le motivazioni

PREMIO HYSTRIO ALL'INTERPRETAZIONE

Massimo Popolizio

Attore tra i più talentuosi e versatili del panorama teatrale italiano, Massimo Popolizio è stato, negli ultimi venticinque anni, presenza fondante negli spettacoli di Luca Ronconi, da *Gli ultimi giorni dell'umanità* fino alla *Lehman Trilogy*, passando per *Re Lear*, *Peer Gynt*, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, *Questa sera si recita a soggetto*, *Lolita*, *I due gemelli veneziani*, *Professor Bernhardi* e tanti altri. Ha dato vita a personaggi noti e meno noti della letteratura teatrale di ogni tempo, affrontandoli sempre con grande e camaleontica personalità, riempiendoli di una presenza scenica rilevante e dando loro una voce capace di toccare le note più diverse e sorprendenti. La sua carriera racconta una scelta attenta del repertorio e dei registi da cui farsi dirigere: oltre a Luca Ronconi, sono stati, tra gli altri, anche Massimo Castri, Gianfranco De Bosio, Antonio Calenda, Elio De Capitani, Cesare Lievi, Walter Pagliaro e Carmelo Rifici. Curiosità, capacità di mettersi in gioco e gusto per le sfide apparentemente impossibili fanno parte del suo istrionico dna, come testimoniano, per esempio, i ruoli da protagonista ne *Gli ultimi giorni dell'umanità*, il testo di Kraus che sembrava irrapresentabile, e ne *I fratelli Karamazov*, il romanzo che non pareva riducibile a drammaturgia teatrale. A Massimo Popolizio va dunque un meritissimo Premio Hystrio all'interpretazione.

PREMIO HYSTRIO ALLA REGIA

Serena Sinigaglia

Difficile premiare Serena Sinigaglia solo come regista. Fondatrice, nel 1996, con alcuni compagni della Scuola Paolo Grassi, della Compagnia Atir, direttrice artistica del Teatro Ringhiera, animatrice culturale, si è infatti distinta nel panorama milanese e nazionale per un percorso trasversale di particolare coerenza e duttilità. Il suo talento registico si manifesta fin dagli esordi per la capacità di rileggere i testi classici portandone alla luce le istanze più vitali e contemporanee (dal battesimo con *Romeo e Giulietta*, passando per le *Baccanti* e le *Troiane* di Euripide fino alle vitali *Donne al Parlamento* di Aristofane), ma anche nell'individuare e af-

frontare con efficacia molte voci emergenti della drammaturgia europea dei nostri giorni, sempre in bilico tra utopia e disincanto: dagli spagnoli Garcia Arays e Garcia Yague, all'algerina Rayhana, agli italiani Erba e Paravidino. Creatrice instancabile di un teatro corale, pieno di energia e capace di contaminazioni, ha importato sulla scena la rapidità del montaggio cinematografico e ha recentemente esplorato, con *6Bianca*, le forme della serialità. Il premio è un riconoscimento a una personalità registica aperta e poliedrica, ma anche a un modo di pensare il teatro profondamente politico e mai autoreferenziale, che l'ha resa punto di riferimento per molte realtà artistiche della nuova generazione.

PREMIO HYSTRIO ALLA DRAMMATURGIA

Mimmo Borrelli

La cantilena strascicata di Bacoli, l'epos omerico, l'asprezza melica della tragedia greca, le terzine infernali dantesche, i drammi notturni di Raffaele Viviani, le poesie di Michele Sovente, l'insegnamento di Ernesto Salemme, il professore di Italiano e Latino che gli guidò la mano alla scrittura per il teatro. C'è questo e altro nella drammaturgia di Mimmo Borrelli: c'è il dialetto inteso come verbalità che sa farsi immediata azione in scena, c'è il verso inteso come mezzo per evocare e concretizzare ritmicamente l'immagine, c'è il ruolo dell'aedo che coglie, ascolta, spia, registra, fa proprie le storie e gli umori della terra alla quale appartiene. *'Nzularchia*, *'A Sciaveca* e *La Madre, Malacrescita, Napucalisse, Cante e Schiante, Opera pezzentella* sono dunque l'espressione di un ciclo compositivo secondo cui la comunità flegrea si fa parola, la parola alimenta la voce, la voce abita il corpo, il corpo produce visione, offerta sacrificale di sé, spettacolo condiviso con la platea. Per aver dunque imposto l'ascolto di una lingua antica e nuova insieme, per aver reso apparenza all'ondoso litorale marino e alla degradazione sulfurea della terra campana, per essersi lasciato possedere dalla sua stessa scrittura così da trasmetterla al pubblico, ogni volta emozionandolo, siamo orgogliosi di assegnare a Mimmo Borrelli il Premio Hystrio alla drammaturgia 2015.





PREMIO HYSTRIO-ALTRE MUSE

Cuocolo/Bosetti

Un felice sodalizio, non solo artistico e ormai ventennale, quello tra Renato Cuocolo e Roberta Bosetti, che li conduce a ideare e realizzare spettacoli davvero speciali. Uno, in particolare, segna il punto di partenza di un percorso originale: *The secret room* che, dalla prima messa in scena, nel 2000, fino al febbraio di quest'anno ha superato quota 1600 repliche. Uno spettacolo allestito in una casa privata, per pochi spettatori che sono anche ospiti e commensali in una particolarissima cena. Gli elementi fondanti della poetica di Cuocolo/Bosetti sono qui già ben presenti: la casa come "trappola per la realtà" da cui discende un costante slittamento della realtà nella finzione e viceversa, che crea ambiguità e pervasivo senso del "perturbante". Obiettivi perseguiti con costanza e invenzione, sperimentando luoghi vari come alberghi e pubbliche piazze e strade, tutti rigorosamente non-teatrali; ma anche mescolando fonti letterarie e autobiografia e creando un personaggio, Roberta, che è allo stesso tempo l'attrice Roberta Bosetti e il personaggio che lei stessa interpreta (esemplari in questo senso *Roberta torna a casa* e il più recente *MM&M*). Una ricerca teatrale condotta con entusiasmo e voglia di sperimentare e di sperimentarsi, guidata da una persistente curiosità verso gli uomini e l'arte così come verso se stessi e il proprio io più nascosto.

PREMIO HYSTRIO-CASTEL DEI MONDI

Carrozzeria Orfeo

È tutto in quel nome. Da una parte il senso pratico, lo sporcarsi le mani, la conoscenza del mestiere. Dall'altra il volo dell'arte sopra la realtà, inseguendo urgenze e ispirazioni. Si aggiunga una buona dose di comicità e una spruzzata di follia anarcoide e si ha la ricetta di Carrozzeria Orfeo. Una ricetta vincente, che ci piace sottolineare assegnandogli un meritato Premio Hystrio-Castel dei Mondi. Nata nel 2007 grazie a Massimiliano Setti e

Gabriele Di Luca insieme a Luisa Supino, Carrozzeria Orfeo è riuscita, nel giro di pochi anni, a strutturare una poetica personale, supportata da un bel gruppo di attori. In questo senso il fortunatissimo *Thanks for vaselina* rappresenta il punto più alto di una svolta iniziata già nel 2011 con *Idoli* e proseguita con *Robe dell'altro mondo*. Spettacoli in cui il linguaggio della compagnia si è via via fatto sempre più peculiare ed esplicito intorno alle drammaturgie di Gabriele Di Luca. La parola come cardine, una parola vissuta, quotidiana, cinica e provocatoria, profondamente comica ma con l'ombra di una malinconica sconfitta sul viso. Un Premio, il nostro, che vuole essere riconoscimento del percorso fatto, ma anche stimolo a riproporsi con nuove forze dopo i bagordi del successo. Con l'augurio di trovare sempre quella sintesi propria, in bilico fra le astuzie del mestiere e la purezza del pensiero artistico.

PREMIO HYSTRIO-TEATRO PIEMONTE EUROPA

Ambra Senatore

Ambra Senatore si muove con intelligenza nei territori del teatro e della danza, tra piccole forme, creazioni *site-specific*, deliziosi assolo e spettacoli di gruppo in cui levità, ironia, attenzione ai gesti del quotidiano e osservazione sagace della realtà offrono spesso un punto di vista surreale e inaspettato, perfettamente



te in linea con lo sguardo della Fondazione Teatro Piemonte Europa, con la quale il Premio Hystrio è gemellato, che ama osservare quel che accade ai confini tra le arti della scena, in particolare quella dal sapore internazionale. Torinese, vive a un passo dalla Francia che diventa negli anni la sua seconda casa. È infatti spesso presente nel cartellone del Théâtre de la Ville de Paris e coreografa residente presso la Scène National de Besançon. Italo-francese è anche la sua formazione e attività, con maestri italiani tra cui Giorgio Rossi, Roberto Castello, Raffaella Giordano e Antonio Tagliarini e artisti francesi come Jean-Claude Gallotta, Georges Lavaudant e Jean Célibron. Il suo stile emerge con chiarezza sin dai primi lavori come *EDA Solo* (2004), si impone con successo grazie a *Passo* (2010) e arriva felicemente a oggi con *Aringa Rossa* (2014). In parallelo la Senatore firma diverse performances *site-specific*, da *Non so fare maglie* (2010) a *In Piccolo* (2014) fino a *Petites briques* (2015), testimonianze di creatività raffinata e desiderio costante di mettersi in gioco.

PREMIO HYSTRIO-TWISTER
***Il vizio dell'arte*, di Alan Bennett**
regia di Ferdinando Bruni
e Francesco Frongia

Le motivazioni dei votanti online:
 «Perché ho votato per *Il vizio dell'arte*? Semplicemente perché è un bellissimo *play* di Al-



lan Bennett, diretto da due registi straordinari come Ferdinando Bruni e Francesco Frongia e perché il cast è rappresentato da quasi tutta la compagnia dell'Elfo, tutti perfetti nel proprio ruolo». (*Flavio Feniello*)

«Si può votarlo solo una volta, ma io l'ho fatto anche per tutti coloro che, quella sera, accanto a me, davanti e dietro, e pure lontano e pure le sere prima e quelle successive, non ne avranno avuto il modo o

le capacità, ma ho sentito con me, esaltati, commossi, incantati, da tosse colpiti, mai però uno sbadiglio, un attimo di noia, aperti ai sorrisi, ammirati, e tutti a chiedersi, tra il batter mani incandescente, ma come hanno fatto a mettere in scena un testo tale: come non innamorarsi dell'immenso Auden o del fragile Britten? Bruni, De Capitani, Marinelli e tutti gli altri Elfi come hanno fatto a donarci lo spettacolo più bello della stagione? Grazie!». (*Miriam Cipriani*)

«L'ho votato perché in questo spettacolo c'è tutto quello che per me vuol dire "teatro": divertimento, intelligenza, leggerezza e profondità. Un testo colto, messo in scena in modo geniale, nulla è lasciato al caso, gli attori sono bravissimi, in alcuni casi, commoventi. Dopo la visione del *Vizio dell'arte* sono tornata a casa felice». (*Luciana Fornari*)



In apertura, Massimo Popolizio, Serena Sinigaglia e Mimmo Borrelli; nella pagina precedente, Renato Cuocolo, Roberta Bosetti e Claudia Cannella; Massimiliano Setti e Gabriele Di Luca di Carrozzeria Orfeo; in questa pagina, Mario Perrotta con Ambra Senatore, e Francesco Frongia, Ferdinando Bruni e Claudia Cannella (foto: Marina Siciliano).

Premio Hystrio-Scritture di Scena

Le motivazioni

La giuria del Premio Hystrio-Scritture di Scena – formata da Valerio Binasco (presidente), Laura Bevione, Fabrizio Caleffi, Claudia Cannella, Roberto Canziani, Sara Chiappori, Renato Gabrielli, Roberto Rizzente, Massimiliano Speziani e Diego Vincenti – dopo lunga e meditata analisi dei 96 copioni in concorso, ha deciso, all'interno di una rosa di sei testi finalisti (*Dieci milligrammi* di Maria Teresa Berardelli, *E allora cadi* di Francesco Marioni, *Farfalle* di Emanuele Aldrovandi, *Fossili* di Mattia Conti, *Gli ultimi giorni* di Valentina Gamna e *La zona Cesarini* di Filippo Pozzoli), di assegnare il Premio Hystrio-Scritture di Scena 2015 a:

Farfalle di **Emanuele Aldrovandi**, affascinante e originale partitura drammaturgica per due personaggi femminili, sapientemente tratteggiati con gusto contemporaneo, dove complicità e distruzione reciproca si mantengono in sottile equilibrio. Ciclicamente alle prese con l'incombere di una figura paterna di grottesca ed emblematica inaffidabilità, le due protagoniste attraversano le loro vite perpetuando il proprio rapporto esclusivo attraverso un gioco infantile crudele che però, nella sua coerenza, fa da barriera all'assurdità che le circonda. Un testo capace di mantenere alta l'attenzione, ma anche di emozionare con barlumi di po-

esia grazie a un realismo magico che lo trasforma in una curiosa favola nera intrisa di ambigua bontà.

La giuria ha poi deciso di segnalare:

Dieci milligrammi di **Maria Teresa Berardelli**, per una scrittura che utilizza con abilità le dinamiche sceniche grazie a dialoghi secchi, di gran ritmo e piglio cinematografico, da cui i personaggi emergono con poche ma de-

cise pennellate. L'ambizione, in buona parte realizzata, è quella di disegnare una storia di ampio respiro, dove analisi sociale, familiare e di coppia si mescolano per raccontare le nostre paure e il nostro senso di inadeguatezza. La sinistra attrazione per l'additivo chimico come soluzione provvisoria dell'infelicità viene così resa senza moralismo, grazie a intense sintesi poetiche e metafore potenti quanto inattese.



Premio Mariangela Melato

a Fausto Cabra e Camilla Semino Favro: le motivazioni



Fausto Cabra spazia con grande efficacia dal teatro performativo di Ricci e Forte alle incursioni shakespeariane con Gigi Proietti, dai palcoscenici più ufficiali del Piccolo Teatro e del Teatro di Roma alle ribalte più sperimentali, sempre mettendosi in gioco fino in fondo, declinando la lezione del suo maestro Luca Ronconi con un personalissimo e inedito dosaggio di lucidità e di emozione, di razionalità e di follia. È Niso in *Troia's Discount*, Mercuzio in *Romeo e Giulietta*, Robert Lehman in *Lehman Trilogy*, ogni volta facendo intravedere in filigrana, al di là del personaggio, quel frammento di sé indispensabile a creare un legame di empatia fra il palcoscenico e la platea e a rendere ancora necessario il lavoro dell'attore.

Camilla Semino Favro, che sia Bianca nel serial teatrale *6Bianca* di Stephen Amidon, Giulietta o Perdita nel *Racconto d'Inverno*, Dina Dorf nei *Pilastri della società* di Ibsen o Lulu in *Shopping and Fucking* di Ravenhill, riesce con caparbità e tenerezza ad avvicinare ogni personaggio che affronta al nostro tempo attraverso un lavoro tenace e minuzioso, per cercare il nucleo di verità in ogni battuta, per restituircelo con freschezza, efficacia e immediatezza. L'apparente delicatezza e fragilità del suo aspetto nasconde un nucleo di rigore che rifiuta ogni manierismo e ogni scorciatoia per trovare una necessità, anche etica, nel suo stare in scena.

Premio Hystrio alla Vocazione i vincitori e i segnalati

Dopo accurata valutazione dei 42 partecipanti alle selezioni finali, la giuria - composta da Ferdinando Bruni, Fabrizio Caleffi, Claudia Cannella, Arturo Cirillo, Monica Conti, Francesco Frongia, Andrea Paolucci, Mario Perrotta, Carmelo Rifici, Gilberto Santini, Serena Sinigaglia e Walter Zambaldi - ha deciso all'unanimità di assegnare il Premio Hystrio alla Vocazione 2015 agli attori **Valentino Mannias** e **Gabriele Paolocà** e il Premio Ugo Ronfani, destinato ai più giovani partecipanti al Premio alla Vocazione con un percorso formativo ancora da concludere, a **Gloria Carovana**.

Queste le motivazioni:

Premio all'interpretazione a **Valentino Mannias**, ventiquattro anni, sardo, diplomato alla Scuola Paolo Grassi di Milano nel 2013, per l'intelligente e creativo montaggio sul personaggio di Oreste dall'*Orestea* di Eschilo, che ha colpito la giuria, per l'approccio anticonvenzionale al ruolo anche grazie all'uso sapiente di essenziali ma efficaci segni teatrali nel solco di una tradizione innovativa in chiave contemporanea. Al contrario, senza ricorrere ad alcun trucco teatrale, ha saputo rendere assolutamente credibile il difficile ruolo della perfida e disincantata marchesa di Merteuil da *Quartett* di Heiner Müller, per poi concludere la sua prova con *Non potho riposare*, toccante canto della sua terra, tributo alla memoria della Prima Guerra Mondiale.

Premio all'interpretazione a **Gabriele Paolocà**, romano, ventinovenne, diplomato alla Civica Accademia d'Arte Drammatica Nico Pepe di Udine nel 2011, per la riuscita attualizzazione in chiave grottesca, con retrogusto pop del personaggio del dott. Stockmann di *Un nemico del popolo* di Ibsen. Cambiando completamente registro, ha poi tratteggiato con ammirevole sensibilità la dolorosa ferita della

perdita di ruolo e di illusioni di successo, che sconvolge l'esistenza del top manager licenziato di *Top Dogs* di Urs Widmer, a cui si collega idealmente la struggente interpretazione di *Vedrai, vedrai* di Luigi Tenco.

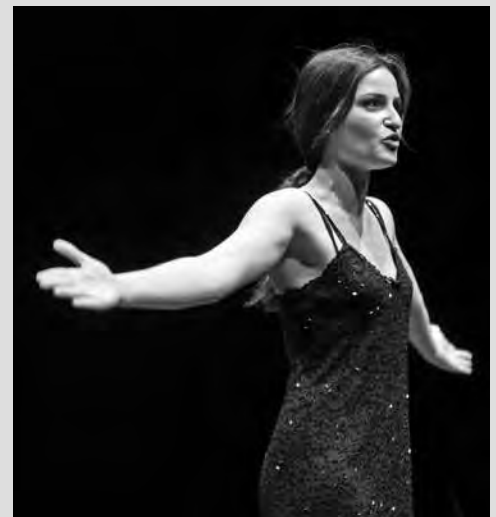
In occasione della 25a edizione del Premio Hystrio, si intitola "Premio Ugo Ronfani" il riconoscimento attribuito quest'anno a **Gloria Carovana**, ventenne romana, attualmente allieva dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio D'Amico per sottolineare l'ottima partenza della sua vocazione attoriale. È stata infatti sicura e scanzonata in *Decadenze* di Steven Berkoff, centrata e consapevole Antigone nell'omonimo dramma di Anouilh, nonché dotata interprete della difficile *Barbara Song* dell'*Opera da tre soldi* di Kurt Weill/Bertolt Brecht.

Accanto ai vincitori, la giuria ha ritenuto opportuno segnalare, per le loro convincenti performance e per l'efficacia dei brani proposti:

Roberta De Stefano, nata a Castrovillari, diplomata alla Scuola Civica Paolo Grassi di Milano, per i brani tratti da *Alla greca* di Berkoff, *Appartamento all'opera*, da lei stessa rielaborata da un testo di G. Donini, e la canzone *Lullaby of birdland* di Ella Fitzgerald.

Gilberto Giuliani, nato a Milano, diplomato alla scuola del Piccolo Teatro, per i brani tratti da *Il martedì al Monoprix* di Darley, *L'avarò* di Molière, e la canzone di Lucio Dalla, *Disperato erotico stomp*.

Nella pagina precedente, Claudia Cannella con Maria Teresa Berardelli ed Emanuele Aldrovandi e Camilla Semino Favro e Fausto Cabra con Anna Melato; in questa pagina, dall'alto, Valentino Mannias, Gabriele Paolocà, Gloria Carovana e i ragazzi vincitori e segnalati del Premio Hystrio alla Vocazione 2015 con la giuria (foto: Marina Siciliano).



Christoph Marthaler: il talento e la pazienza dello svizzero

Tre incontri, tre fotografie istantanee. Berlino, che lo ha scoperto appena caduto il Muro. Taormina, alla fine degli anni '90. Venezia, dove il regista, nato nei pressi di Zurigo, riceve quest'anno il Leone d'Oro della Biennale.

di Roberto Canziani



Sono passati gli anni in cui Christoph Marthaler era un artista loquace. Che il vino rendeva più loquace ancora. Sarà stato più di vent'anni fa. Sarà stata una taverna a Berlino. Forse uno di quei meravigliosi locali che nella cultura mitteleuropea fanno tutt'uno con i teatri. Passi una porta, e ti trovi tra i tavolini. La ripassi in senso opposto, e sei di nuovo tra le poltrone di velluto. Un aperitivo prima che inizi lo spettacolo. Lo stuzzichino nell'intervallo. Magari una cena completa, una volta che si siano spenti gli applausi finali.

Doveva essere proprio in uno di questi locali, che incontrammo Christoph Marthaler per la prima volta. Metteva un po' di soggezione, con quel suo aspetto fuori posto. Il cappellaccio rincagnato in testa. Abiti di panno pesante, *all black*. Occhiali da miope e capigliatura folta, riccia, scomposta, chiusa da codino e barba. Da barbaro appunto, in mezzo a un via vai di giovanotti biondi occhi azzurri, che accompagnavano walkirie slanciate e in abiti da sera.

«Non sono tedesco. Sono uno svizzero tedesco» aveva esordito. Forse per giustificare il portamento alieno. Forse perché non era sicuro che noi fossimo al corrente di chi fosse e di che cosa sapesse fare. In realtà, la nostra deliziosa guida italo-tedesca ci aveva già narrato Marthaler per filo e per segno. Sapevamo bene che la carriera di questo «meridionale e anarchico», con la musica in testa, era maturata attraverso piccoli allestimenti musicali per il teatro di Zurigo (poco distante da Erlenbach, dove era nato, nel 1951) e culminata a cavallo tra '80 e '90 con lavori ibridi, allestiti spesso a Basilea. Titoli politicamente scorretti, sicuramente cantabili, difficilmente traducibili: *Wenn das Alpenhirn sich rötet, tötet, freie Schweizer, tötet*. Oppure *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab!* Quest'ultimo, una "serata patriottica" nata su invito di Frank Castorf, aveva fatto sobbalzare sulle poltrone il pubblico della Volksbühne a Berlino. Immobili, sulle loro seggiole gli attorcantanti facevano scorrere davanti alle orecchie della platea la storia dell'illusione e della

disillusione tedesca: dagli inni anti-napoleonici a Wagner, dai cori nazisti al contemporaneo *german pop*.

Il vino, si diceva. Il Muro era da poco caduto, l'eurozona era ancora di là da venire, ma tra i bicchieri condivisi in quel dopo-teatro, l'eccentrico svizzero si sarebbe confessato volentieri, deragliando spesso dai binari della poetica teatrale, per raccontare invece passioni gastronomiche riferibili a diverse capitali e tournée in taverne svizzere.

Sotto il sole della Sicilia

Nel 1998, a Taormina, dove riceveva il Premio Europa per il teatro, Marthaler ci sembrò cambiato. L'abbigliamento da svizzero ribelle aveva lasciato il posto a un più morbido *tweed*. Si divertiva a far notare che premiarlo come "Nuova realtà teatrale" mal si accordava con la sua età, che virava verso i cinquanta, e con una teatrografia che cresceva a vista d'occhio. La stessa giuria ci scherzava sopra: «Il regista Marthaler riceve il premio Europa per le Nuove Realtà Teatrali. Forse la giuria ha commes-

so un errore? Non vi è nulla di nuovo nei numerosi palcoscenici che la sua scenografia, Anna Viebrock ha allestito per Marthaler negli ultimi dieci anni. Pareti macchiate, mobilia logora, abiti un po' ammuffiti. Nel mezzo dello spazio vuoto (in cui persino la luce sembra vecchia e grigia), uomini e donne consumati presentano membra e volti logorati quasi fino alla morte».

Proprio in quelle immagini logore, nelle figure d'attore stazionato, in quegli spazi svuotati stava però la novità di un teatro diverso da quello che si praticava sulla scene europee degli anni '90. Solo da allora, gli spettatori italiani avrebbero cominciato ad assaggiare questa "specialità" di regista. *Stunde Null*, alla Pergola di Firenze, fu l'ora zero di Marthaler nel nostro Paese. Da quel momento anche noi italiani prendemmo confidenza con il suo vocabolario di scena, con la sua compagnia di attori prodigiosi cantanti (e cantanti prodigiosi attori), con i loro tempi morti e gli improvvisi risvegli delle loro energie.

Una vera sorpresa: la scoperta di uno stile che i quindici anni successivi confermarono. Drammaturgia musicale, non messinscena di opere. Lavoro sul tempo, e non sullo spazio. Poetica dell'attesa, non la provocazione di un momento. Il talento e la pazienza dello svizzero. *Die Spezialisten*, a Messina, fu «un tè danzante per la sopravvivenza», con personaggi che sembravano gli "uomini soli" cantati qualche anno prima dai Pooh, persi tra goffi passi di danza ed esercizi ginnici, lenti di pensiero e di movimento. *Die zehn Gebote*, a Milano, erano *I dieci comandamenti* di Viviani rivisti, rivisitati, rimaneggiati con l'occhio dello straniero. Di quello spettacolo ci resta ancora nelle orecchie il duetto di *Parole, parole*, quello di Mina e Alberto Lupò, ma con accento incredibile da Nordeuropa. *Glaube Liebe Hoffnung* segnalò infine la sua devozione a Ödön von Horváth, il magnifico mitteleuropeo primo '900, che da noi si vede assai poco. Qualche notizia in cronaca amplificava intanto incomprensioni con il pubblico (*Papperlapapp* ad Avignone) o le istituzioni (a Zurigo).

Ma i più avventurosi tra i sovrintendenti dei teatri d'opera gli mettevano nel frattempo in mano titoli su cui, adolescente, aveva forse studiato, mentre si esercitava con oboe e flauto. A Salisburgo, *Le nozze di Figaro*. A Bayreuth, *Tristano e Isotta*. A Parigi, *Traviata* e *Wozzeck*. A Madrid, *I racconti di Hoffman*. Non regie ma, letteralmente, scritture seconde. Come *Meine faire Dame*, una sarcastica *My fair Lady*.

Adesso, a Venezia

Del Marthaler loquace, quello lasciato vent'anni prima, a Berlino, seduto al tavolo, davanti ai bicchieri, oggi non c'è più traccia. Il silenzio stampa nel quale si è asserragliato non lascia trapelare nulla di ciò che intanto è cambiato, fosse solo nelle sue preferenze per il vino, nelle sue geografie da buona forchetta. Qualche fotografia ci dice com'è. L'aspetto del druido svizzero, che allora ci aveva affascinato, si è trasformato in un pacato look natalizio. Così abbiamo sempre pensato che gli americani immaginino Santa Klaus.

Lo rivedremo a Venezia, Christoph Marthaler. La Biennale gli assegna quest'anno, ad agosto, il Leone d'Oro per il teatro, e lui nell'ac-

cettarlo mette in gioco un recente spettacolo (*Das Weisse vom Ei - Une île flottante*, che si vedrà alle Tese) e promette di tenere un laboratorio. Interviste, anche soltanto una chiacchiera, per il momento sembra che non voglia concederle. Magari succederà, ma col contagocce. Àlex Rigola, che dirige il settore teatro della Biennale, ha fortemente voluto assegnare a lui quel Leone e spiega il perché: «Per la sua capacità di porre davanti a uno specchio la società europea lasciando che osservi la miseria e la meschinità dell'umanità che ci caratterizza e che ci sa raccontare così bene». A noi piaceva anche come sapeva raccontare i vini, le birre, il buon mangiare. ★

REGIA DI MARTHALER

Musica da camera. Anzi, da letto

KING SIZE, di Tora Augestad, Duri Bischoff, Bendix Dethleffsen, Michael von der Heide, Christoph Marthaler, Sarah Schitteck, Malte Ubenauf e Nikola Weisse. Drammaturgia di Malte Ubenauf. Regia di Christoph Marthaler. Scene di Duri Bischoff. Costumi di Sarah Schitteck. Luci di Heid Voegelin Lights. Direzione musicale di Bendix Dethleffsen. Con Tora Augestad, Bendix Dethleffsen, Michael von der Heide, Nikola Weisse. Prod. Theater Basel, Svizzera.

I 75 minuti di *King Size* (foto: Simon Hallström) sono un concentrato della sapienza teatrale di Marthaler. Va detto subito che il titolo si riferisce al letto. Un lettone di adeguata misura e capienza, sovrano di questo spettacolo, che riassume le principali caratteristiche del regista. L'amore e il culto per la musica. Il *crossover* di recitazione e canto. La direzione degli interpreti, sempre sospesa tra sarcasmo e virtuosismo.

C'è dunque una stanza d'albergo, riservata in larga parte al maiuscolo protagonista. Da quelle lenzuola escono Michael von der Heide e Tora Augestad – svizzero lui, norvegese lei – in equilibrio perfetto sul doppio binario della pantomima e del canto, vestiti o svestiti, per recarsi in bagno, aprire e ispezionare gli armadi, sedersi sul pouf, magari tornare a dormire (o finire sotto il letto) senza mai smettere di cantare. Perché non c'è testo (forse sì, qualche filastrocca) ma ci sono soprattutto canzoni, *Lied*, un *juke box* di motivoni e motivetti. Che strizzano l'occhio al senso e a una impeccabile cultura musicale. Ma riempiono anche il cuore di emozioni elementari. I due sono affiancati da Bendix Dethleffsen, affaccendato con gli accompagnamenti al pianoforte, e dalla strepitosa Nikola Weisse, matura signora in tailleur blu, che, come una Winnie piccolo borghese, ha fatto della borsetta una cornucopia: ne estrae un leggio, un calzascarpe, perfino gli spaghetti...

King Size era passato un po' inosservato a Spoleto, nel 2014, ma il Fabbricone a Prato e il Carignano a Torino l'hanno poi rilanciato, dando meritata visibilità a questo spettacolo da camera. Meglio, da letto.

Roberto Canziani



Chiara Dattola, ritratto a colori di un'artigiana dell'immagine

Non un'artista ma un'illustratrice, che gioca e lavora con il potere espressivo dell'immagine senza mai dimenticare quello che deve comunicare. La abbiamo incontrata in occasione del progetto lungo un anno che *Hystrio* inaugura con lei.

di **Ilaria Angelone**

Dai suoi disegni proviene una straordinaria energia, un singolare dinamismo. Sarà il tratto preciso, quasi geometrico, con cui traccia le sue forme e le accosta dando l'impressione che vogliono uscire dai confini del foglio di carta. Saranno i colori che ti esplodono negli occhi. Perché non ci piove: è il colore il grande protagonista dei disegni di Chiara Dattola, colore che illumina e dà corpo alle figure, rendendole mobili e fluttuanti, un po' come nei dipinti di Chagall, ma nello stesso tempo corpose, solide, dense come lo sono a volte le immagini ritagliate dalla carta. Colore deciso, capace di accendere le figure come il sole in un paesaggio. Chiara Dattola non si definisce "artista", è un termine che non ama («cosa vuol dire artista?»). Preferisce parlare di sé come di un'illustratrice. E di questo, Chiara, vive. Dopo gli studi allo IED di Milano, dove è anche docente nei corsi diurni e serali, inizia a collaborare con diverse case editrici e testate giornalistiche. Al momento le sue illustrazioni sono pubblicate con regolarità sulle pagine del *Corriere della*

Sera, di *Internazionale* ma anche di *Le Monde*. E poi, naturalmente, l'editoria, soprattutto libri per bambini. Importante la sua pubblicazione dedicata a Giovanni Battista Podestà, maestro dell'arte brutalista, artista sì ma *outsider*, che creava le sue opere mescolando legno, colla, segatura, pigmenti colorati (*Giovan Battista!*, Comune di Laveno Edizioni, 2010).

«Mi ero già interessata al mondo dell'art brut, perché amo l'artigianato in tutte le sue forme – ci racconta – e amo ancora di più l'espressività umana, una necessità legata a sensazioni molto forti: la solitudine, la felicità suprema, il dolore nero, la malattia, la paura. Così ho cominciato a studiare, anche per insegnarlo, il lavoro dei pazienti psichiatrici, dei bambini e di quegli artisti che decidono, scientemente o no, di sconvolgere le loro regole».

La collaborazione con *Hystrio* nasce nel 2007 e da allora ha disegnato per noi diverse copertine (tutte da vedere sul sito www.hystrio.it/disegnatore/chiara-dattola). Con questo numero parte un progetto diverso. Per lei seguire per un anno intero il lavoro della rivista, disegnandone tutte le copertine e le immagini interne di apertura dei Dossier. Per noi avere un unico disegnatore, che segni col proprio carattere quattro numeri. Per entrambi un esperimento e una "sfida" da giocare. Per chi volesse seguire il suo lavoro e vedere le sue opere, il suo sito www.chiaradattola.com contiene un ampio portfolio sempre aggiornato.

L'editoria, le mostre, l'insegnamento, in Italia, in Francia. Come ti destreggi tra impegni tanto diversi?

Sembra che la mia testa abbia bisogno di fare ginnastica come se allenasse diversi muscoli. Quindi ho bisogno di lavorare adrelinicamente per consegne molto veloci. Però ho bisogno anche di lentezza e di dipingere, sentendo il fruscio del pennello sulla tela. Ho la necessità di raccontare storie e di disegnarne, siano esse per adulti o per bambini, in immagini, scrittura o fumetto. Ho bisogno di leggere, di studiare di ascoltare musica in continuazione. Naturalmente, poi, il lavoro

impone di cercarsi i contatti, di mantenerli. Una vera burocrazia. Ma se all'inizio pensavo solo in funzione dei bisogni diciamo primari, per procacciarmi il pane da mettere sulla tavola, andando avanti con il tempo mi accorgo che è sempre di meno così.

Quale tecnica usi o prediligi per i tuoi lavori?

La tecnica che prediligo è il collage, digitale e non. Ho osservato come il carattere, non lo stile, parola che non mi piace e che viene usata troppo spesso per definire il lavoro di un illustratore, di un artista o di un creativo è riconoscibile proprio perché la sua estetica e poetica sono forti tanto quanto il suo modo di operare. E d'altra parte non si deve temere di sperimentare, questo me lo dico sempre.

Come nascono, solitamente, le illustrazioni che realizzi per le riviste?

Di solito il lavoro parte dalla lettura o dalla visione di alcune immagini che creino una fascinazione sul tema che mi si richiede di illustrare. In poche parole, cerco qualcosa che metta in moto le rotelle del cervellino, sempre che non siano già scattate alla semplice proposta del tema. Realizzo la bozza sempre a matita e, una volta approvata, procedo coi colori.

Ed è diverso il processo creativo per un libro o per le immagini di una mostra?

Per le storie e i libri è diverso. Il processo è lungo e complesso. Si parte però sempre da un'idea stimolata in modi diversi: andando in bicicletta, a una mostra, a un concerto. Sento nello stomaco qualcosa che sta nascendo, come un seme. Quando il seme è pronto lo metto nella testa. E lì comincia a germinare, crescere per poi rinforzare le radici e fiorire. Quando nascono i frutti li colgo. Una serie di immagini che rimangono per me, una mia storia che racconto solo a me stessa. Oppure un libro, pronto per trovare un editore, una serie di immagini per un'esposizione e così via. ★

Un ritratto di Chiara Dattola (foto: Roberto Tomei).



Mario Perrotta e Antonio Ligabue tra kolossal *indie* e utopia teatrale

Si conclude nella "Bassa" padana, il progetto triennale dedicato al tormentato pittore: uno spettacolo di piazza, tra Gualtieri e le golene, per mettere in scena un uomo, la sua storia, il territorio e la comunità.

di Sara Chiappori

È basso il cielo sulla Bassa. Gonfio di pioggia sopra il Po, la piazza di Gualtieri e quella di Guastalla, i grandi viali del manicomio di Reggio Emilia e le provinciali che attraversano la pianura. Ma non importa, a un certo punto arriveranno il sole, la luna e le lucciole. Anche la casualità del meteo è drammaturgia dentro il grande teatro inventato da Mario Perrotta per Antonio Ligabue. Dopo *Un bè* e *Pitur*, la sfida è *Bassa Continua - Toni sul Po*, che conclude la trilogia con un esperimento capace di aggiornare con vigore le utopie teatrali del '900.

Impianto da kolossal, spirito *indie*, ovvero un miracolo produttivo che ha coinvolto circa 200 artisti e con loro le comunità del territorio, Protezione Civile compresa, costruendo una molteplice costellazione di soggetti e competenze che ha trasformato quest'angolo di Emilia nel palcoscenico di un emozionante spettacolo in tre percorsi itineranti e a incastro.

Il primo (*Città*), che imbocchiamo in un tramonto piovoso, comincia nella piazza di Guastalla, dove Ligabue (qui Lorenzo Ansalone, ma poi saranno molti altri a dare voce e corpo al Toni) arriva dopo una disperata infanzia svizzera, parlando un brusco tedesco che qui, nella Bassa, nessuno capisce. È lo straniero da escludere, deridere, evitare, mentre dilagano fascisti e marcette, scoppia la guerra e anche il pubblico viene sfolato sugli autobus per arrivare a Gualtieri e qui seguire il *pitur* nello splendido teatrino contiguo al palazzo tardo rinascimentale dei Bentivoglio, sotto i portici della piazza, negli antri dove rievocare la piena del 1951, al cinematografo dove scorrono immagini in bianco e nero di baci hollywoodiani e l'avanspettacolo ha il brio di un trio capitano da Paola Roscioli con un piglio da Anna Magnani. In quella provincia che è paradigma dell'Italia dal Ventennio al boom, Ligabue resta il matto, il mostro che paga con un quadro un piatto di minestra e corre per la pianura su un motorino con le sue tele caricate sulle spalle perché tutti le vedano.

Verrà internato tre volte nell'ospedale psichiatrico di Reggio Emilia, dove ci conduce il secondo percorso, *Manicomio*. Dai grandi viali



silenziosi lo spazio si restringe negli interni del padiglione San Lazzaro. Qui la follia parla la lingua della danza, mentre il Toni diventa multiplo quanti sono gli attori che lo interpretano nelle camere di reclusione tra macabri macchinari che raccontano di quando le cure psichiatriche erano torture. Ha tante facce, come gli innumerevoli autoritratti con cui obbligava il mondo a guardarlo e a riconoscerlo come artista. Dalla violenza di quel mondo separato ci liberano i pazienti, spalancando i cancelli per farci correre agli autobus su cui, nel tragitto di ritorno a Gualtieri, c'è il tempo per un video con Romolo Valli, allora giovane cronista, che tenta di intervistare Ligabue, già famoso ma ancora selvatico, inavvicinabile, misterioso. Il genio che viveva nei boschi, lungo il Po, dove la solitudine diventa libertà e le tele si riempiono di paesaggi incandescenti popolati di belve avvinghiate.

Ed è qui che *Bassa Continua* diventa poesia della visione, mentre in una notte improvvisamente limpida illuminata da mille lucciole scarpiniamo nel fango lungo il terzo percorso, *Il fiume*, che ci conduce alla Golena attraverso filari di pioppi dove si materializzano immagini, tra balere bordello e corpi animaleschi che si muovono nel buio. Mentre un Marco Cavalloli, stupefacente nell'invenzione linguistica,

dialoga da una zattera con il suo doppio riflesso nell'acqua e dall'altra sponda, sotto la luna, appare l'immagine quasi metafisica della violista Danusha Waskiewicz. Tre movimenti e un solo finale, nella piazza di Gualtieri, dove i percorsi si uniscono per il corteo funebre di Ligabue, con Perrotta che si concede l'unica apparizione in scena issato su una bara da cui alza l'ultimo grido, quel disperato «Dame un bè!» che ci riporta all'inizio e forse al motivo di tutto. Dal balcone della torre un canto femminile, sotto la solennità paesana delle bande, i colpi dei tamburi, un contrabbasso: un'emozione preziosa.

Non ha avuto paura di essere ambizioso, Perrotta, né di sporcarsi con il naif, accostando, anche per contrasto, linguaggi e stili, ricerca performativa e tradizione popolare, assoli e scene di massa, professionisti e giovani allievi di scuole locali. È il teatro come festa, microfisica di una comunità che si espande, coinvolge e moltiplica gli sguardi. Spettacolo che continua, anche dopo, alla bocciolina di Gualtieri, trasformata in quartier generale, ristorante e dopoteatro. C'è musica, si beve fino a tardi, sulla Bassa non cala il sipario. ★

Mario Perrotta in *Bassa Continua*
(foto: Luigi Burroni).

Orson "Master" Welles, l'attore totale vive (e lotta) insieme a noi

Nasceva cento anni fa il genio sregolato, attore e regista vulcanico, che si impresse nella storia del teatro contemporaneo con i suoi Shakespeare e le sue provocazioni intellettuali dalla scena, dallo schermo, dai microfoni della radio.

di Fabrizio Sebastian Caleffi



«L'orso pesante che nuota con me/Un miele multiforme per impiastrarsi la faccia/Goffo e impacciato da una parte e dall'altra/La gran massa centrale di ogni luogo/Il famelico, palpitante, brutale/Innamorato di caramelle, rabbia e sonno/Factotum pazzo, che scompiglia tutto...» (Delmore Schwartz).

Questi versi dell'immenso poeta tragico che ha ispirato tra gli altri Lou Reed riassumono l'epopea smisurata di Orson Welles, collocandolo nella dimensione che gli compete nella leggenda della Modernità proiettata verso la Contemporaneità. L'Orson "pesante" Welles, *factotum* pazzo, è nato cento anni fa, il 6 maggio 1915, e ha lasciato il palcoscenico terrestre il 10 ottobre 1985. Goloso di vita, ancor più goloso di finzione (vedi il suo capolavoro *mockumentary ante literam F for Fake*, in particolare l'episodio sul superfalsario magyaro che diventa il suo Doppelgänger), lo Scompigliatore Teatrale è stato personaggio prima che creatore di personaggi. Bene ricordarlo come protagonista di spettacoli, film, romanzi. Uno di questi ultimi è italiano e l'ha pubblicato il cineasta Davide Ferrario nel 1994, vincendo meritatamente il Premio Hemingway: s'intitola *Dissolvenza al nero* e mette in scena Orson a Cinecittà per interpretare il ruolo di Cagliostro, innamorandosi nel contempo di Lea Padovani.

Orson, il personaggio

Uno dei *topics* del Nostro è: Welles e le donne. Le amava come si amano gli Assoluti Universali e le caramelle (per liberarsi di una di queste, Rita l'Atomica, divenuta amara, seppe sbagliare un film, scartandola e buttandola via). Ma a tavola preferiva sedere solo. E qui entra in scena il personaggio Orson, secondo Battiston, a cui passa il testimone di Ferrario nella costruzione del Monumento di Vento al Genio Mago. «Il medico mi ha proibito di preparare cene per quattro persone, a meno che a tavola non ci siano anche gli altri tre», così l'inizio folgorante e ben indicativo del personaggio che Battiston, avvolto in un morbido accappato-

io bianco, incarna (è proprio il caso di dirlo) nel suo fortunato show dove Orson è messo alla graticola. Dissolvenza incrociata con l'apparizione da nuvola in calzoni (vedi Majakovskij) delle ricomposte ceneri di Welles (nel senso delle ceneri di Gramsci di pasoliniana memoria) a suo tempo disperse sui pascoli taurini dell'Andalusia, come si addice a un Minotauro picassiano. Teatrale fu sempre OW in vita, teatrante è per sempre in forma di Mito. Lui, l'inscenatore bulimico di un *Macbeth* al nero con duecento attori in scena. E se non vi viene l'acquolina in bocca in questi tempi anoressici, non siete della razza Reinhardt a cui apparteneva Welles. Fate vostro, se potete, il motto araldico del grande Orson Welles, mattatore teatrale: «Ci sono attori che fanno i ruoli e attori che fanno i Re: io faccio i Re». E quando non erano Re, erano figure scritte apposta dal bardo Shakespeare per lui: la stregoneria della creatività travalica la linearità del tempo percepito e William aveva senz'altro "visto" Orson Welles nei panni abbondanti di Otello, che avrebbe reso archetipicamente Moro a Venezia nella sua interpretazione, così come in quelli dell'hilarotragico Falstaff.

Orson, il combattente

Precoce, come tutto il suo talento, fu la vocazione teatrale del Gigante, che a Dublino, al Gate Theatre, recitò anche nelle *Tre sorelle* cechoviane (ci diverte immaginare che facesse tutte le tre sorelle in una, *en travesti*). Fondamentale divenne poi la sua militanza nel Mercury Group di New York, che produceva anche un format importantissimo che andrebbe riscoperto e rilanciato: il teatro radiofonico.

Mercury era una formazione militante e Orson un attore combattente. Forte del successo con il suo *voodoo Macbeth*, Welles decide di rappresentare l'opera musicale *The cradle will rock* di Marc Blitzstein considerato il primo "dramma proletario" della storia del teatro americano. Il governo cerca però di impedire la messa in scena e, la sera della prima, il 16 giugno 1937, il cast trova l'ingresso del Maxine Elliott Theatre

sbarrato e l'edificio occupato dalle forze dell'ordine. Questo inconveniente non scoraggia Welles, che improvvisa lo spettacolo su due piedi fuori dal teatro per intrattenere gli spettatori fino alla risoluzione del problema. Viene affittato il Venice Theatre, a ventuno isolati di distanza, e il pubblico è invitato a recarsi fino al nuovo teatro, dove lo spettacolo viene rappresentato a sipario chiuso, senza scenari né costumi, con gli interpreti che recitano lungo le corsie della platea, poiché i regolamenti sindacali vietano al cast di entrare in scena. Il solo Blitzstein occupa il palcoscenico, recitando le di-

ascalie che accompagnano i movimenti di scena e suonando al pianoforte le musiche. Prendiamo ad esempio l'episodio emblematico e facciamo di Orson "Orso Pesante" Welles il nostro santo: patrono? No, piuttosto santo padrino. Sant'Orson Leon Battista Alberti (da lui tanto ammirato), attore totale. Se vogliamo risentire la sua voce, riguardiamoci il tv serial *Magnum P.I.*, dove OW dava appunto voce all'invisibile Robin Masters: un tributo pop a Master Welles. ★

In apertura, Orson Welles in *Otello*; nel box, Judith Malina con Julian Beck.

EXIT

Judith Malina, ritorno al futuro

Aprile, si sa, è il mese più crudele e s'è portato via Judith Malina che nel 1947 a NYC fondò con il marito pittore espressionista astratto Julian Beck il Teatro Vivente. Uno slogan sessantottino diceva «Dopo Marx, aprile». Nel 1968, neoginnasiale milanese, andai ad assistere al Poli, facoltà d'ingegneria (dove poi io avrei frequentato architettura), alla performance del Living.

Ora dico: «Dopo aprile, ancora Marx» e Marx è proprio il tema centrale della Biennale d'arte di Venezia edizione 2015. Rividi anni dopo allo Smeraldo un Living invecchiato. Ma adesso che lo Smeraldo ha chiuso e Malina non c'è più, dico che il teatro italiano sta invecchiando molto e molto peggio: se continuiamo a fare i conti con la Siae invece che con la Storia e la Passione, tanto vale che le sale chiudano tutte, diventino supermercati o outlet o *boutique vintage*. La storia e la passione che vogliamo ricordare di Julian Beck, anche sotto il profilo fisiognomico da Alessandro Fersen Off Off Broadway e di Judith Malina, la *guapa* intelligente, è la passione e la storia di un *paradise now* cercato qui e ora.

Tra una partecipazione e l'altra come attrice a film come *La Famiglia Addams* e *Quel pomeriggio di un giorno da cani*, Malina, figlia di un Rabbi e di un'attrice, va ricordata per una vita teatrale esemplare, con tappe scandite da spettacoli come *The connection* del 1959 e *Paradise now* del 1968, citando anche *Una giornata nella vita della città* del 1994 (la città era la nostra, la sede la Sala Napoleonica dell'Accademia di Brera). Se Beck è stato un artista visivo nel modo in cui Vanessa Beecroft (diplomata a Brera) è un'artista viva, Judith è stata una visionaria lucida, nel senso in cui Emma Dante è una lucida visionaria. Dimenticare il Living Theatre come un'avventura spirata è rinunciare a un'esperienza ispirata. Come diceva Bachelard: «Allora le parole assumono altri significati, come se avessero acquisito il diritto di essere giovani».

Fabrizio Sebastian Caleffi



Rigenerare il teatro per una nuova identità europea

Organizzato da Être, si è svolto in aprile l'appuntamento italiano di Ietm, che ospita momenti di riflessione accanto a performance, alla presenza di operatori provenienti da tutta Europa. Un luogo per delineare future geografie artistiche.

di Maddalena Giovannelli



Lavorare per la creazione di un'identità europea: l'invito ripetuto come un mantra da politici e intellettuali trova in alcuni progetti artistici profondità e concretezza.

È il caso di **Ietm** (International Network for Contemporary Performing Arts), organizzazione internazionale che lega più di 500 realtà attive nel campo delle *performing arts* e che si impegna a creare appuntamenti semestrali di incontro e scambio. Nell'aprile di quest'anno (dal 23 al 26) è toccato al partner italiano Être contribuire a realizzare lo Spring Plenary Meeting Ietm, accostandolo ai consueti appuntamenti del Festival Luoghi Comuni, nella cornice di Bergamo Alta. Il titolo dato alla manifestazione, "**Regeneration**", è un chiaro auspicio: cambiamento, rinnovamento, passaggio generazionale. E uno degli obiettivi del Meeting è proprio ripensare radicalmente le modalità di scambio e di organizzazione. «In tempi come questi è importante non restare soli, ognuno confinato nel proprio orticello – riflette **Michel Quéré**,

il coordinatore del Meeting che abbiamo incontrato per un'intervista –. Bisogna confrontarsi sulle politiche culturali, conoscere a fondo le modalità di sostegno al lavoro degli artisti». A questo scopo sono state organizzate, nei giorni del festival, riunioni plenarie, gruppi di lavoro, momenti di *networking* dedicati agli operatori. Ci si è interrogati, per esempio, sulle conseguenze sul piano artistico di politiche poco lungimiranti: «È fondamentale lasciare a chi crea lo spazio del fallimento. Ognuno deve avere la possibilità di tentare processi diversi e di sbagliare – spiega Michel Quéré –. Sembra assurdo, ma spesso la mancanza di una visione è spesso più dannosa della mancanza di soldi!».

Naturalmente, il festival non si è limitato alle discussioni: la sera, nei diversi teatri della città, un ricco programma di produzioni italiane, alcune delle quali selezionate su bando, altre su chiamata diretta. Il desiderio degli organizzatori era di offrire agli ospiti stranieri un quadro della pluralità espressiva che caratterizza il panorama italiano: dalla nuova

drammaturgia di Fibre Parallele, Deflorian/Tagliarini, Quattroquinte e Teatro delle Briciole, passando per le esperienze performative di Santasangre e 7-8 chili, fino alla danza di Zerogrammi, Balletto Civile, Alessandro Sciarroni. Artisti già riconosciuti, dall'esperienza lunga e documentata, ma che spesso fanno fatica a entrare nei circuiti ufficiali: una generazione considerata eternamente giovane con etichetta di comodo, alla quale è stata data la possibilità di mettersi in contatto con programmatori internazionali.

In occasione del Meeting, la rete Être ha inoltre aperto le porte delle residenze: da Campsirago a Residenza Idra, le diverse realtà artistiche hanno ospitato "a casa" la multiforme comunità internazionale del festival, offrendo alcuni assaggi artistici (e non solo). In chiusura, una tappa molto particolare: Teatro Periferico e Cooperativa Estia hanno aperto le porte del Carcere di Bollate mostrando nel teatro del penitenziario i loro lavori. Durante l'attesa, prima di entrare in sala, un ex-carcerato ha spiegato agli spettatori quanto il teatro possa contribuire nello sviluppo della personalità di chi è stato a lungo recluso: una rigenerazione non diversa da quella che gli organizzatori auspicano per l'intero teatro italiano ed europeo. A guardare gli esiti, la professionalità e le energie messe in campo nei giorni del festival viene da essere ottimisti. «Le cose migliori nascono in tempo di crisi – incoraggia Michel Quéré –. Pensate alla vostra Resistenza! Bisogna trovare la forza di cambiare atteggiamento: troppo spesso vedo negli artisti una certa tendenza alle lamentele e alla depressione. Sta a noi costruire il panorama che ci circonda, anche a partire dalle piccole cose, dai piccoli gesti: proprio come sta succedendo in questi giorni». Anche dagli incontri informali, dallo scambio e dalla discussione spontanei – sembra intendere Quéré – si pongono le basi per il cambiamento, per delineare la geografia artistica di domani, per una più solida identità europea. ★

Un momento del Meeting di Ietm 2015.

Formare attori e pubblico: la scommessa di Kronoteatro

Lavorano in una terra di confine, geografico e culturale. La loro sfida, ad Albenga, è educare gli spettatori al teatro contemporaneo, a saperlo guardare e accogliere. Il loro lavoro si svolge in un laboratorio permanente e attraverso il Festival Terreni Creativi.

di Renzo Francabandera

Albenga. Ci arrivi, ed è quella Liguria che ti si schiude dopo una curva. Dopo un tunnel. Quella Liguria bella, ma non esibizionista. Fare teatro qui, dove tutto è confine, fra terra e mare, fra nazione e nazione, dove le serre ospitano migliaia di piccoli germogli di piante che saranno presto vendute al miglior offerente, è una sfida che spesso nasce da atti di audacia e fiducia verso qualche seme da gettare e veder crescere e cercare di trattenere nel terreno creativo.

È quello che è successo a Maurizio Sguotti anni fa: un'esperienza laboratoriale all'interno del Liceo cittadino, una scuola che ha nel suo dna la predisposizione alla formazione e, in dieci anni di vita, tramite il Cantiere Albenga, un laboratorio permanente aperto alla città. «Abbiamo pensato di agire su due fronti: uno più legato alla formazione professionale, la ricerca e la sperimentazione, rivolto in particolare modo ai giovani, e l'altro con una serie di attività che avessero come obiettivo il formare nel pubblico un interesse verso il teatro contemporaneo». È così che è nata Kronoteatro, compagnia sorta dal rapporto stretto con la città di Albenga, con il teatro visto come mezzo di formazione.

E poi il pubblico. La fiducia degli spettatori accompagnati in maniera molto graduale verso la programmazione di ricerca che oggi, grazie a Kronoteatro, arriva in città (solo negli ultimi mesi sono passati di qui Danio Manfredini, Fibre Parallele, giusto per menzionare esperimenti di contemporaneità diversi ma importanti), e ora trovarsi a essere la rassegna in teatri di piccole dimensioni con più abbonati d'Italia. «Siamo partiti tenendo presente che dovevamo formare un pubblico e che non potevamo immediatamente proporre scelte troppo radicali. Abbiamo avuto la costanza necessaria e con il tempo il rapporto si è consolidato: oggi possiamo osare di più, si fidano di noi e ci seguono nei nostri percorsi a volte anche in maniera critica, ma senza abbandonarci». In questo la realtà provinciale, pur con i suoi li-

miti, permette di avere ancora un rapporto sano e diretto. Il pubblico ha così iniziato a seguire e sostenere anche il lavoro originale di Kronoteatro, che in questi anni ha realizzato diversi spettacoli, tre dei quali andati in scena nel recente passato in una rassegna dedicata, tenutasi presso il Teatro dell'Elfo a Milano. «È il nostro primo metro di confronto, così come accade con le anteprime di *Cannibali*, nostro ultimo spettacolo, che sta debuttando in queste settimane». Un pubblico e una città che, in questa strana e paziente interazione, ha permesso non da ultimo la realizzazione anche del Festival Terreni Creativi, una dimostrazione di integrazione con la piana di Albenga e le sue peculiarità, che ha come obiettivo la valorizzazione del territorio stesso. A ospitare l'evento sono gli spazi produttivi di alcune aziende agricole locali. La scelta di queste insolite *location* nasce dalla volontà di promuovere le realtà dell'albenganese e di intrecciare tessuto economico e culturale.

«L'idea è nata grazie all'incontro di Kronoteatro con alcuni imprenditori agricoli locali

illuminati, che hanno deciso di partecipare a questo progetto loro proposto, non per avere un ritorno promozionale (visto che la loro attività si svolge prevalentemente nel nord Europa), ma per dare il loro contributo alla valorizzazione di questa parte di territorio ligure». Il Festival ha avuto successo sin dalla prima edizione, con grande affluenza di pubblico. L'edizione 2015 sarà la sesta. E all'orizzonte il sogno di guardare oltre il confine, magari alla Francia, od oltre ancora. La compagnia ha partecipato a un Progetto Erasmus legato al Festival Terreni Creativi e ne sta aspettando l'esito.

Kronoteatro è una piccola struttura i cui componenti svolgono sia il lavoro artistico che organizzativo: tante iniziative, tante idee spesso realizzate per generosità e sempre a piccoli passi: «Sì, dobbiamo pianificare il nostro lavoro a seconda delle forze in campo». Aspettando il fiorire dei semi. Come sempre. Nel terreno creativo. ★

Un momento di laboratorio di Kronoteatro.



Italia-Svezia 2-2, un incontro giocato a teatro

Un progetto di Vanda Monaco, attrice e regista, mira ad avvicinare i due Paesi: due testi italiani e due svedesi inediti, sguardi differenti sul tema dei rapporti familiari, tra nord e sud Europa.

di **Laura Caretti**

Prendi uno spettacolo comico-grottesco applaudito qualche anno fa a Milano (*Fine Famiglia* di Magdalena Barile), riallestiscine in modo nuovo un altro, prodotto a Napoli da Taverna Est Teatro (*Sueño #4* di Sara Sole Notarbartolo), traduci e promuovi la messinscena – per la prima volta in Italia – di due testi scritti dalle drammaturghe svedesi Mia Törnqvist (*La tua Istanbul*) e Katarina Carlshamre (*La morte è un punto*), e infine riunisci questi quattro spettacoli a Bologna offrendoli al pubblico nelle giornate dal 13 al 17 aprile. Artefice di questo eccezionale incontro ravvicinato tra Italia e Svezia è stata Vanda Monaco, in collaborazione con il Dipartimento delle Arti dell'Università bolognese e in particolare con la docente e studiosa di teatro Laura Mariani. Per Vanda Monaco, poliedrica artista napoletana che ha studiato e insegnato all'università di Roma per poi trasferirsi a Stoccolma e intensificare in quella città il suo lavoro di attrice, scrittrice, regista e traduttrice, Italia e Svezia sono poli energetici di un mondo senza confini da condividere. E proprio in un momento in cui l'Europa sembra pronta a rialzare barriere nazionali e a dilatare la distan-

za tra nord e sud, questo incontro mira invece a ricongiungere, a stimolare contatti, scambi di esperienze e visioni creative, anche in Italia. L'intento di Vanda Monaco è stato infatti anche quello di creare una sinergia tra attori napoletani e milanesi di diversa formazione e di mettersi alla prova anche lei con loro, in veste di attrice e di regista.

«Volevo mettere in contatto vari punti di vista, dare spazio scenico a diversi sguardi». Insomma come scriveva E.M. Foster: «Only connect» e poi si vedrà cosa può nascere da questa connessione. Di qui, la natura sperimentale del progetto, di qui anche la scelta dei testi delle quattro scrittrici che mostravano una specificità di sguardo e soprattutto «offrivano la possibilità di lavorare in modo nuovo sulle emozioni». In scena, testi e spettacoli hanno mantenuto la loro diversità, rivelando tuttavia delle comuni risonanze. Come fossero i movimenti di una stessa sinfonia, si è passati dall'allegro-con-brio di *Fine Famiglia* all'andante-con-moto de *La tua Istanbul*, dall'adagio-appassionato di *Sueño #4* all'inquietante allegretto-ma-non-troppo, carico di tonalità gravi, de *La morte è un punto*. Una sinfonia che arpeggia variazioni sul tema cru-

dele dei rapporti familiari che incatenano, frenano ogni desiderio di libertà, impediscono di aprirsi ad altri amori, generano violenza, invadono anche i sogni.

Nei due spettacoli italiani emerge come dominante il legame con la madre: una figura di casalinga che trattiene nel suo spazio domestico marito, figlio e figlia, impedendo ogni spinta centrifuga (*Fine Famiglia*); un personaggio di donna invece affascinante e sensuale che si materializza nell'immaginario onirico della figlia (*Sueño #4*), tanto più paralizzante proprio perché inafferrabile per quella ragazza che sogna di partire. Le valigie sono già sul binario, ma lei è senza biglietto e comunque quel treno non è destinato a muoversi. Il rapporto con la madre è ossessivamente presente anche nello spettacolo svedese *La morte è un punto*. Qui la condizione "claustrofobica" della realtà familiare, rivissuta in un allucinante flashback, è senza scampo. Sul palcoscenico basta un quadrato di luce a disegnare uno spazio chiuso dove le pareti parlano con la voce della madre. Imprigionata in questo interno bianco (ospedale e luogo della mente), il personaggio di Amyri evoca a brandelli il suo vissuto drammatico, mentre intanto si veste e si trucca come se potesse tranquillamente uscire.

Immune da questa invasiva presenza materna risulta invece *La tua Istanbul*. Qui la scena è presa da un nucleo familiare tutto maschile, dove è un padre a tenere legati i due figli. Si tratta di una famiglia turca della nuova Europa, trapiantata da molto tempo in Svezia. La madre, che è medico, ha deciso di tornare a vivere a Istanbul. Intorno a questi tre uomini ruotano due giovani donne svedesi, una è chirurgo l'altra infermiera, libere e indipendenti (potremmo dire "senza famiglia"), sono però loro a soffrire l'impossibilità di rompere quell'unione di affetti che unisce i fratelli al padre e tra loro.

Temi, situazioni, emozioni hanno coinvolto un largo pubblico e sappiamo che questo potrà ripetersi in altre occasioni già programmate a Napoli e a Stoccolma. ★

Vanda Monaco Werstersthahl in *La morte è un punto*, di Katarina Carlshamre (foto: Marco Caselli Nirmal).



ACCADEMIA DEI FILODRAMMATICI DI MILANO

fondata nel 1796



membro del circuito europeo di scuole di teatro École des Écoles

SCUOLA PER ATTORI corso biennale intensivo di preparazione alla professione del teatro 2015-2017

Iscrizioni dal 24 agosto al 7 settembre 2015.
L'ammissione alla Scuola è limitata a candidati dai 19 ai 28 anni.
Il costo del corso è interamente
a carico dell'Accademia dei Filodrammatici.

www.accademiadeifilodrammatici.it
iscrizioni@accademiadeifilodrammatici.it
via Filodrammatici, 1 - 20121 Milano - tel. 02 86460849



TEATRO
MANZONI
1814-1873
TEATROMANZONI.IT

IO VADO AL MANZONI

ANGELA FINOCCHIARO

E CON ME CI SARANNO ANCHE

G. ALBERTI, M. BARGILLI, D. CAPRIOGGIO,
L. CURINO, M. DAPPORTO, M. FACHERIS,
A. FASSARI, G. GLEJESSES, V. INCONTRADA,
C. LO CASTRO, V. MARCHIONI, M. MESSERI,
G. PASOTTI, G. PIGNOTTA, V. PUCCINI,
A. REGGIO, F. RUBINO, V. SALEMME,
T. SOLENGHI, E. SYLOS LABINI, C. TORTA.

CAMPAGNA ABBONAMENTI PROSA 2015/2016
ABBONAMENTI A PARTIRE DA 148€



MILLE+1

liberamente ispirata a *Le Mille e una notte*

XXIV Scuola Internazionale di Performance
ideata e diretta da Frenza Guidi

laboratorio
dal 17 al 27 agosto

spettacoli
28 - 29 - 30 agosto

per info e iscrizioni
www.elanfrantoio.org
pagina FB ELAN Frantoio

ELAN Frantoio: Parco Corsini, 50054 Fucecchio (FI) info@elanfrantoio.org 0571 268266

FESTIVAL INTERNAZIONALE SUL FILO DEL CIRCO



XIV Festival Internazionale di Circo Contemporaneo
3 Luglio - 1 Agosto, Parco Culturale Le Serre, Grugliasco

WWW.SULFILODEL CIRCO.COM

New York, tra antichi lustri e nuovi spazi per lo spettacolo

Dal restauro dei vecchi teatri di Broadway alle nuove sale Off, i luoghi dedicati alle arti performative continuano ad arricchire la Grande Mela, aperti, polifunzionali, moderne agorà che oltrepassano la funzione di mero palcoscenico.

di **Francesca Serrazanetti**



Il Theatre for a New Audience

Broadway, Off Broadway, Off Off Broadway. Divisa tra le sue anime, che vanno dal più mastodontico musical alla piccola realtà d'avanguardia, la fortuna della scena teatrale new-yorkese ha radici ben salde che risalgono ai primi anni del XX secolo. Basti pensare che il Times Square Theatre District passò dalle ventitré sale del 1900 alle quasi ottanta degli anni Venti, con la possibilità di accogliere circa 160.000 persone ogni sera: una concentrazione sconosciuta a qualunque città del nord America e probabilmente di tutto il mondo. Tra le vecchie sale ristrutturata e quelle realizzate *ex novo*, la Grande Mela raccoglie una casistica esemplificativa dei modi in cui sia possibile, oggi, progettare (o recuperare) spazi per lo spettacolo.

Gioielli d'inizio Novecento

Dei teatri costruiti in quello che fu un vero e proprio boom edilizio d'inizio secolo, moltissimi sono stati distrutti o convertiti ad altre funzioni. Altri, superata la crisi che tra gli anni Cinquanta e gli Ottanta aveva trasformato l'area intorno a Broadway in un quartiere malfamato, sono stati protagonisti di un programma di recupero sistematico. Ne è un esempio il **New Victory Theatre** (ex Republic, 1900) che, dopo una progressiva decadenza, ha riaperto le porte nel 1995 per diventare il primo teatro della città interamente dedicato ai bambini e alle famiglie, mescolando diversi generi performativi che vanno dalla prosa alla danza, dal circo all'opera al teatro di figura. La ristrutturazione ha ridotto i posti della sala con doppio ordine di balconate da 700 a 500,

per dare maggior respiro ai servizi e all'accoglienza del pubblico, e ha ricostruito la facciata originale in stile veneziano con la doppia scalinata di accesso, così come fu voluta dal fondatore Oscar Hammerstein. La sala rende invece omaggio al secondo proprietario, l'impresario David Belasco, che nel 1903 aveva potenziato le prestazioni del palco e decorato gli interni con candelabri e motivi in ferro battuto.

Il **New Amsterdam** e il **Lyceum** sono i più vecchi teatri di Broadway a essere ancora attivi nella loro funzione originaria, ospitando alcuni dei musical di maggiore successo. Progettati entrambi dagli architetti **Herts&Tallant** nel 1903, sono stati recentemente restituiti all'originario splendore: il Lyceum è un edificio in stile Beaux Arts con facciata in pie-

tra grigia ornata di colonne corinzie, mentre il New Amsterdam, uno stabile lungo e stretto con fronte Art Nouveau, accoglie una delle sale più finemente decorate della città, oggi gestita dalla Disney Theatrical Production. Fuori da Manhattan e dal cuore di Broadway, una ristrutturazione che non ha puntato a riportare a lucido le decorazioni di un tempo è quella dell'**Harvey Theatre** di Brooklyn. Costruito nel 1903 per il musical e abbandonato nel 1968, la sua riapertura coincise con la messa in scena del *Mahabharata* di Peter Brook nel 1987, su invito del **Bam** (Brooklyn Academy of Music), che allora occupava solo la vicina e imponente **Howard Gilman Opera House**. Individuato in questo più modesto teatro fatiscente il luogo idoneo ad accogliere lo spettacolo, si colse l'occasione per riportare in attività l'edificio, con una ristrutturazione guidata dalle esigenze del regista e del suo direttore tecnico, **Jean-Guy Lecat**. Proprio come al Bouffes du Nord di Parigi, sede permanente della compagnia di Peter Brook, il fascino decadente dei muri privati degli orpelli decorativi e lasciati a nudo racconta la storia di un luogo fuori dal tempo. L'intervento di recupero della sala ha puntato a creare uno spazio omogeneo che unificasse il rapporto tra scena e pubblico, portandole allo stesso livello e avanzando il palco oltre l'arco scenico. I 900 posti iniziali sono diminuiti a 700: eliminata la platea originaria, la prima balconata è stata prolungata fino a incontrare la quota della scena rialzata, e la seconda balconata ridotta. Il risultato unisce attori e spettatori in uno spazio condiviso adattabile alle esigenze di una programmazione che va dal teatro alla danza alla performance, con nomi di richiamo internazionale.

Nuove sale, nuove flessibilità

In opposizione alle sale più antiche e commerciali – e in una posizione di compromesso rispetto alle realtà di Off Off Broadway che, a partire dagli anni Sessanta, occuparono scantinati, caffè e chiese sconsacrate per dare voce agli "emarginati" del sistema dello spettacolo – vi sono alcuni *black box* che pongono al centro i requisiti di flessibilità di una sala "a

misura d'uomo" capace di accogliere gruppi di ricerca aperti a diversi linguaggi. Ne sono esempio due teatri recentemente inaugurati nel "Cultural District" di Brooklyn, entrambi progettati dall'architetto **Hugh Hardy**. Il **Richard B. Fisher Building** (2012), esito dell'innesco di un nuovo volume su un corpo preesistente in mattoni, è la terza sede del Bam: ne completa l'offerta con una sala di ridotte dimensioni (250 posti) totalmente flessibile, dedicata a compagnie più giovani e sperimentali. Il **Theatre for a New Audience** (2013) è la prima sede permanente dell'omonima compagnia che dal 1979 lavora sulla ricerca e la rivitalizzazione delle opere di Shakespeare e del teatro classico. Si tratta di un edificio di nuova costruzione, che avvolge una sala di 299 posti, nella quale le balconate si affacciano su un vuoto centrale che prevede diverse organizzazioni nel rapporto scena/platea. La facciata vetrata a tutta altezza mette in continuità lo spazio pubblico della piazza con la luminosa e animata area d'ingresso, lasciando a vista i collegamenti esterni tra i diversi livelli della sala.

Tornando a Manhattan, nel cuore del Theatre District, il **Signature Center** (2012), progettato dall'archi-star **Frank Gehry**, è la nuova "casa" della compagnia nota per il lavoro sulla drammaturgia contemporanea, dedicando le stagioni a singoli autori "in residenza". Alla base di un grattacielo, il complesso ospita tre sale per diversi usi: la più grande (299 posti) ricrea la spazialità della vecchia sede del Signature, mentre le più piccole, da 199 posti, sono un *black box* flessibile capace di adattarsi a ogni produzione e una più tradizionale sala con scena frontale, platea e balconata. Ma il cuore dinamico e pulsante dell'edificio, tanto a livello architettonico quanto di vitalità, è la *lobby* con caffetteria e *bookshop*: un luogo pensato per il pubblico, con un'accoglienza che va al di là della sola offerta teatrale.

Una cittadella dello spettacolo

Un caso a sé è quello del **Lincoln Center**, vera e propria cittadella della cultura che unisce dodici tra le più importanti organizzazioni artistiche della città nell'Upper West Side.

Nato nei primi anni Sessanta come contraltare del teatro commerciale di Broadway con l'obiettivo di presentare (e produrre) musica, opera, danza e prosa ad alti livelli, arriva ad accogliere un totale di 15.000 spettatori, in spazi che vanno dai 300 posti del Mitzi E. Newhouse (collocato al di sotto del più grande e noto Vivian Beaumont Theater) ai quasi 4.000 del Metropolitan Opera House. Al di là del valore storico, culturale e architettonico di quello che è il primo grande complesso di istituzioni dedicate allo spettacolo in una metropoli degli Stati Uniti – prodotto di un gruppo di prominenti architetti come **Eero Saarinen**, **Philip Johnson** e **Wallace Harrison** con il coinvolgimento di artisti come **Marc Chagall**, che dipinse i due grandi murali che troneggiano all'ingresso del Met – è interessante il recente recupero che ha coinvolto questo angolo di città dal 2010. Affidato agli architetti **Diller Scofidio + Renfro** (noti per il progetto dell'High Line), l'incarico prevedeva una serie di interventi di riqualificazione che hanno coinvolto la piazza centrale e quella a nord, la realizzazione del ristorante nel nuovo Hypar Pavilion e nuove sale minori. Al centro del progetto è l'obiettivo di aprire gli edifici alla città, valorizzando lo spazio pubblico e ridefinendo il rapporto con la strada: a questo scopo è stato pensato un sistema di schermi e proiezioni che animano quello che prima era un vuoto urbano dominato dalle sue imponenti architetture moderniste, rendendolo invece un campus aperto e democratico che vive delle attività interne alle sale. Un'agorà che estende allo spazio urbano la funzione sociale e d'incontro del teatro. ★

Per saperne di più

newvictory.org
newamsterdamtheatre.net
lyceum-theatre.com
bam.org
tfana.org
signaturetheatre.org
lc.lincolncenter.org

Charleston, la bella del sud dove prospera il gemello di Spoleto

Da quasi quarant'anni, nella città della South Carolina, si svolge lo Spoleto Festival Usa, una delle più interessanti rassegne americane, forte di un cartellone di prestigiose presenze internazionali, tra cui la Compagnia Marionettistica Carlo Colla & Figli.

di Claudia Cannella

E il cacciatore di *Cappuccetto Rosso* finì in commissariato. Succede a Charleston, South Carolina, dove una delle marionette della Compagnia Carlo Colla & Figli deve sottoporre il suo fucile a un controllo. Si sa mai, la prudenza non è mai troppa, peccato che poi, negli States, le armi si vendano ovunque e a chiunque, come purtroppo ha dimostrato la strage avvenuta nella Emanuel African Methodist Episcopal Church nel giugno scorso. In questa splendida, ricca ed elegantissima città del profondo sud, dove ancora si vanno a visitare piantagioni dai sontuosi giardini e viali di querce secolari, ma di Rossella O'Hara e *Via col vento* non c'è traccia neanche fra i *gadgets* delle bancarelle, ha luogo, tra maggio e giugno, lo Spoleto Festival Usa. A fondarlo, nel 1977, Giancarlo Menotti, che aveva visto in Charleston l'ideale città gemella di Spoleto e lì aveva voluto replicare i fasti festivalieri del Comune umbro. Da tempo il gemellaggio non esiste più – anche se una de-

legazione spoletina era presente *in loco* per tentare di riallacciare i rapporti – ma il nome è rimasto e pure lo spirito del fondatore, di cui da vent'anni il direttore Nigel Redden porta avanti le istanze con successo, forte di un budget da 6,5 milioni di dollari, di una mezza dozzina di bellissimi spazi teatrali (non male per una città di 128mila abitanti, più o meno come Ferrara), ma anche di un pubblico folto e curioso (perlopiù bianco, i neri si contano sulle dita di una mano) che affolla con entusiasmo tutte le repliche degli spettacoli, anche quelle negli orari più strampalati. Il segreto del successo, budget a parte, credo sia da imputare a un'oculata mescolanza di generi (prosa, musica, lirica, danza, teatro di figura) dove, accanto a proposte "facili", abbordabili da spettatori di qualsiasi età e formazione, come quest'anno, il *Romeo and Juliet* dello Shakespeare's Globe o la *Sleeping Beauty* dei nostri Colla, non mancano appuntamenti di fascino raffinato, ma certo più difficili da digerire. Pen-

so, per esempio, all'opera barocca *Veremonda*, *l'amazzone di Aragona* di Francesco Cavalli, con le scene di Ugo Nespolo e la regia di Stefano Vizioli, e all'opera cinese contemporanea *Paradise Interrupted*. Si tratta di un virtuoso sistema di vasi comunicanti tra semplice e complesso, che ha permesso al pubblico di crescere e di imparare a comprendere con fiducia mai mal riposta in virtù di un comune denominatore: l'alta qualità di ogni spettacolo in cartellone.

Tatuaggi e mattoni

Con la Compagnia Marionettistica Carlo Colla & Figli, di cui ero accompagnatrice *embedded*, alloggiamo in appartamenti universitari dove, grazie a Eugenio Monti Colla e Piero Corbella, non mancano sostanziose carbonare e risotti. Fa un bel caldo, ma l'aria condizionata impazza ovunque e anche le sortite teatrali necessitano di golf e sciarpa. Cominciamo dal Dock Street Theatre, che si

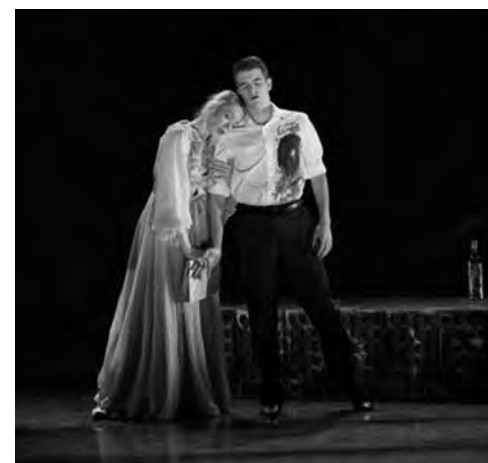


fregia del titolo di teatro più antico degli States (1736), dove tiene banco la scatenata compagnia del londinese Shakespeare's Globe con un **Romeo and Juliet** travolgente, dal ritmo rapido e scanzonato, puro teatro d'attore. Per dare vita alla tragica storia dei due amanti di Verona, al giovane *ensemble* del Globe basta un praticabile a due piani, elementi di costumi per caratterizzare i diversi personaggi (ogni attore ne interpreta più d'uno) e un susseguirsi rapido di scene, anche in contemporanea, come se si trattasse di dissolvenze incrociate. Entrano dalla platea danzando, cantando e suonando diversi strumenti, e allo stesso modo finiscono, dopo quasi tre ore che non conoscono cali di tensione. Sono tutti tatuati, a seconda della famiglia di appartenenza, Montecchi o Capuleti, e affrontano l'opera del Bardo senza timori reverenziali, pur nel totale rispetto del testo, che viene snocciolato con esperta disinvoltura, senza enfasi retorica, neanche in quei momenti topici (la scena del balcone, la morte di Mercuzio, il doppio suicidio dei protagonisti), su cui forse si potrebbe desiderare qualche attimo in più di istrionica sospensione. Meritata *standing ovation* per loro, così come per la versione danzata di **A Streetcar Named Desire** proposta dallo Scottish Ballet al Sottile Theatre, uno degli spazi che fanno capo alla magnifica cittadella universitaria del Charleston College. Blanche è l'unica a danzare sulle punte, creatura *borderline* destinata a sprofondare nella follia quando entra in contatto con il mondo torbido dei bassifondi di New Orleans, dove la sorella vive con il rude Stanley. Forte è l'impianto narrativo della coreografia di Annabelle Lopez Ochoa, ai limiti del didascalico, e forse qualcuno potrà storcere il naso. Ma esemplare per efficacia scenica e poesia rimane la prova di tutta la compagnia su una scena che si compone e si scompone a creare i diversi luoghi dell'azione utilizzando solo grossi mattoni grigi forati.

Un Paradiso di origami

Nell'altro teatro del College, l'Emmet Robinson, trionfa la **Sleeping Beauty** dei Colla, che di questo festival sono ospiti dal 1987.

Non c'è da stupirsi. *La bella addormentata* è uno dei pezzi pregiati del loro repertorio favolistico, incanta adulti e bambini che, alla fine di ogni replica, invadono quinte e palcoscenico per ammirare da vicino quelle creature che neanche sembrano fatte di legno, mentre gli amici di sempre della compagnia spesso si presentano con vettovaglie e piccoli doni. Come Robert e Becki oppure Paolo, conosciuto da tutti come "Paolo Gelato", che qui ha fatto fortuna con l'*italian ice cream* e ora viaggia su un aereo privato che pilota personalmente. Ce ne sono di ricchi a Charleston. Tra questi sicuramente la famiglia che ha prestato al festival la sua sontuosa dimora per il party dedicato agli artisti, dove, tutti eleganti in abito da sera, veniamo accolti da muscolosi giovanotti in mutande di lamé argentato, armati di lancia, in una mano, e di vassoio con gli stuzzichini, nell'altra. That's America! Ma è America anche quella in piedi ad applaudire la raffinatissima e difficilissima opera moderna cinese **Paradise Interrupted** al Memminger Auditorium. Musiche di Huang Ruo, regia e scene di Jennifer Wen Ma (anche co-autrice del libretto), è la storia densa di simboli, in cui l'incontro in sogno tra una donna e il suo amante si traduce visivamente in una sorta di giardino dell'Eden che si dispiega come un magnifico origami pop-up in bianco e nero, per poi svanire al desolato risveglio di lei. In scena la ieratica Qian Yi, star dell'opera Kunqu (*Il padiglione delle pemonie*), a destreggiarsi in una complessa partitura realizzata con strumenti musicali della tradizione occidentale e di quella cinese. Molti altri erano gli artisti e le compagnie presenti nelle due settimane del festival (tra questi, la Trisha Brown Dance Company, il vietnamita Golden Dragon Water Puppet Theatre, l'australiano Casus Circus, Rita Marcotulli e Luciano Biondini, Shen Wei Dance Arts, Petra Magoni e Ferruccio Spinetti), ma il decimo risveglio della *Bella addormentata* coincide con il nostro ritorno a casa. Per noi un volo di una manciata di ore. Per le teste di legno un mese per mare in un container imbarcato sulla Sealand Washington. Goodbye Charleston! ★



In apertura, gli attori di *Romeo and Juliet* durante la cerimonia d'apertura del Festival; in questa pagina, *Sleeping Beauty*, *A Streetcar Named Desire* e *Paradise Interrupted*.

Traduzioni (in)fedeli, così il teatro sposa i classici

A Londra vanno di moda romanzi, storie per bambini, drammi popolari che divengono commedie, musical, messinscena più o meno originali in cui il pubblico può riconoscersi e rassicurarsi.

di Margherita Laera



Una scena di *The Twits*, di Enda Walsh (foto: Manuel Harlan).

Da qualche anno ormai gli adattamenti spuntano come funghi sui palchi londinesi, ma in questa stagione proprio non li si poteva evitare: tra i più gettonati troviamo *The Golem* del gruppo 1927 basato sulla leggenda ebraica allo Young Vic, *Kafka on The Shore* di Haruki Murakami diretto da Yukio Ninagawa al Barbican, la coreografia *Woolf Works* di Wayne McGregor alla Royal Opera House ispirato ai romanzi di Virginia Woolf, e una serie di tragedie greche riscritte per l'epoca della crisi all'Almeida, al Gate, e al Tricycle Theatre. Giocando sulla familiarità del titolo, gli adattamenti perlopiù attraggono spettatori in cerca di esperienze rassicuranti, in cui la storia che già conoscono viene reinterpretata per la scena. Eppure, le versioni più convincenti sono spesso quelle che riescono a entrare in un dialogo critico con la loro "fonte", senza voler essere "fedeli" per partito preso, e senza tentare di attualizzarla a tutti i costi. È proprio questo gratuito tentativo di rivitalizzare il

vecchio mito che troviamo in *Carmen Disruption*, del drammaturgo inglese Simon Stephens, presentato all'Almeida Theatre per la regia di Michael Longhurst. Si tratta di un'attualizzazione, ovvero una rilettura in chiave moderna del mito dell'ammaliatrice gitana dal punto di vista di quattro personaggi afflitti dalla solitudine urbana: il giovane prostituto omosessuale (Carmen), la cantante d'opera che a furia di impersonare l'opera di Bizet vive il mondo tramite il suo personaggio, la madre in cerca di suo figlio (Don José), il trader corrotto che va all'opera ogni tanto (Escamillo), e la ragazzina innamorata di un uomo che l'ha lasciata (Micaela). Il pubblico entra nell'auditorio tramite i camerini, e si dirige verso la platea passando dal palco, dove giace un toro imbalsamato che respira pian piano durante tutto lo spettacolo, mentre il fantasma di Carmen, nel tipico costume d'epoca, si aggira sulla scena e accenna arie da Bizet accompagnata da una viola e un violoncello. La struttura drammaturgica è simile a quella di *Pornography* dello stesso autore, in cui i personaggi intrecciano i propri

monologhi rivolgendosi a un ascoltatore immaginario e mai dialogando tra di loro. Ma questa decostruzione di *Carmen* stenta a decollare e resta un esercizio di stile, seppure ben eseguito.

The Twits (*Gli sporcelli*), adattato da Enda Walsh, fa parte della sapiente operazione commerciale del Roald Dahl Estate, che comprende anche i recenti musical *Matilda* e *Charlie and the Chocolate Factory*, reduci da successi straordinari nel West End. Walsh non è una scelta scontata per un adattamento di un libro per bambini, come non lo era Dennis Kelly per *Matilda*: entrambi, però, si sono rivelati scelte vincenti. Walsh collabora con il regista John Tiffany, allietando intere famiglie al Royal Court Theatre con una riscrittura del romanzo in chiave politica, accompagnata da musiche originali e cover. Detta così, sembra un gran minestrone, ma il mix funziona: i protagonisti hanno un che di aristocratico, sono opportunisti, malvagi e sfruttatori, e si prendono gioco di un gruppo di brava gente di pochi mezzi che si presenta a casa loro per reclamare un parco giochi che i Twits hanno comprato e sequestrato tempo prima. La storia, riscritta da Walsh, sembra essere un'allegoria della politica: i ricchi aristocratici al governo promettono ai poveri di restituire loro la felicità, ma questo non accade mai perché non fanno che prendersi gioco dei più deboli, finché la gente comune non fa una rivoluzione contro i tiranni. Chi l'avrebbe mai detto che Roald Dahl potesse essere di sinistra?

Con **Measure for Measure** di Shakespeare, diretto da Declan Donnellan e interpretato dalla sua compagnia di attori russi, entriamo più propriamente nel campo della messa in scena. Ma quale messa in scena di Shakespeare non è anche un adattamento? Cambiano lingua, costumi, ambientazione, riferimenti politici e – non scordiamocelo – ora sono le donne a interpretare i personaggi femminili. E che piacere assistere alla Isabella di Anna Khalilulina, l'unica donna con un ruolo di rilievo in questa macho-tragicommedia, la cui storia di abuso di potere e favori sessuali potrebbe essere ambientata nella Russia di Putin come nell'Italia di Berlusconi. *L'ensemble* è potente nel suo insieme, si muove nello spazio come un corpo di ballo e offre interpretazioni commoventi accompagnate dalle belle musiche di Pavel Akimkin. Questa co-produzione di Cheek by Jowl e Pushkin Theatre di Mosca è una vera gioia dei sensi e dell'intelletto, e conferma Donnellan nel firmamento dei registi del nostro tempo. ★

NEW YORK/2

Come pesci in un acquario, immersione nel nuovo teatro *site-specific*

Da qualche anno nel calderone di spettacoli che rendono la scena teatrale newyorkese elettrizzante, si sta affinando un nuovo prodotto artistico: lo spettacolo *site-specific*. Coinvolgente e interattivo, si fonda su una nuova idea di evento in cui lo spettatore è libero di muoversi nello spazio scenico dove può vagare e curiosare. Unica regola: non parlare e lasciarsi trasportare dall'intuito.

È quello che succede in **Sleep no more**, della compagnia londinese **Punchdrunk** (punchdrunk.com). Ispirato vagamente al *Macbeth*, di cui evoca i personaggi in un'ambientazione anni '20, punta sull'idea dirompente che ha creato un nuovo format: un edificio a più piani nel cuore di Manhattan è interamente allestito per lo spettacolo. Lasciato il foyer d'ingresso ci troviamo a camminare su un tappeto di terra e muschio, in un cimitero o nella foresta, luoghi suggestivi che diventano il set delle azioni di teatro-danza. Attori e pubblico si muovono in silenzio. Ognuno si costruisce il proprio viaggio, scegliendo di volta in volta quale personaggio seguire - a volte anche di corsa per non perderne le tracce. *Sleep no more* (www.sleepnomorenyc.com) dal 2011 attira ogni sera centinaia di spett-attori che, muniti di una maschera all'ingresso, completano l'atmosfera voyeuristica dell'allestimento. Il suo successo commerciale ha finito per creare un pubblico che cerca nel teatro un'esperienza attiva. Nasce così un trend innovativo e frizzante che vede un moltiplicarsi di esperienze.

Then she fell (thenshefell.com, **nella foto**), della compagnia **Third Rail Projects** (thirdrail-projects.com), ha un approccio più sperimentale che ne affina il risultato e trova il gradimento del pubblico. Ispirato al mondo di *Alice nel paese delle meraviglie* e al rapporto ambiguo tra lo scrittore e le ragazzine prepuberili che amava fotografare, accoglie ogni sera solo quindici spettatori. Gli spazi richiamano inizialmente un ospedale psichiatrico. All'ingresso ci vengono consegnate delle chiavi, insieme al divieto di parlare e all'invito a utilizzarle per sbirciare in cassetti, schedari e cofanetti chiusi. Attraverso porte, specchi e ambienti da cui osservare ed essere osservati, veniamo guidati nel labirinto delle fantasie di Alice, delle sue scoperte, che non ci risparmiano momenti di disorientamento. Ci troviamo spesso soli con una delle interpreti, invitati a spazzolarle i capelli o a prendere appunti per una lettera, bere tè e altri intrugli. Le scene danzate si arricchiscono delle possibilità del testo e si fanno intime e sottili. Tutto rimanda alle diverse porte di accesso al mondo di Alice... un libro, un sogno, un viaggio alcolico o lisergerico. **Marilena Crosato**



Tutta Vienna in un gomitolo, percorso tra gli eventi delle Festwochen



Cinque settimane, una quarantina di spettacoli provenienti da venti Paesi, dalla Russia, a Cuba, con cinque prime mondiali, performance per trenta spettatori e grandi kolossal epici. Questo, in numeri, il ricco programma delle Settimane Teatrali viennesi.

di Irina Wolf

Per un paio di mesi in tutta la capitale austriaca sono stati affissi manifesti che mostravano un labirinto oppure un gomitolo di fili. Così, simbolicamente, con ogni biglietto acquistato gli spettatori sceglievano anche il loro percorso nel programma-dedalo dell'edizione 2015 delle Wiener Festwochen. La manifestazione, organizzata dal direttore artistico ed esecutivo Markus Hinterhäuser e da Stefan Schmidtke, a capo del dipartimento di teatro, coinvolge venti stati e quattro continenti. Per cinque settimane, dal 14 maggio fino al 21 giugno, sono Stati allestiti 39 spettacoli, di cui cinque prime mondiali. Secondo Hinterhäuser, «questo programma è uno snodo, realizzato attraverso la contaminazione dei generi e le collaborazioni, frutto anche del formarsi di collettivi». L'acclamato regista Kirill Serebrennikov ha dato vita a un meraviglioso adattamento del romanzo **Le anime morte** di Gogol. Un cast

tutto maschile del Centro Gogol di Mosca recita in uno spazioso ed essenziale cubo – leggermente più stretto sul fondo – fatto di cartelloni pubblicitari di giornali. Tutti i personaggi sono interpretati dai nove attori, impegnati in un *tour de force* di travestimenti e rapidissimi cambi di costume. Trasformandosi in un istante in un branco di cani oppure scivolando in abiti femminili, essi fanno saggiamente uso di pochi oggetti di scena: tre grossi pneumatici usati, tre tavoli e qualche sedia (Serebrennikov è anche ideatore delle scene e dei costumi). Inoltre, le ben note "digressioni liriche" di Gogol sono tramutate dal compositore Alexander Manotskov in ballate e canzoni eseguite al pianoforte, posto sul lato sinistro del palcoscenico. Lo spettacolo si articola in un'impressionante moltitudine di scene colme di scherzi maneschi e che ben mostrano l'affarismo, la frode e la corruzione. Pavel Ivanov Chichikov, il perso-

naggio principale del romanzo, pubblicato nel 1842, che riscuote le tasse per i morti, risulta straordinariamente contemporaneo.

Antigone e la carta

Indubbiamente moderno è **Eroi come Antigone**, proposto dal Teatro El Público dell'Avana. E, ancora una volta, è il XIX secolo a ispirare lo spettacolo cubano. Oltre a essere un poeta molto amato, José Martí è considerato un eroe nazionale anche dalla generazione più giovane. Due secoli fa i suoi versi spinsero alla ribellione contro la superpotenza di allora, la Spagna, senza alcuna speranza però, così come la rivolta di Antigone contro le leggi inumane di Creonte. L'autore Rogelio Orizonzo, nato nel 1983, nel 2013 si è aggiudicato per questo dramma il premio dei critici cubani. Insieme al regista Carlos Díaz, fondatore nel 1992 del Teatro El Público, ha collocato l'opera di Martí in un contesto moderno. In

numerose scene, forse eccessivamente concentrate, cinque attori narrano una labirintica vicenda della storia cubana, creando un caleidoscopio di assurdi incontri. Inizia tutto con quattro corpi nudi che si muovono in silenzio per il palcoscenico, abbracciandosi, cadendo e poi rialzandosi di nuovo. La coreografia di Xenia Cruze e Sandra Rami possiede da sola il potenziale per reggere l'intera serata. Ma poi il quartetto si veste, cambiando un'infinità di abiti e alternando l'alta moda da passerella a uniformi militari fino al contemporaneo abbigliamento *casual*. A completare questa stupefacente sfida estetica, Díaz aggiunge il canto, la danza e un'abbondanza di allusioni, doppi significati e metafore. Per gli spettatori che non conoscono lo spagnolo, la traduzione tedesca risulta impossibile da seguire anche per il più veloce lettore di sopratitoli. Verso la fine, vengono proiettate immagini che mostrano i caduti della rivoluzione alternate con quelle dominate dalla bandiera cubana. In soli 80 minuti, un essenziale ed epico ritratto del Paese centro-americano con tutte le sue contraddizioni e le sue utopie. Malgrado la potente messinscena, la ribellione contro il socialismo e la dichiarazione d'amore per la patria si traducono in cumuli di informazioni riversate su un pubblico europeo scarsamente preparato sulla storia cubana.

Amore e ribellione sono anche i temi di **Ad-dio, carta**. Nel suo nuovo monologo, l'autore e regista russo Yevgeny Grishkovets riflette sul contemporaneo flusso di informazioni e nuovi mezzi di comunicazione. Ricorrendo a una scena essenziale costituita da una scrivania affollata da libri, una vecchia macchina da scrivere, un mappamondo, fogli da disegno, una scatola piena di lettere e un Mac, lo spettacolo si concentra sul narratore. Per due ore l'artista russo rende un tenero omaggio a tutto quanto sia scritto a mano, con Schmidtke impegnato come traduttore simultaneo. Come nessun altro, Grishkovets riesce a catturare il pubblico fin dall'inizio. Ritornando alle proprie esperienze infantili, egli ci ricorda che soltanto venticinque anni fa scrivevamo ancora con la penna stilografica. Siamo testimoni di una trasformazione culturale irreversibile per cui termini come "telegramma", "calamaio" o "carta assorbente" stanno progressivamente diventando obsoleti nella nuova era digitale. Poiché «oggi nulla può essere fatto senza effetti speciali», a intervalli

regolari le cinque porte che contrappuntano il muro sul fondo del palcoscenico si aprono, rivelando ora una foresta di betulle, ora uno scaffale di libri, ovvero un corridoio colmo di plichi di giornali. «La carta è sopravvissuta per 2000 anni. Un secolo fa un telegramma poteva contenere un'informazione vitale, mentre oggi la maggior parte degli sms non ha alcuna rilevanza», afferma Grishkovets in un finale appello alla nostra fantasia, perché anch'essa sembra sul punto di scomparire. Una performance emozionante e affascinante, ricca di humour e tenerezza.

Sei gradi di separazione

A proposito di era digitale, il gruppo fiammingo Berlin ha proposto un viaggio in quella forma d'arte diffusasi recentemente che è l'installazione. Consentendo la fruizione a soli trenta spettatori alla volta, Bart Baele e Yves Degryse, fondatori nel 2003 di Berlin, invitano i partecipanti a **Forse tutti i dragoni. Horror vacui (#3)**, una sessione di *storytelling* attorno a un tavolo ovale da conferenza. Ma in questa occasione le sedie sono poste all'interno del tavolo, così che ognuno si crei una propria *performance room* con un "soffitto" di rossa tela cerata. La parte esterna del tavolo è equipaggiata con trenta schermi dai quali trenta persone provenienti da tutto il mondo raccontano le loro storie, alcune delle quali davvero coinvolgenti. Sono vicende molto varie: da quelle con presupposti scientifici o filosofici a inchieste giornalistiche fino ad aneddoti. C'è la storia di un pittore che fa il falsario o quella di un pianista che

si rende conto, quando è sul palcoscenico, di aver provato il concerto sbagliato, oppure c'è il metereologo russo che rivela come si possa spostare il posto in cui la pioggia è destinata a cadere. In alcuni casi la narrazione si svolge su schermi vicini, costringendo gli spettatori a modificare il proprio punto di vista e a comunicare con i propri vicini. È durante la quarta storia che al pubblico viene spiegata la teoria dei sei gradi di separazione, secondo la quale ogni persona sulla terra è legata a un'altra da soltanto cinque altri individui che hanno la funzione di intermediari. Ma in che modo ciascuno spettatore può conoscere chi gli siede vicino? Per rispondere a questo, Baele e Degryse hanno elaborato un'idea intelligente: al termine della prima storia, ogni spettatore è invitato dal suo *digital partner* a prendere una busta accuratamente nascosta nel tavolo. Il foglietto di carta nella busta rivela gli altri quattro numeri di posto, indicando così il percorso in questo labirinto di storie. Alla fine di questo spettacolo multilingue (ogni schermo fornisce le traduzioni con sottotitoli), la busta può essere scambiata con un'altra contenente il link berlinberlin.be/perhaps e un codice di accesso per guardare con calma tutte e trenta le storie sul proprio pc di casa. Una frase fa riferimento al fatto che di quelle storie «29 sono vere» accrescendo la curiosità e spingendo a un'ulteriore esplorazione. ★
(traduzione dall'inglese di Laura Bevione)

In apertura, *Le anime morte* (foto: Alex Yocu); in questa pagina, Yevgeny Grishkovets in *Addio carta*.





In vendita (foto: Odeon Theatre, Bucarest)

Colori classici e *nuance* contemporanee nel mosaico della drammaturgia rumena

Celebra i vent'anni il Festival della Drammaturgia Rumena organizzato dal Teatro Nazionale di Timisoara, con una festa che ospita le diverse tendenze espresse dagli autori del territorio e un concorso di scrittura.

di Irina Wolf

Dal balcone di questo edificio del centro nel 1989 fu proclamato l'inizio della rivoluzione rumena. Qui hanno la loro sede almeno quattro istituzioni culturali: l'Opera Nazionale Rumena, il Teatro Nazionale Rumeno, il Teatro di Stato Ungherese e quello Tedesco. Di primo acchito potrebbe stupire l'esistenza di così tanti teatri, e per di più rappresentanti di tre lingue diverse ma, d'altro canto, Timisoara, con i suoi 300mila abitanti, è la seconda città della Romania. Ciascun teatro organizza un proprio festival ma, nell'abbondante proposta di eventi realizzati ogni anno in tutto il Paese, ne spicca uno in particolare, il Festival della Drammaturgia Rumena. Per l'edizione di quest'anno, che celebra il suo ventennale, il Teatro Nazionale ha preparato una vera e propria festa culturale. Allo scopo di offrire una «panoramica sugli approcci alla drammaturgia rumena classica e contemporanea tentati nello scorso anno», la curatrice Oana

Bors ha costruito «un mosaico, sia in termini tematici che di stile».

Il Festival è stato inaugurato da *La vita è più meravigliosa dopo che sei morto*, un dramma scritto e diretto dall'artista sessantenne **Mihai Măniuțiu** che descrive un immaginario mondo della morte, offrendo così una riflessione sull'atto finale della vita. Măniuțiu e i colleghi della sua stessa generazione, i registi Gábor Tompa e Victor Ioan Frunză, non sembrano attratti dal teatro contemporaneo. Da una parte, Tompa, noto per il suo interesse per il Teatro dell'Assurdo, si è concentrato su Eugène Ionesco, riallestendo dopo dieci anni *Il nuovo inquilino*. Da parte sua, con la messa in scena di *Mobilio e dolore* – un testo del drammaturgo **Teodor Mazilu**, conosciuto per avere saputo catturare la condizione umana di vuoto e di falsità propria dell'era comunista – Frunză ha offerto una nuova lettura dell'opera, ambientandola nella Romania di oggi.

Eccetto questi pochi casi, tutti gli altri allestimenti trattavano temi attuali, legati all'odierna società rumena, come il carente sistema educativo – *Memorie degli anni della scuola* di **Mihaela Michailov**, una drammaturga molto conosciuta per il suo coinvolgimento in progetti sociali dedicati ai bambini e agli adolescenti; nutrimento e accaparramento delle terre – *In vendita* di **Gianina Cărbunariu**, attualmente la drammaturga e regista rumena più nota all'estero; e lo sfruttamento di baby-sitter "importate" dalle Filippine, una riflessione sui diritti umani assai interessante in un Paese noto per esportare "badanti" – *Articoli per la casa*, di **Xandra Popescu**. «Questi spettacoli dimostrano come gli artisti partecipino attivamente alla ridefinizione della società civile rumena», afferma Ada Hausvater, da quasi dieci anni direttrice del Teatro Nazionale e regista di successo.

Le drammaturghe **Alina Nelega** e **Saviana**

Stănescu erano presenti ognuna con ben due testi. Composto nel 2005, **Amalia tira un profondo respiro** di Alina Nelega guarda indietro al regime comunista e ricrea quell'universo in un eccezionale monologo, mentre **Imprigionata nel traffico** (Dramma dell'Anno 2014) è un'antologia di sette monologhi femminili. Essendo lei stessa una migrante, i drammi di Saviana Stănescu trattano dei rischi e della vulnerabilità dei nuovi arrivati attratti dal "sogno americano", così come del traffico di organi – **Alieni con poteri straordinari** e **Organico**.

Uno degli appuntamenti più attesi del cartellone era sicuramente **Bambini della carestia. Testimonianze**. Evento unico nel panorama teatrale moldavo (la Repubblica di Moldavia e la Romania hanno in comune la lingua), l'allestimento del Teatro Nazionale di Chişinău si basa sul romanzo di Alexei Vakulovski dedicato alle vittime della carestia verificatasi fra il 1946 e il 1947 e che causò circa 300mila vittime. Lo spettacolo di teatro documentaristico, diretto da Luminita Țăcu, era semplice ma capace di suscitare potenti emozioni. Il Festival, ancora, ha proposto un concorso

drammaturgico che comprendeva un testo della sempre più popolare Elise Wilk e due drammi dell'appena diciassettenne Alex Teodorescu. Questa edizione «mirava a esaltare soltanto creazioni individuali», conclude Oana Bors, in quanto «oggi non esistono tendenze né linee estetiche nella drammaturgia rumena» la quale, nondimeno, «è recentemente divenuta una preoccupazione di primo piano per il repertorio del teatro di Stato – e questo è un segno di buona salute teatrale». ★
(traduzione dall'inglese di Laura Bevione)

L'arte di invecchiare si impara meglio a teatro

Che la nostra società stia invecchiando, è sotto gli occhi di tutti. Ma se fino a ora il fenomeno veniva affrontato soprattutto da politici e sociologi, ora anche il teatro prova a dire la sua. Per il festival di teatro e scienza "The Art of Ageing" (L'arte di invecchiare), si sono riuniti in Romania non solo artisti e organizzatori, ma anche studiosi ed esperti, per confrontarsi con spettacoli, incontri e conferenze su questa trasformazione delle nostre società. Organizzato dalla European Theater Convention (Etc), la rete fra circa quaranta teatri di venticinque diversi Paesi, di cui fanno parte anche lo Stabile di Torino e il Metastasio di Prato, l'evento si è svolto a Timisoara, all'estremo ovest del Paese. È stato accolto in seno al tradizionale Festival della Drammaturgia Rumena, seguito per *Hystrio* da Irina Wolf, promosso ogni anno dal Teatro Nazionale della città. «Nei nostri teatri – ha detto la presidente dell'Etc, Dubravka Vrogoč – assistiamo ogni giorno al fenomeno dell'invecchiamento. Abbiamo molti over 65 nel nostro pubblico. E penso che sia molto importante, in una società che si trasforma, che il teatro prenda un ruolo guida».

Ad aprire la kermesse **The clock is ticking** (*L'orologio fa tic tac*), del drammaturgo rumeno **Peca Stefan**. Per dare un chiaro segno del trascorrere del tempo, Stefan ha costruito uno spettacolo della durata esatta di sessanta minuti. È il pubblico a scegliere, attraverso appositi cartelli, quali scene saranno interpretate. Così, la rappresentazione non è mai la stessa, e, allo scadere impietoso della clessidra, il lavoro si interrompe all'improvviso, dopo che gli spettatori avranno vissuto un'esperienza diversa ogni sera. Restano ovviamente dei punti fissi, come l'*ouverture*, con un coro di anziani che canta brani popolari, o quel *Forever young* lanciato rigorosamente sul finale della performance. Uno spettacolo ludico e leggero, seppur non particolarmente originale e profondo, recitato in inglese, tedesco e rumeno.

Ospite del festival, anche la drammaturga georgiano-tedesca **Nina Haratischwili**, nota in Italia per romanzi come *Il mio dolce gemello* (Mondadori). Ha presentato **Fen Fires** (*Fuochi di palude*), un intenso confronto fra un'anziana e la sua badante, vissute ai due lati della cortina di ferro. Stesa su un letto d'ospedale, un'ex giudice di sinistra della Germania Ovest, è accudita da una donna dell'Est, figlia di un dissidente e vedova di una spia. Il presente lascia quindi presto spazio agli echi del passato, che irrompono sulla scena in tedesco e in slovacco, in questa coproduzione fra il Deutsches Theater di Berlino e il Teatro Nazionale di Bratislava, diretta dalla giovane tedesca Brit Bartowiak. Molto incisivo **Strawberry Orphans** (*Gli orfani delle fragole*): coprodotto dal Teatro Nazionale di Craiova, denuncia il fenomeno dei tanti rumeni migrati in Paesi come Francia, Germania e Italia per lavorare come badanti, o per raccogliere le fragole, come dice il titolo. Basato interamente su storie reali, registrate durante numerose interviste e riportate in scena senza filtro, lo spettacolo si concentra sui quasi 200mila bambini lasciati soli, o con i nonni, da genitori pagati magari per accudire figli altrui. Un lavoro volutamente documentaristico – ben diretto da Julia Roesler – che denuncia con forza un problema noto in Romania, ma molto spesso taciuto. In cartellone anche due diverse versioni di **I'm afraid that we know each other now** (*Ho paura che ci conosciamo adesso, nella foto*), del croato **Ivor Martinic**, che affronta il tema del ricordo attraverso la storia di una giovane coppia che si separa. Lo ha portato in scena in tedesco Miriam Horowitz, costruendo uno spettacolo criptico intorno ad azioni astratte, e in croato Dominique Schnizer, con una messinscena realistica ed efficace.

Molto nutrito anche il programma delle conferenze, con interventi di sociologi o di esperti di teatro. Riflettori puntati su George W. Leeson, dell'Università di Oxford. Nel suo brillante intervento, ha portato una ventata di ottimismo, sottolineando quanto sia cambiata, oggi, la vita di un 65enne, rispetto a trent'anni fa. «Bisogna smettere di considerare questo fenomeno come un "problema" – ha spiegato – dobbiamo iniziare a vederlo come una "opportunità". E chi prima veniva chiamato "anziano" ora deve diventare "una nuova risorsa". Non resta che capire in che modo possiamo utilizzare queste risorse. È questa, quindi, la nuova sfida su cui adesso ci dobbiamo concentrare».

Gherardo Vitali Rosati



G(L)OSSIP

MilAMO Questa Milano di Merda
(però d'artista!)

di Fabrizio Sebastian Caleffi



«Che cosa create? Esseri deformi, storpi e dementi, donne che possono suscitare solo disgusto, uomini più simili ad animali che a esseri umani» scriveva Adolf Hitler, 1937, in occasione della Mostra del Disonore a Monaco. M come Manzoni, M come ArMani, M come El DoM: tutto il resto è soya. Milano *me genuit*: nutrito di *cassoeula* e *mundeghili* e d'ogni altra golosa gustosa milanese, fino all'ultima *barbajada* (test di appartenenza, se non sapete *cusa l'è* non appartenete alla famiglia meneghina, ma basta che lo chiediate a me e il gioco è fatto) mi permetto di espellere quel che per me non va della mia città&civiltà. Civiltà nata in via Rovello, passata per via Gulli (Chi ha Paura di Ricordare il Teatro Uomo?), per la Palazzina Liberty Okkupata, per via Pier Lombardo, per Porta Romana, la via Gluck dello spettacolo (là dove c'era il teatro/ora c'è/una bottega), arrivata emblematicamente al capolinea (dal nome di un locale jazz off dove siamo stati con quella faccia un po' così che abbiamo noi che abbiamo visto Manhattan a Milork, cioè Milano+NY) con l'exit di Ronconi, la cui *Lehman Trilogy* andrà in tournée, mentre l'evento più europeo in cartellone nella stagione 2015/16 sarà *The Winter's Tale* griffato Donnellan.

Sta per finire la rivoluzione e non ho niente da mettermi (in scena): crisi d'Autore al tempo della Crisi. Come reagisce la produzione nell'era della generazione 2.0? A colpo d'occhio, si evidenziano King Artù Cirillo al Menotti che "scenderà giù per Toledo", le curiosità al San Babila, che varia da un copione del Signor Maurizio Costanzo Show con Maurizio Micheli ad Anouilh ripescato come *vintage*, la varietà di programmi della Corazzata Elfo che trova posto anche per un a noi hystriioni ben noto *Thanks for Vaseline*. E tanto ancora, tutto importante da seguire. Ma qualunque rivoluzione è fatta dai giovani e oggi a Milano (non solo, ma qui è fenomeno vistoso, perché Milano non è un paese per vecchi) la Facoltà più affollata è quella di Senilità.

«La vecchiaia è un'invenzione dei giovani» dice Rosa Letizia nata Dugnani: la battuta gliela mette in bocca la balzacchiana autrice della commedia umana lombarda, Sveva Casati Modignani nel romanzo

Come stelle cadenti. E il diploma in *starlet* decaduta è rilasciato dalla maggior parte delle scuole e accademie di recitazione, nonché da corsi di scrittura teatrale per mai scritturati riciclati nel reparto drammaturgia, che tutte le frustrazioni dovrebbe portar via. Milano va di fretta, ma non sa più dove andare (dove andare a parare, basta contare i rospi inghiottiti da rossoneri e nerazzurri - e i rospi son mica rane da *risott*). Quando il calcio non va più a segno, è un brutto segno. Corrisponde alla Capitale Teatrale che sperpera il suo Kapital. E allora Che Fo? Sia il dito di Cattelan in piazza Affari a indicar la via: via dal prevedibile, verso l'inatteso, il fuori programma, il fuori formato. Esseri "deformi&dementi" e donne picassiane e uomini *fauves* si affaccino alla ribalta. Rilanciando la merda conformista trasformata in merda d'artista. Ma dove, ma come? Lanciando il movimento dei PlayWriter: il *playwright*, il commediografo, si muta in *writer* graffitando i suoi testi sui muri virtuali del web e intervenendo nel panorama urbano, per esempio affiggendo locandine di spettacoli *fake*. Che colpiscano con la forza del titolo, la bizzarria della foto di scena. Organizzate dei Rave Recitals!

Quando il fenomeno virale e stradale sarà abbastanza vistoso e articolato e molesto, i *writers* otterranno uno spazio pubblico per presentare la propria irregolarità regolamentata, ma non irregimentata. Non si dimentichi che Strehler e Grassi hanno aperto il Piccolo con un calcio. Nella città delle *griffes*, il graffitismo teatrale può diventare moda: alta moda d'avanguardia (termine che non si usa più se non al passato storico). Senza sfilate, niente *prêt-à-porter*; senza avanguardia, nessuna avanzata è possibile. Fate fenomeno, fate del vicolo Piero Manzoni che fiancheggia il Giamaica di Brera il tadzebao della nuova drammaturgia milanese. E Milano tornerà a precedere il resto del Paese. E l'Europa. E per il prossimo Scritture di Scena provate a scandalizzarci un po', dai. Scrittori, registi, attori, sicuramente vi giova sentirvi a modo vostro pittori e scultori.



DOSSIER: Teatro & Scienza

a cura di Roberto Rizzente con Giorgia Asti

Idee, formule, mitologie, ma non solo: il teatro ha attinto dalla scienza anche per il metodo della ricerca, lo studio delle relazioni tra attore e spettatore, le finalità conoscitive, i ritrovati ultimi della tecnologia. Viceversa, la scienza si è servita del teatro per meglio riflettere su se stessa, trovando nuove e più promettenti vie alla divulgazione e all'educazione delle future generazioni. Dove finiscono, allora, i territori dell'uno e cominciano quelli dell'altra? Ha senso, ancora, tracciare degli steccati disciplinari?

Giorello: teatro e scienza? Problemi, non discipline!

Contrapposti per convenzione, teatro e scienza trovano una nuova unità empirica nel comune sforzo gnoseologico. Rivelando insospettite convergenze, che hanno a che fare con la narrazione, la fascinazione per il nuovo, la scoperta.

di Roberto Rizzente



Filosofo, matematico, epistemologo, ma non solo. Nella sua pluriennale ricerca, Giulio Giorello si è occupato di temi connessi all'etica, al mito, alla religione, all'eros, alla società di massa, al potere e al vivere civile. Elaborando un pensiero di cui l'arte, il teatro, il sapere "umanistico" in genere, sono componente essenziale. In nome della libertà e per un nuovo Illuminismo.

Un tempo indivisibili, il sapere umanistico e quello scientifico sono andati via via diversificandosi, fino alla separazione. È possibile ritrovare l'unità primordiale? Sulla base di quale presupposto?

Ritengo che la celebre distinzione tra "le due culture" – ricordo il saggio di Charles P. Snow del 1959 – sia alquanto artificiosa. Nella tradizione dell'Occidente, è difficile distinguere cosa è scientifico e cosa è "umanistico", per varie ragioni. Intanto storiche: il *De rerum natura* di Lucrezio è un poema scientifico, ma è anche un capolavoro letterario. Poi, le scienze della natura sono diventate "umane": dove collocheremmo, altrimenti, *L'interpretazione dei sogni* di Freud o i testi che hanno fondato la scienza economica, da Adam Smith ai creatori della teoria dei giochi, come Morgenstern, von Neumann, Nash o Harsanyi?

È ben vero che, istituzionalmente, questa dicotomia viene praticata; bisogna sempre ricordarsi la battuta di Karl Popper, «non siamo studiosi di certe materie, bensì di problemi». Però, dal punto di vista concettuale, un problema umanistico può diventare un problema delle scienze della natura e un problema delle scienze della natura avere una ripercussione a livello umanistico: penso alla riscoperta del "Dio nell'io" di Giordano Bruno, dopo che i copernicani avevano sostenuto l'equivalenza tra la fisica del cielo e quella della terra. Ricordo pure la medicina contemporanea, che mira al recupero della salute, con strumentazioni che vengono dalla fisica. O, ancora, la biologia dopo Darwin, che mette in luce anche il posto dell'uomo nella natura.

Dunque, io non parlo di un'unità primordia-

le del sapere, ma di un'unità che si produce localmente ogni volta che c'è bisogno di capire un nuovo problema. Oggi ci stiamo rendendo conto che i grandi scienziati sono anche dei grandi umanisti, come Einstein, Heisenberg, Dirac, Pauli, Prigogine con il suo *La nuova alleanza*, scritta con Isabelle Stengers. O, ancora, pensiamo alle applicazioni dei modelli matematici di Thom alla linguistica. Viceversa, nel campo della psicanalisi, noi abbiamo imparato molto da Proust, Joyce, Musil, Kafka, o da pittori come Klimt, come dimostra Eric Kandel ne *L'età dell'inconscio*. Non c'è, dunque, un presupposto metafisico su cui fondare quest'unità: è una constatazione empirica. In questo, sono d'accordo con Hume, quando sosteneva, pensando a Newton e a Smith, che la conoscenza dell'uomo e quella della Natura camminano «mano nella mano».

Ci sono potenzialità spettacolari e/o narrative, nella scienza?

Direi proprio di sì; basti pensare al citato *De rerum natura*, o, in tempi più recenti, alla cronaca del viaggio sul *Beagle* – mi ero divertito, nel 2009, a metterla in scena, con Stefano De Luca – e *l'Origine delle specie* di Darwin, un grande romanzo delle forme del vivente. Certo, forse è un po' più difficile presentare come narrativi i trattati di fisica del Novecento; ma una dote di narratore ce l'ha persino Einstein. Senza dimenticare un Giordano Bruno, non solo per il *Candelaio*, ma anche per i dialoghi in lingua italiana, come *La cena de le ceneri* e il *De l'infinito, universo e mondi*. O Galileo Galilei, il cui *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* potrebbe essere tranquillamente utilizzato come copione teatrale, ovviamente da un regista di genio.

Cosa può la scienza insegnare al teatro? È un modello di "grande narrazione" o di novella avventura epica? In che termini può essere fonte d'ispirazione per il teatro?

Credo che lo sviluppo del pensiero scientifico sia nello stesso tempo epico e drammatico. Epico, perché narra la conquista della verità, o meglio di quella che, generazione dopo generazione, s'interpreta come verità, salvo pensare che quello che oggi abbiamo scritto sulla lavagna domani lo cancelleremo, per citare il *Galileo* di Brecht. Ma, nello stesso tempo, è anche drammatico, perché se quello che oggi si ritiene come verità, domani si è disposti a scartarlo per qualcosa

di diverso, ecco che s'impone un elemento di contrasto e di conflitto, come hanno mostrato Popper, Lakatos e Feferman. E tutto questo può essere fonte d'ispirazione per il teatro? Penso di sì, basti pensare al successo di alcune opere legate alla storia della fisica, da *Vita di Galileo* a *Copenaghen* di Frayn: è vero che lì contava molto il contesto, ovvero il rapporto intricato tra scienza e potere; però si può arrivare a costruire addirittura una rappresentazione del gioco delle idee, come ha dimostrato Luca Ronconi con *Infinites*, da un'idea di John Barrow.

Riscontra un'intrinseca scientificità nelle odierne teorie teatrali? Quanto possono, le scienze, contribuire alle teorie della rappresentazione?

Direi che c'è oggi una grande potenzialità intorno all'idea di "rappresentazione", perché la rappresentazione è una tecnica scientifica per farci capire quali sono i fenomeni rilevanti e importanti da studiare. Ma rappresentazione è anche la messa in scena. Teatro e teoria hanno la stessa radice, vengono da "vedere", come ha scritto Fernando Gil nell'*Enciclopedia* edita da Einaudi. Di conseguenza, le teorie della rappresentazione teatrale possono attingere per una serie di esempi interessanti dalla pratica scientifica.

Si può insegnare la scienza attraverso il teatro? Può la scienza riflettere criticamente su se stessa con gli strumenti dialettici del teatro?

Certamente sì, lo dimostrano Darwin e Galileo. Ma anche *Infinites*, dove si sono mescolati attori della scuola del Piccolo e studenti del Politecnico. E la scienza riflette criticamente su se stessa proprio con strumenti "teatrali"; non penso soltanto a interventi di grandi uomini di teatro sulla scienza, come Brecht: gli stessi scienziati possono, talvolta, godere a mettere in scena se stessi. Un tempo era impensabile, oggi lo è molto meno.

Quale deve essere il giusto equilibrio tra teatro e informazione scientifica, e di conseguenza tra forma e contenuto? Sono due opposti conciliabili?

Perché questa conciliazione non sia banale e nemmeno autoritaria è importante che ci sia rispetto reciproco. Non chiederemo a un grande regista di risolvere problemi di matematica, ma nemmeno a un grande scienziato di diventare uomo di teatro. Ma qualche

volta ci si può provare, con l'attenzione a una modalità di comunicazione diversa, perché l'esperienza del nuovo è un'opera di conoscenza, sia che venga fatta da uno scienziato praticante, sia da un grande regista. Non è un caso che Giulia Cogoli, in *100 parole per la mente* (edito da Laterza), abbia affidato la voce "conoscenza" a Luca Ronconi (vedi anche la documentazione offerta da Pino Donghi nel suo *Gli infiniti di Ronconi*, Scienza Express, Trieste, 2013).

Nel corso della storia, la scienza parla al teatro anche attraverso la tecnica. Quale deve essere la natura del prestito? E cosa deve fare, il teatro, per non rimanerne succube?

Credo, al contrario di alcuni filosofi pessimisti, che noi possiamo avere con la tecnica un approccio che ne sfrutti la bellezza profonda senza divenirne schiavi. Questo approccio è l'approccio "critico", è l'approccio che ha permesso alla scienza di svincolarsi dalla tutela della religione e di diventare un modello di crescita culturale. E oggi la scienza è anche un grande modello di democrazia, se per democrazia non intendiamo il dominio della maggioranza, bensì il rispetto della minoranza. E cosa c'è di meglio che dar voce anche alle minoranze, sul palcoscenico?

Può esistere, allora, un teatro scientifico? Come lo definirebbe?

Sì, nel senso che può esistere un teatro che si occupa di scienza e che viene a sua volta considerato scientificamente. Pensiamo alla risposta che i "neuroni specchio" danno alla domanda di Peter Brook, perché uno debba essere colpito da azioni che si sa essere finte. O al problema di Amleto: «Cos'è Ecuba per l'attore, o lui per Ecuba, che debba piangere per lei?». Non parlerei però di teatro scientifico come di un "genere", per la stessa ragione per cui non amo gli steccati disciplinari. Penso che tutto il teatro possa essere in questo senso "scientifico" e che la scienza debba interessarsi di "tutto" il teatro. E allora, lo scienziato che gioisce per Joyce o Kafka potrebbe sentirsi altrettanto gratificato da Shakespeare, Ibsen o Sartre. Senza dimenticare quello che è uno "scienziato del teatro" tra i più provocanti e intelligenti: Samuel Beckett. ★

In apertura, *Infinites*, regia di Luca Ronconi (foto: Marcello Norberth).

Viaggio allucinante nella galassia dello spazio-teatro

La scienza pone oggi al teatro quesiti irrinunciabili sulla conoscenza e la coscienza, imponendo il vincolo di una ricerca mai interessata e sempre in divenire.

di Andrea Bisicchia

Si può divulgare la scienza attraverso il teatro? Nel momento in cui, per accedere alla drammaturgia, integra gli studi ricorrendo a discipline diverse come l'antropologia, la sociologia, la linguistica e la psicanalisi, la storiografia teatrale potrebbe, opportunamente, impiegare la categoria della scienza per utilizzare nuovi metodi di lettura del testo, dell'ipotesto, dell'ipertesto, magari per rintracciare le fondamenta originarie della rappresentazione. È possibile, allora, individuare nel passato un connubio tra teatro e scienza, utilizzando metodologie e discipline scientifiche o para-scientifiche, magari facendo uso di nozioni mitico-magiche prese in prestito dall'astrologia, dall'astronomia, dalla geometria? In simili casi, anche il ricorso alla scienza antropologica potrebbe risultare necessario per descrivere il teatro dei popoli primitivi o quello delle loro azioni mimetico-rappresentative, che avvenivano in contesti sia religiosi che ludici.

Mi propongo di esaminare autori e testi che abbiano

affrontato, a livello drammaturgico, problemi di carattere scientifico, che abbiano, cioè, avuto a che fare con i primordi della tecnica e della cosmologia, offrendo un contributo alla divulgazione di dette scienze.

Nei dintorni del pensiero filosofico

Basterebbe indagare, per quanto riguarda il mondo classico, testi come *Prometeo* di Eschilo, *Trachinie* di Sofocle, *Medea* di Euripide, *Le Nuvole* di Aristofane, per capire come argomenti che riguardavano le origini della tecnica, dell'alchimia, della magia, della meteorologia, fossero diventati oggetto di drammaturgia. Certo, il problema della scienza, nell'antichità classica, apparteneva più al pensiero filosofico che a quello del metodo sperimentale, ma non c'è alcun dubbio sul fatto che il teatro lo riproponesse ricorrendo sia al genere tragico che a quello comico, contribuendo alla divulgazione. L'apporto di sapienti come Talete, Anassimandro, Anassimene, Democrito, Eraclito fu determinante per le origini della scienza, ma lo fu altrettanto per gli autori tragici.

Prometeo, per esempio, con la sua ribellione a Zeus e con l'offerta del fuoco agli uomini, li mise nella condizione di sperimentare il potere della tecnica; fu lui a dare lezione di astronomia, a insegnare il sorgere e il tramontare degli astri, a far conoscere l'uso del numero, di come utilizzare l'aratro, fu sempre lui a dare lezioni di matematica e di costruzione, a prodigarsi per mettere le basi di ogni tipo d'invenzione, tanto da essere considerato il primo esempio dell'uomo in rivolta per il bene della conoscenza. La sua idea del cosmo alternava le rivelazioni dei sapienti a quelle del mito, tanto che se i lampi, i tuoni, i fulmini erano ritenuti opera degli dei, egli fece scoprire come si potessero spiegare facendo ricorso alla meteorologia. Non dimentichiamoci che, adoperando il fuoco come elemento primordiale e il ferro che sottostava nelle miniere del monte Caucaso – dove Prometeo era stato inchiodato, anticipando il sacrificio di Cristo –, egli riproponeva la formula eraclitea del fuoco come origine di tutte le cose, allo stesso tempo inaugurando l'era della tecnica. Ricordo due messinscene del *Prometeo*, con le regie di **Antonio Calenda** (1994) e di **Luca Ronconi** (2001), entrambe attente a sottolineare il rapporto tra teatro e scienza, tra teatro e filosofia. Calenda, con la struttura scenografica in ferro, considerava la tecnica più potente della religione. Ronconi scelse una prospettiva storica, inventando una specie di viaggio dentro il sacro per desacralizzarlo, per decifrare il percorso dell'uomo dagli albori della civiltà a oggi.



Elementi meteorologici e astrologici erano presenti nelle *Fenicie* di **Euripide**, vedi l'invocazione di Giocasta al sole: «Sole che segui il solco della tua strada fra gli astri del cielo...quale infausto raggio spandesti su Tebe...», e nella *Ifigenia in Aulide*, sempre di Euripide, che si apre proprio con uno scorcio astrologico nella scena in cui Agamennone chiede al vecchio saggio notizie su una stella che naviga in cielo, ricevendo come risposta: «È Sirio e vicino alle Pleiadi va dalle sette luci. Il suo corso è a metà». Non dobbiamo dimenticare che Euripide era stato allievo di Anassagora, dal quale aveva ereditato gli interessi per l'indagine scientifica, per la conoscenza dei corpi celesti, ma pur essendo il più laico, rispetto a Eschilo e a Sofocle, non poteva fare a meno di coinvolgere le divinità, ogniqualvolta faceva riferimento agli astri.

Era sempre e comunque il divino a confrontarsi con l'umano, pertanto le difficoltà a uscire dal mito risultavano sempre più impellenti. Non ci riesce *Medea* di Euripide che, pur essendo una maga e pur avendo consumato un atroce delitto, alla fine, chiede l'intervento del dio Sole, fratello del padre. È più coerente la *Medea* di **Seneca** che decide di togliersi la vita per non accettare compromessi col divino, dato che, per Seneca, gli dei non esistono. E che dire di Deianira, protagonista delle *Trachinie*, anch'essa maga, ma che non sopporta che «due donne stiano sotto le stesse lenzuola», tanto che, per liberarsi della rivale, ricorre anch'essa all'arte magica.

A tu per tu con le parascienze

Se dal mondo classico passiamo a quello medioevale, il ricorso alla magia vive una specie di ripensamento se non di censura, tanto che le maghe venivano considerate streghe e condannate al rogo. Le scienze astrologiche ritornano in voga durante il Rinascimento a opera di Pico della Mirandola, Giordano Bruno, Marsilio Ficino, Giovan Battista Della Porta, Paracelso, ma anche di autori teatrali come Ariosto, Grazzini (il Lasca), lo stesso Bruno, che porteranno in scena astrologi, negromanti, streghe, alchimisti, fattucchiere. Se a **Ficino** dobbiamo gli *Scritti sull'astrologia*, ad **Ariosto** dobbiamo *Il Negromante*, la commedia più bella dopo *La Mandragola*, e al **Lasca** *La strega*, commedia che da alcuni storici del teatro è considerata un capolavoro. Forse il punto più alto è toccato da **Giordano Bruno** col *Candelaio*, concepito durante la pubblicazione di *Magia naturale* di **Della Porta**, commedia amara che porta in scena l'uso nefando che vien fatto della magia a opera di «uomini empi e sacrileghi e inclini al delitto». Nel *Candelaio*, Bruno espone una galleria di

trafficoni, mariuoli fraudolenti e sacrileghi che popolano la città di Napoli, macrocosmo di tante città italiane. È chiaro che, dietro Bruno, c'erano Aretino, Ficino, Della Porta, una triade che trasformò non solo il teatro, ma anche la cultura rinascimentale. Bruno non si scaglia contro la scienza in generale, bensì contro i pedanti, le false dottrine, non irride l'astrologia, la magia, l'alchimia, dileggia tutti coloro che ne fanno un uso improprio. Ciò che si percepisce è il richiamo a un mondo nuovo che si appresta a capovolgere il vecchio mondo, così come la scienza sperimentale si appresta a capovolgere non solo le parascienze ma la

Per saperne di più

- *Attori del Sapere. Un progetto di teatro, scienza e scuola*, a cura di Scienza under18, Trieste, Scienza Express, 2011.
- Maria Teresa Balboni Brizza, *Immaginare il museo. Riflessioni sulla didattica e il pubblico*, Milano, Jaca Book, 2007.
- Mario Bianchi, *Atlante del Teatro Ragazzi in Italia*, Corazzano (Pi), Titivillus, 2009.
- Andrea Bisicchia, *Teatro e scienza. Da Eschilo a Brecht e Barrow*, Torino, Utet, 2006.
- Carlo Blasis, Flavia Pappacena, *L'uomo fisico, intellettuale e morale*, Lucca, Lim, 2005.
- Bertolt Brecht, *Vita di Galileo*, Torino, Einaudi, 2005.
- Peter Brook, *L'homme qui - Je suis un phénomène*, Arles, Actes Sud, 2004.
- Giordano Bruno, *Opere italiane*, 2 voll., Torino, Utet, 2006.
- Stefania Chinzari, Paolo Ruffini, *Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione*, Roma, Castelvecchi, 2000.
- Steve Dixon, *Digital Performance. A history of New Media in Theatre, Dance, Performance Art and Installation*, Cambridge, MA and London, The Mit Press, 2007.
- Pino Donghi, *Gli infiniti di Ronconi*, Trieste, Scienza Express, 2013.
- Jan Fabre, *Teatro*, Milano, Ubulibri, 2010.
- Michael Frayn, *Copenhagen*, Milano, Sironi, 2003.
- Giulio Giorello, *Prometeo, Ulisse, Gilgamesh. Figure del mito*, Milano, Cortina, 2004.
- Rudolf Laban, *L'arte del movimento*, Macerata, Ephemeria, 1999.
- Maria Rosa Menzio, *Tigri e Teoremi, scrivere teatro e scienza*, Milano, Springer, 2007.
- Francesca Montesperelli (a cura di), *Tra Frankenstein e Prometeo: miti della scienza nell'immaginario del '900*, Napoli, Liguori, 2006.
- Anna Maria Monteverdi, *Il teatro di Robert Lepage*, Pisa, Bfs, 2004.
- Anna Maria Monteverdi, *Nuovi media, nuovo teatro. Teorie e pratiche tra teatro e digitalità*, Milano, Franco Angeli, 2011.
- Marco Paolini, *Itis Galileo*, Torino, Einaudi, 2013.
- Mauro Petruzzello, *Iperscene*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2007.
- *Prospettive su teatro e neuroscienze. Dialoghi e sperimentazioni*, a cura di Clelia Falletti e Gabriele Sofia, Roma, Bulzoni, 2012.
- Marcello Sala, *L'arte di (non) insegnare e l'autorganizzazione dei bambini nel gioco e nelle conversazioni scientifiche*, Torino, Change, 2007.
- *Il sapere scientifico della scuola*, a cura di Scienza under18, Milano, Franco Angeli, 2007.
- *La scena digitale. Nuovi media per la danza*, a cura di Armando Menicacci ed Emanuele Quinz, Venezia, Marsilio, 2001.
- Charles Percy Snow, *Le due culture*, Venezia, Marsilio, 2005.
- Gabriele Sofia, *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno*, Roma, Bulzoni, 2013.
- Rafael Spregelburd, *Eptalogia. I sette vizi capitali*, Milano, Ubulibri, 2010.
- Robert Wilson, Philip Glass, *Einstein on the beach*, Paris, Dilecta, 2012.

stessa concezione del cosmo. Basterebbe pensare allo scacco subito dall'astronomia tolemaica e dall'astrologia in questo periodo. Certo, i maghi continueranno a occupare i palcoscenici, da Prospero a Cotrone, solo che la magia, ormai, è diventata un semplice elemento drammaturgico. La cosa più impressionante è che, durante questo nostro percorso, il lavoro dei filosofi, dei trattatisti è andato sempre di pari passo con quello degli autori teatrali.

Il "caso" Galileo

Se lungo tutto il Rinascimento sia i pensatori che i drammaturghi si erano limitati a sfiorare la vera scienza, nel senso che la loro ricerca non era mai stata di tipo sperimentale, essendosi mossi ai margini della natura e non "contro" natura, con Copernico e Galileo le cose cambiarono tanto da mettere in crisi sia l'astronomia tolemaica che il geocentrismo.

Fu, però, con **Galileo** che il sistema copernicano cessò di essere una semplice ipotesi astronomica per apparire il più naturale sistema di meccanica celeste. Dobbiamo a **Bertolt Brecht** col suo *Galileo* una delle più importanti divulgazioni del metodo scientifico attraverso il teatro. Italo Alighiero Chiusano sosteneva che Brecht scrisse *Vita di Galileo* quando ebbe notizia della scissione dell'atomo; non possiamo, però, dimenticare che egli mostrò interesse per i risultati della scienza con l'atteggiamento dell'artista, come sostiene in una pagina degli *Scritti teatrali*: «Il piano della scienza e quello dell'arte sono diversissimi, d'accordo. Eppure io debbo confessare che non riesco a lavorare come artista senza servirmi di un certo bagaglio scientifico». È stato comunque il teatro a divulgare il metodo scientifico galileiano con le messinscene del *Galileo* in tutto il mondo. Come non ricordare l'edizione di **Strehler** del 1963, nata in un clima di polemiche, d'intrusioni del potere religioso, di spaccature avvenute

durante le prove e nell'attesa del debutto? Tutti gli interrogativi presenti nel testo di Brecht, nelle mani di Strehler, si trasformarono in uno spettacolo memorabile. La scienza era ritornata a dividere.

Il teatro come ricerca

A dire il vero, la scienza novecentesca, dall'evoluzionismo alla teoria della relatività, dalla fisica atomica agli studi di genetica, aveva posto l'uomo di fronte a problemi che riguardavano non solo il rapporto con la natura e le sue leggi, ma anche con la conoscenza, oltre che con la coscienza. Da Charles Darwin ad Albert Einstein, da Werner Heisenberg a Robert Oppenheimer, da Niels Bohr a John D. Barrow, solo per citare alcuni fisici, matematici, astrofisici che sono stati portati in scena, la scienza ha posto una serie di quesiti sulle sue responsabilità, di cui si è impadronito il teatro per aprire un ampio dibattito.

Il problema potrebbe essere un altro, ovvero, fino a che punto il teatro possa tradire il concetto di scienza, o ancora, fino a che punto il teatro possa fare "ricerca" come la scienza. Credo che il vero teatro sia quello capace di mettersi in discussione, proprio come la scienza. Per esempio, quando **Dürrenmatt** scrisse *I fisici* (1966), sapeva di scrivere qualcosa di paradossale, convinto che, come i logici, neppure i fisici potessero evitare il paradosso, ma soprattutto era consapevole del fatto che il suo testo non potesse avere per oggetto i contenuti della scienza, quanto dei suoi effetti, che non riguardavano gli scienziati, ma gli uomini in generale; pertanto, utilizzando il paradosso, egli non faceva altro che accostarsi, il più possibile, alla realtà.

Il tragitto che dal *Galileo* arriva fino ai *Fisici* risulta abbastanza frastagliato, fino a intensificare, in maniera particolare, il rapporto tra teatro e scienza. Certamente, sia Brecht che Dürrenmatt si sono interrogati sulla funzione morale della scienza, sulla sua responsabilità politica e, quindi, sull'uso improprio che ne veniva fatto. È il medesimo problema che coinvolse sia **Kipphardt** che **Salvato Cappelli**, i cui testi *Sul caso J. Robert Oppenheimer* (1964) e *Duecentomila e uno* (1966) furono realizzati in quello stesso Piccolo che, dalla prima del *Galileo* fino alla fine degli anni Sessanta, dette un contributo fondamentale per capire il rapporto tra teatro e scienza, toccando il vertice con *Infinites*, messo in scena da Luca Ronconi, e *Copenaghen* di **Michael Frayn**, con una mirabile interpretazione di Umberto Orsini, Giuliana Lojodice, Massimo Popolizio, per la regia di Mauro Avogadro. ★



In apertura, *Vita di Galileo*, regia di Giorgio Strehler (foto: Mario Mulas-Piccolo Teatro di Milano); in questa pagina Ugo Maria Morosi, Renzo Montagnani e Ferruccio De Ceresa in *I fisici*, regia di Marco Sciaccaluga (foto: Beppe Veruggio).

Umana, troppo umana, la scienza di fine millennio

Non solo studio dei moti celesti, classificazione delle specie e delle patologie: la scienza, oggi, travalica i propri confini, costeggiando l'arte per farsi umana. Come dimostrano i casi di Spregelburd e Ronconi, Brook e Wilson, Fabre e Lepage, fino a *Copenhagen* di Michael Frayn.

di Roberto Canziani



C'era una volta una scienza classica, newtoniana, dura, universale. Grazie a lei, i conti ancora tornano, le equazioni funzionano e le sfere ruotano, probabilmente eterne, sottoposte a leggi e gravitazioni. C'è anche un'altra scienza, oggi, più morbida, molto umana. Una scienza che travalica i propri confini, costeggia l'arte e si appropria delle sue intuizioni. Una scienza che non genera solo scienziati, ma individui in cui la sensibilità e l'intuito hanno forza pari a quella dei pendoli e dei telescopi galileiani.

L'epoca che seppe dare maggior luce a questa "scienza umana", il Rinascimento, fu prodiga di ingegneri versatili: gli esempi di un contemporaneo *multitasking* cognitivo. **Leonardo Da Vinci** studiava, dissezionandoli, muscoli di cadaveri e inventava allo stesso tempo spettacoli con macchine e giochi di luce per i duchi di Milano e i re di Francia. **Giulio Camillo** immaginò (e costruì, almeno in miniatura) il suo enciclopedico "teatro della memoria".

E quel caratteraccio indomito di **Giordano Bruno**, nelle scene del *Candelaio*, riusciva a coniugare la crudezza e il realismo di un linguaggio osceno con il pudore delle *umbrae idearum*, idee che non possono apparire in piena luce, ma si manifestano appunto attraverso ombre. Sentiamo che appartengono, quei geni del Rinascimento, alla stessa enciclopedia culturale, alla stessa famiglia ideale. Ed è naturale chiedersi, ora che la scienza contemporanea, pronipote di Newton, e ancora dura e universale, si manifesta con tante derivazioni nella nostra tecnocultura, quale altra famiglia, quale enciclopedia possano raccogliere certe contemporanee figure di artista-scienziato. Gente che non declina la propria sensibilità e il proprio intuito nei termini di questa "scienza padrona", che oggi sposa ingegneria e industria sull'altare della tecnocrazia (e progetta magari il viaggio di nozze in automobili senza guidatore).

Il teatro, *baedeker* d'altri tempi, ci permette di scorgere le figure e le occasioni di questa

scienza umana, troppo umana, che certo non è rimasta al palo del Novecento, quando la nuova visione einsteiniana ben si accordò con la nascita di quel relativismo teatrale a cui abbiamo dato il nome di "regia". E ribaltò il gioco ipocrita del realismo, facendo crollare, alla fine dei *Sei personaggi*, uno di quei principi considerati incrollabili: «Finzione!», «Realtà!», «No. Finzione», «Realtà!».

Spregelburd e Ronconi, scienziati della scena

Oggi le *umbrae idearum* e il teatro post-newtoniano sembrano piuttosto stare nelle idee che **Rafael Spregelburd** continua a diffondere, lui si coniugando come faceva Luca Pacioli (il matematico filosofo del '500 che inventò la ragioneria, e sapeva mettere d'accordo musica e scacchi) teoria dell'arte e teorie delle catastrofi, i frattali di Mandelbrot e i paradossi dell'economia dopo la caduta dei Lehman Bros. Ci dice, ad esempio, Spregelburd, con quel suo fascino da affabulatore scientifico, così attento ai problemi della percezione, che



ciò che davvero conta, nel rapporto tra sfondo e figura, non è quel che la pupilla punta e il cristallino mette a fuoco. Ma ciò che percepisce, invece, "la coda dell'occhio": un senso – dice lui – che è indefinito e opaco, e non un "significato", che invece splende di luce positiva. Per capire dunque *La modestia* (ma forse tutta la sua *Eptalogia* ispirata all'arte simbolica del fiammingo Hieronymus Bosch, e anche le altre ibride invenzioni del "teatrista" argentino), non bisogna cercare a tutti i costi il chi e il dove di un teatro-fotografia. Ma piuttosto avventurarsi nella sabbia mobile che impasta le geografie e i ricordi. Ciò che cambia nelle due storie intrecciate nella *Modestia* non sono i *loci* e le *personae*, ma solo l'atmosfera. Una scienza della percezione, non un meccanismo ottico di messa a fuoco.

Lo capiva bene, questo discorso, **Luca Ronconi**, che sulla misura dell'allestimento di *La modestia* (2011) aveva calibrato il suo rapporto con Spiegelburg. Ed era tornato a saggiare, una stagione dopo, le sabbie mobili del personaggio ne *Il panico*, sonata dove i fantasmi (in altre parole, ciò che resta della cosiddetta vita) hanno lo stesso statuto dei vivi. Ma alle derive che la scienza dopo Newton ed Einstein ispirano, Ronconi ci aveva già educati, molti anni prima, portando in scena l'allora sconosciuto e fluviale lavoro di **Arno Holz**, *Ignorabimus* (1986). Un dialogo di quattro scienziati e una donna (in realtà cinque attrici), un teatro a cui il regista aveva consapevolmente sottratto il principio dell'azione drammatica e sostituito quello del tempo reale, che a teatro è invece un tempo alieno («se c'è una cosa che dura cinque minuti, qui, per dire quella cosa cinque minuti se ne vanno»). E se ne andavano infatti dodici ore, tra dialoghi scientifici ed evocazioni di ectoplasmici, in una scenografia di cemento, asfalto, frammenti di marmo. A un teatro di spazi e di tempi alterati Ronconi sarebbe tornato anche con *Infinites* (2002). Di quello spettacolo infinito e paradossale, insinuato negli antichi depositi della Scala alla

Bovisa, **John D. Barrow**, fisico, astronomo, cosmologo, era stato l'autore, il consulente, il suggeritore di Ronconi. E dichiarava: «Amo considerare la matematica, la meccanica dei quanti, le strutture molecolari e altre costruzioni scientifiche come espressioni assolute di arte astratta. C'è una bellezza intrinseca nelle leggi della natura che non è facile cogliere, così come non è facile apprezzare all'istante un quadro di Picasso». Perché è lo sfondo, non le figure, che adesso s'incarica della comunicazione.

Impossibile proprio metterle a fuoco, oggi, le figure, dentro un teatro sempre più post-drammatico, che ha messo a morte il personaggio, ha allontanato il conflitto, e rivendica il valore di tutto ciò che prima, per oltre due secoli, veniva ideato in loro funzione. Valore al tessuto cromatico o musicale dello spettacolo (quante colonne sonore, quanti motivi emotivi, messi in fila negli *Stücke* di **Pina Bausch**). Valore al tessuto documentario che lo precede (come nel *verbatim theatre* di matrice anglosassone, e nel vissuto degli "esperti di qualche cosa" portati in scena dai tedeschi **Rimini Protokoll**). E valore alla ricaduta nel sociale che lo segue (come insegnano le fughe dalla rappresentazione dell'ungherese **Árpád Schilling** e il rispecchiarsi controverso delle comunità rom nel penultimo lavoro di **Constanza Macras**, un po' berlinese, un po' argentina, *Open for everything*).

Due "artisti" del cervello: Sacks e Lurija

Ma non tutto il teatro, ovviamente, va nella stessa direzione. Il discorso scientifico lo può intercettare secondo diversi angoli d'incidenza. Se ci si limita a esplorare l'arco di questi ultimi quarant'anni, ecco manifestarsi diverse opzioni. Ci sono creatori che dello sviluppo scientifico catturano un particolare, un episodio, o vicende biografiche e trovano che siano congeniali alla propria poetica, tanto da metabolizzarli. Meglio se si tratta di scienza umana, ancor meglio se è troppo umana, perché, più

che una legge, coglie e dà luce a uno scarto, una debolezza, una frattura.

Maestri in questo senso sono stati quei neurologi che della diversità hanno studiato il mistero, affascinandosi loro stessi, e affascinando i loro lettori. Quanto è umano il caso del "disumano" mnemonista russo **Solomon Šereševski**, dotato di una capacità di ricordare pari quella di un *hard disk* e studiato da **Aleksandr Lurija** nel suo *Viaggio nella mente di un uomo che non dimenticava nulla* (1968). E quanto ci affezioniamo alle parole con cui **Oliver Sacks** introduce *L'uomo che scambiò sua moglie per un cappello* (1985): «Mi sento medico e naturalista al tempo stesso. Mi interessano in pari misura le malattie e le persone; e forse sono anche insieme, benché in modo insoddisfacente, un teorico e un drammaturgo, sono attratto dall'aspetto romanzesco non meno che da quello scientifico, e li vedo continuamente entrambi nella condizione umana, non ultima in quella che è la condizione umana per eccellenza, la malattia: gli animali si ammalano, ma solo l'uomo cade radicalmente in preda alla malattia».

Naturale che uno come **Peter Brook** li abbia a un certo punto scelti come autori d'elezione, Sacks e Lurija, per quel suo viaggio in due capitoli dentro il cervello umano, *L'homme qui* (1993) e *Je suis un phénomène* (1998). Dei due neurologi, Brook coglie la partecipazione alla malattia umana e con mezzi minimi, semplicissimi (il più recente tra i suoi stili), la ribalta sullo spettatore, trasformando in un'appassionante storia di ciò altri medici avrebbero affidato a una cartella clinica.

Di passaggio si può notare che un altro "caso" di Sacks, esaminato in *Risvegli*, si trasforma nel magnifico e glaciale *Una specie di Alaska*, firmato da **Harold Pinter** (1982). Vedi anche, dallo stesso libro, *[H] L_Dopa* (2010) riscritto in gruppo sotto la guida di **Antonio Latella** e **Linda Dalisi**. O la drammaturgia di evocazioni che **Muta Imago** ha elaborato attorno a un altro "caso" di Lurija, dando vita a *Lev* (2008).

Se cambia l'angolo d'incidenza

Diversa è l'opzione, poiché diverso è l'angolo d'incidenza, se si parla di **Robert Wilson** e del suo metter mano, con **Philip Glass**, al capolavoro storico del duo, *Einstein on the beach* (1976). Contrariamente a ciò che si potrebbe pensare arrestandosi sulla soglia del titolo, non è affatto Albert Einstein il fulcro scientifico dell'operazione. Tanto che, nel via vai delle memorabili cinque ore di rappresentazione, è sufficiente esibire una vaga rassomiglianza con lo scienziato (come in certe buffe cartoline) e basta che la spiaggia sia appena citata per far scattare la macchina immaginativa: orologi, bussole, giroscopi. La scienza, invece, è quella architettonico-costruttiva della musica di Glass, del matematico minimalismo che regge l'intero impianto dell'opera. «One, two, three, four, one, two, three, four, five, six...» è il celebre riff d'apertura. E geometrie mobili sono le coreografie di Lucinda Childs.

Allo stesso modo, ma malamente citata in etichetta, la scienza risulta tra gli ingredienti di molta della poetica di **Jan Fabre**. Il quale vanta ascendenze – però nessuno mai l'ha confermato – presso il padre fondatore dell'entomologia, il francese Jean-Henri Fabre: «Voi sventrate gli animali e io li studio vivi – proclamava lo scienziato ottocentesco – voi ne fate oggetto di orrore e io li faccio amare. Voi lavorate in un laboratorio di torture e io osservo sotto il cielo azzurro al canto dei grilli e delle cicale». L'esatto opposto – si direbbe – di quello che fa il suo (forse) pronipote belga, che utilizza pure animali vivi nei suoi spettacoli, ma non con la stessa cura e lo stesso scrupolo dell'antenate. Tanto che le associazioni animaliste di tutto il mondo ce l'hanno nel mirino. Risenti-

te proteste, ad esempio, per il suo "lancio del gatto" in una performance del 2012 ad Anversa, mentre cani, tarantole, rane sono stati spesso protagonisti non consenzienti dei suoi spettacoli. Anche se le corazze di scarabeo dorato – iridate, cangianti, ipnotizzanti – con cui riveste le proprie sculture e gli ambienti dove le espone, lasciano a bocca aperta anche il più animoso dei suoi detrattori.

Meno bizzarro e fantasmagorico, più pertinente invece al nostro discorso è il teatro del canadese **Robert Lepage**. In lui, il rapporto con la scienza si declina in forma di ingegneria. Se il suo lavoro si dipana da una prima creazione, del 1986, *Vinci*, dedicata appunto a Leonardo, l'ingegneria drammaturgica è sempre determinante nelle storie-invenzioni. *La geometria dei miracoli* (1998) sulle vite parallele di Frank Lloyd Wright e Gurdjief rappresenta un titolo guida, e il discorso vale anche per il recente *Jeux de Cartes* (2012), sul tema dei quattro semi delle carte da gioco, il labirintico intreccio di storie di *Lipsynch* (2007) o l'ingegnosa osmosi di privato e pubblico in *La face cachée de la lune* (2000), che legge nella vita dei due fratelli protagonisti le fasi dell'esplorazione lunare. Ma è il versante spettacolare dei suoi lavori che porta all'estremo l'interesse di Lepage per la tecnologia in tutti i suoi aspetti. Per lui il teatro è la stanza dove saggiare il progresso nel continuo confronto tra una tecnica, che ricorda gli ingegni teatrali rinascimentali e barocchi, o le illusioni delle lanterne magiche ottocentesche (nell'assolo di *Andersen Project*, 2005) e i più contemporanei devices, che trasformano le sue invenzioni (*Secret world tour* era pensato per il tour mondiale di Peter Gabriel) in strabilianti macchine

di visione: «Ogni volta che c'è una rivoluzione tecnologica, essa dà all'artista una "ragione di speranza" perché è uno strumento che permette di esplorare le cose».

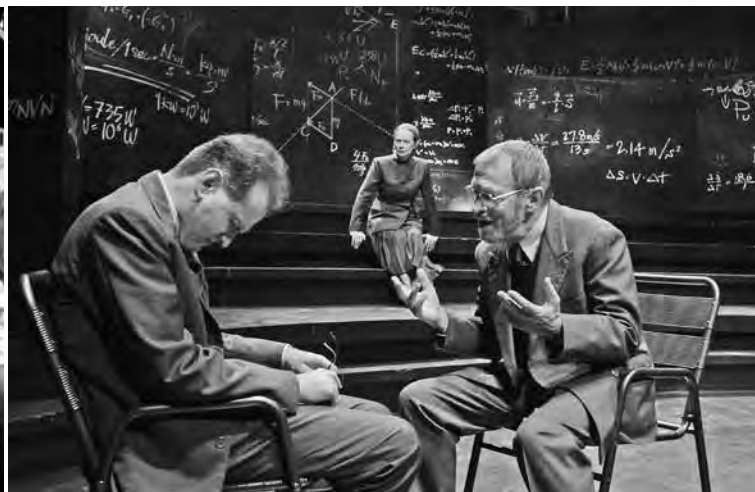
Nei pressi di Copenaghen

Speranza, dice Lepage. La speranza è la faccia nascosta della certezza, traguardo invece di una scienza newtoniana. Così che torna in conclusione a esserci utile, il soccorrevole "principio di indeterminazione", il quale esclude gli scienziati dal pervenire a una conoscenza completa della realtà e la delega (forse) ad altri. O (forse) radicalmente la nega.

Quel principio nasceva dagli incontri e dalle discussioni avvenute negli anni Trenta a Copenaghen tra il danese Niels Bohr e il tedesco Werner Heisenberg. Nel 1941, i due si ritroveranno per un breve incontro nel parco della capitale danese, senza testimoni, a sera. Pronunciate a bassa voce le loro parole decideranno lo sviluppo della Seconda Guerra Mondiale e quindi la storia odierna.

Più di ogni altro storico della scienza, che l'abbia studiata e esplorata, il drammaturgo **Michael Frayn** ci ha messo sulle tracce di quella discussione, impossibile da ricostruire univocamente. Dell'indeterminazione della scienza e dall'arte teatrale, l'edizione italiana di quel testo (1999) dà una formidabile prova. ★

In apertura, *Einstein on the beach*, regia di Bob Wilson; nella pagina precedente, *L'uomo che scambiò sua moglie per un cappello*, regia di Peter Brook e *La face cachée de la lune*, di Robert Lepage (foto: Sophie Grenier); in questa pagina, [H] *L_Dopa*, regia di Antonio Latella (foto: Brunella Giolivo) e *Copenaghen* (foto: Marco Caselli Nirmal).



Tra scienza e parascienza: il fenomeno del musical

Non si contano, dagli anni Venti, gli spettacoli che, in chiave parodistica, orrorifica o semplicemente divertita, hanno affrontato le paure e le speranze alimentate dalle scoperte scientifiche.

Lo dimostrano il successo di *Frankenstein* e le variazioni infinite sul tema dello scienziato pazzo.

di Sandro Avanzo



Frankenstein Junior,
della Compagnia della Rancia

C'è il musical biografico (quasi) classico come *Freudiana*, ma anche il musical interessato alla vita sentimentale dello scienziato, più che alle sue scoperte, come *Ben Franklin in Paris*. Come bio-musical scientifico *made in Italy* si può citare la produzione andata in scena per volere delle Giornate Marconiane 2005, a gloria dell'inventore della radio. Sul palcoscenico del *family show* *Charlie and the Chocolate Factory* recita, canta e danza uno scienziato amato da tutti i golosi perché sa dosare cacao e dolci, parente stretto sia dell'eccentrico inventore di auto volanti in *Citty Citty Bang Bang*, sia del papà di Belle in *Beauty and the Beast*, incompreso creatore di assurde e inutili diavolerie meccaniche. Per non dire del ricercatore di *Into the Light*, dilaniato tra i serissimi problemi con la famiglia e gli esperimenti per decretare l'autenticità della Sacra Sindone. Le tre discipline sono indispensabili per esprimersi a Faust, scienziato-filosofo dell'ultimo Medio Evo, come del resto per l'Et di *Space Dream* che, grazie ai

suoi studi, salva un pianeta del futuro dalla collisione con una cometa.

E quanti sono i medici che curano, guariscono e portano sollievo ai loro compagni della scena musicale? I primi che vengono alla mente sono il grigio vicino di pianerottolo di *Promises, Promises*, tra ammirazione e moralismo verso i presunti successi amorosi del protagonista; ma anche l'eroe borghese di *Allegro*, con la sua parabola esemplare da dottore di una piccola condotta rurale capace di arrivare a dirigere un grande ospedale della metropoli.

E ancora, il mondo della rivoluzione industriale inglese di *1066 and All That* a paragone col mondo del futuro di *Metropolis*, epoche differenti ma con stimoli analoghi per gli scenografi di Broadway e del West End, chiamati a esaltare in scena invenzioni e nuove scoperte della scienza... si potrebbe continuare con decine e decine di titoli di musical dagli anni '20 del secolo scorso e da tutte le latitudini. Nei teatri di Ungheria, Giappone, Svezia, Corea, e non solo nei Paesi anglofoni, sono state portate in scena

differenti discipline e infinite figure di esponenti scientifici. Ma è davvero opportuna una tale elencazione?

La fascinazione per l'horror

S'è deciso di divertirci noi per primi e di approfondire due anomale tipologie musicali di scienziati: il pazzo e quello degli spettacoli horror e/o di fantascienza, se fossimo al cinema parleremmo di B-movie.

Il più popolare è di certo il Dr. Frankenstein, personificazione dell'originale letterario di Mary Shelley, eroe maledetto di svariati show in musica e senza musica più o meno *dark* e più o meno *heavy metal*. Tra le tante versioni, l'esempio che forse si impone come "più classico" rimane l'Off Broadway *Frankenstein - A New Musical* (2007) di **Mark Baron** su libretto di Jeffrey Jackson and Gary P. Cohen. *Climax* dello spettacolo è la reazione della Creatura nell'attimo in cui capisce di essere stata rifiutata e si scatena in una tremenda vendetta contro l'intera famiglia del creatore. Si tratta però di una vendetta con *happy end* in quanto si trasforma, per entrambi, in una

profonda e umanissima lezione d'amore. Gli stessi personaggi, elementi e situazioni tornano in forma di parodia demenziale in *Frankenstein Junior* (titolo originale *Young Frankenstein*), il fortunato musical che **Mel Brooks** trasse nel 2007 dal suo omonimo film del 1974, e che nella sola Broadway ha toccato le 485 repliche, prima di diventare anche in Italia uno *smash hit* delle ultime stagioni, nell'allestimento della Compagnia della Rancia.

Caso mai ci fosse bisogno di capire che comicità, eccesso e caricatura stanno alla base del successo musicale dei personaggi della Shelley e dei loro epigoni, la riprova sta nell'innossidabilità del cult di Frank-N-Furter, lo *sweet transvestite* creato da **Richard O'Brien** nel 1975 in *The Rocky Horror Show*, e che da allora continua a dar vita a ogni replica a Rocky, l'oggetto assoluto del desiderio omosessuale; senza arrivare a citare il più recente *Gay Bride of Frankenstein* (2008) di **Billy Butler** e **Dane Leeman**, autore e musicista che hanno trasformato in musical rock una *graphic novel* di Dan Drew.

Del resto, fa parte della Storia che nel '97 il botteghino abbia premiato perfino l'italianissimo *Frankenstein* dei conigli ruggenti **Antonello Dose** e **Marco Presta**, con le musiche di Daniele Silvestri e la star Tullio Solenghi. Chissà poi se Louis Stevenson, quando nel 1886 pubblicava *Lo strano caso del Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, avrebbe mai immaginato che un secolo dopo il musicista **Frank Wildhorn** e il librettista **Leslie Bricusse** avrebbero trasformato la sua storia in un musical di successo, ininterrottamente in scena dal 1997 a oggi, e che a interpretarlo ci sarebbe stato anche l'ex-bagnino televisivo David Hasselhoff? Né tanto meno poteva immaginare, il buon Stevenson, che nel 2007 lo Stabile d'Abruzzo ne avrebbe curato la produzione in italiano con **Giò Di Tonno** pre-*Notre-Dame de Paris* e pre-Sanremo.

Il mito del Mad Scientist

Gli americani lo chiamano *Mad Scientist* o *Mad Doctor* o anche *Mad Professor* e gli dedicano libri di critica e corsi universitari, per noi è lo scienziato pazzo di tanti film, romanzi e perfino di canzonette. Non è chiaro se si possa applicare tale definizione al **professor Abronsius**, il cacciatore di succhiasangue del musical *Tanz der Vampire*, nato in Austria e poi nel resto del globo, tratto dal film *Per favore, non mordermi sul collo!*: forse non sarà un *mad scientist*, ma di certo un po' strambo

e parecchio eccentrico lo è.

Di certo, invece, è del tutto *mad* il protagonista di *Return to the Forbidden Planet* (1989), il juke-box musical in cui **Bob Carlton** ha trasposto in chiave fantascientifica la *Tempesta* shakespeariana; il neo-Prospero ha saputo costruire il robot Ariel ma non sa controllare il potere del sogno, e i mostri del suo subconscio si mutano negli incubi di un intero pianeta. E, sempre rimanendo nel futuro, poteva mancare almeno uno scienzia-

to pazzo nel musical *Barbarella* (2004) di **Dave Stewart**, fanta-sex-demente spettacolo ispirato al film di Vadim e ai fumetti di Jean-Claude Forest? Se a tale domanda una risposta esiste, ora da qui se ne lancia un'altra ben più cruciale: Pippo Baudo protagonista nel flop musicale del 1997 *L'uomo che inventò la televisione* di **Enrico Vaime** e **Iaia Fiastrì** è da considerarsi uno scienziato delle telecomunicazioni?... Ed è o meno uno scienziato pazzo? ★

Il favoloso mondo di Gaia

G02, di Ian Burton. Musica di Giorgio Battistelli. Regia di Robert Carsen. Scene di Paul Steinberg. Costumi di Petra Reinhardt. Luci di Robert Carsen e Peter van Praet. Video di Finn Ross. Coreografia di Marco Berriel. Orchestra e Coro del Teatro alla Scala, direzione musicale di Cornelius Meister, maestro del coro Bruno Casoni. Con Anthony Michaels-Moore, Jennifer Johnston, Pumeza Matshikiza, Sean Panikkar, Nathan Berg, Orla Boylan, Dennis Wilgenhof, Alain Coulombe, Alessandro Spina, Miklos Sebestyén, Ta'u Pupu'a, David DQ Lee e altri 7 interpreti. Prod. Teatro alla Scala, MILANO.

«I give, I give, I give»: è una generosità incondizionata quella di Gaia, martoriata Madre Terra al centro di *G02* (foto: Marco Brescia & Rudy Amisano), commissione del Teatro alla Scala in occasione di Expo 2015. Ma non è solo la storia di Gaia quella che ripercorre Ian Burton, fedelissimo dramaturg di Robert Carsen, qui anche librettista dell'opera; quanto piuttosto la controversa questione del cambiamento climatico, del surriscaldamento della terra, di un approccio ecologico alla globalizzazione.

Con le luci in sala ancora accese, i riflettori vengono puntati sulla conferenza del climatologo David Adamson, l'ultimo figlio di Adamo: dal desktop del suo laptop, che invade l'intera scena, la creazione del mondo, declinata secondo la religione induista e la filosofia presocratica, cede il passo al dibattito tra scienziati ed ecologisti; l'ingorgo di un aeroporto alle inconcludenti diatribe della Conferenza di Kyoto; l'incorrotta perfezione del paradiso terrestre al trionfo del libero mercato tra gli affollati corridoi di un supermercato; fino all'incanto di una spiaggia ricostruita dopo lo tsunami del 2004, quasi un'anticipazione dell'apocalisse finale.

L'inafferrabile mobilità, il ricercato nomadismo della drammaturgia musicale di Giorgio Battistelli ingegnosamente si coniugano all'impianto volutamente non narrativo, paratattico, delle libere associazioni evocate da Adamson; ma ancor di più all'immaginario, visionario spettacolo di Carsen, che tutto inquadra nella cornice metateatrale di un simposio scientifico non già per allontanare il pubblico dall'argomento, bensì per immergerlo, precipitarlo nel dibattito. Convincono, inchiodano la folgorante rapidità dei cambi di scena, ma soprattutto la bellezza delle immagini - il tempio indiano come l'eden, la vorticoso danza degli uragani come lo sguardo critico di Edward Burzynsky, autore di un *reportage* sul paesaggio postindustriale; e il lento, inesorabile crescendo delle argomentazioni approda all'ineludibile quesito finale: «Se questo non è il mio pianeta, di chi è? Se non ne sono responsabile io, chi lo è?» Quando si riaccendono le luci, gli applausi per l'oratore s'intrecciano a quelli per gli interpreti dell'opera. **Giuseppe Montemagno**





L'attore tra il non sapere e la complessità della conoscenza

Il lavoro creativo dell'attore segue logiche e processi a lui stesso sconosciuti, che possono tuttavia venire compresi e analizzati con gli strumenti innovativi offerti dalle neuroscienze cognitive. In relazione al pubblico e in nome di una nuova e più lucida consapevolezza di sé.

di Victor Jacono

Immaginate come doveva essere diverso lo sguardo di Galileo verso il cielo a confronto di molti suoi contemporanei, quando ancora i più credevano che il sole ruotasse intorno alla terra. La teoria eliocentrica di Copernico, che Galileo allora difendeva col suo telescopio e la matematica, poco cambia anche per la maggior parte di coloro che tutt'oggi a occhio nudo vedono il sole sorgere la mattina e calare la sera. Quello che fecero con i loro strumenti Copernico e Galileo fu di considerare l'ovvio un fenomeno da esplorare, avviando così una nuova serie di domande.

Quando si guarda al lavoro dell'attore attraverso la lente delle neuroscienze, si fa la stessa cosa: l'attore scopre che la sua esperienza creativa è immersa in un universo complesso di processi che per la maggior parte non vede e non sente. Eppure il nostro pensare, vedere, sentire, agire e interagire, sono intrinsecamente legati a tali processi. Poter contemplare tale complessità cambia la nostra esperienza del lavoro creativo in scena. Dal momento in cui viene sostenuta l'unità corpo-mente, e dunque rifiutata l'idea che il corpo serve da mero esecutore sottoposto a una mente che riflette e decide, le neuroscienze cognitive

confermano che un sapere pratico o teorico acquisito non comporta semplicemente un accumulo di competenze, ma un vero e proprio processo di cambiamento, perché tutte le forme di sapere sono "conoscenza incarnata".

La formazione dell'attore

Dunque, le neuroscienze servono all'attore? All'attore che non si pone domande, o che crede di avere a disposizione delle risposte pronte ed efficaci rispetto al proprio lavoro creativo, non servono. Eppure, nel teatro, l'interesse per l'organizzazione psicofisiologica dell'essere umano non è una novità. Nasceva circa cento anni fa in un contesto preciso: una ricerca performativa provocata dal non sapere come creare in scena la vita del personaggio in quanto essere umano, davanti a degli spettatori. Non sapere e non avere scuole, insegnanti o manuali a disposizione.

Quello di Stanislavskij è l'esempio più noto. Come sappiamo, il "sistema" nacque innanzitutto come esperienza di problemi da lui vissuti, analizzati e affrontati da attore e poi da regista-pedagogo – la formulazione del "sistema" in elementi scenici ed esercizi pratici per

l'attore viene dopo. Inoltre, come giustamente nota la teatrante e studiosa inglese Rose Whyman, gli studi di Stanislavskij sulle "leggi della natura creativa" non si limitarono alla psicofisiologia (in particolare quella di Ribot), ma si estesero tra l'altro a letture sullo Hatha Yoga, e furono molto probabilmente influenzati dalla filosofia Romantica di stampo tedesco. Dunque, sono due i punti da sottolineare: il non sapere come condizione fondamentale (di qualsiasi pratica di ricerca) e la complessità di saperi dalla quale derivano le ipotesi di risposta performativa.

Rispetto al non sapere di Stanislavskij, oggi chi entra nel mondo del teatro subisce il rovescio della medaglia: ci sono così tante di quelle scuole, di quei metodi, laboratori e discorsi che uno non saprebbe più che pesci pigliare. C'è il rischio di ricevere una formazione troppo specializzata, oppure troppo dispersiva. Un modo per affrontare questo dilemma pedagogico è di concentrarsi subito sull'essenziale del teatro: la relazione tra l'attore e lo spettatore. La formazione dell'attore dovrebbe sempre tenere conto di tale relazione. È proprio in vista dell'incontro con lo spettatore che l'attore sviluppa lo sguardo verso se stesso. La relazione attore-spettatore è sempre mediata dall'azione scenica. Dunque, qualsiasi dinamica psicologica, sociale, politica o culturale rappresentata a teatro dev'essere espressa tramite dinamiche equivalenti d'azione. Soprattutto considerando che non si può presumere di conoscere la preparazione culturale, tantomeno il bagaglio psicologico dello spettatore. Le neuroscienze, invece, forniscono alle nostre ipotesi d'azione scenica un aggancio a livello neurobiologico, preriflessivo. In particolare, concentriamoci su tre punti.

Lo spettatore "preveggenete"

Il dato primario è che il sistema nervoso è uno strumento di previsione d'azione. Innanzitutto, questo fa sì che l'osservatore sia sempre avanti rispetto all'azione che vede compiere. Già a un livello neuronale lo spettatore vede ogni piccolo evento scenico per quello che avverrà dopo, dunque nel quadro di una narrativa. L'attore non può ignorare tale dimensione, che lo spettacolo voglia raccontare una storia o meno. Di conseguenza, questa predisposizione neurobiologica alla previsione influisce non solo sulle scelte degli eventi drammaturgici, ma anche sulle scelte dei tempi e dei ritmi dell'azione scenica.

Riguardo alla previsione d'azione, ancora a livello neurobiologico, secondo la teoria delle *affordances*, un osservatore percepisce gli spazi e gli oggetti innanzitutto per le loro potenziali d'azione – dunque già a livello preriflessivo esaminiamo come possiamo muoverci in un determinato spazio, cosa possiamo fare con un determinato oggetto. Tali ipotesi d'azione vengono attivate anche quando da una certa distanza osserviamo gli altri interagire con uno spazio o con un oggetto. Così, guardando l'attore in scena, lo spettato-

re già a livello preriflessivo formula le sue ipotesi sulle potenziali interazioni dell'attore con lo spazio scenico. In questo modo, lo spazio e gli oggetti scenici acquisiscono un senso performativo di base, prima ancora di acquisire valore rappresentativo. Tale consapevolezza dà all'attore un vantaggio creativo.

Un terzo punto concerne l'ormai famoso meccanismo specchio grazie al quale l'azione osservata viene eseguita a livello neuronale dall'osservatore, sempre secondo il proprio repertorio motorio. Si tratta di un meccanismo di risonanza per via del quale lo spettatore sarebbe in grado di percepire, a livello puramente motorio, le intenzioni dell'attore. Tale meccanismo si attiverebbe anche in quelle istanze di apprendimento cinestetico comuni soprattutto nelle culture di training orientali. Come puntualizzano Giacomo Rizzolatti e Corrado Sinigaglia, più è ricco il nostro repertorio motorio e più diventa raffinata la nostra sensibilità alle azioni altrui; così la condivisione dei nostri rispettivi repertori motori renderebbe ancora più raffinata l'esperienza di ciascuno rispetto alle azioni degli altri. Un altro dato, questo, che ci fa riflettere sul valore profondo del training dell'attore come momento di condivisione e arricchimento del potenziale creativo di un gruppo teatrale.

Il corpo scenico sotto una lente nuova

Forse tali accorgimenti non sono di fatto estranei a chi fa teatro. Tuttavia, grazie alle neuroscienze, possiamo riscoprire tali fattori in quanto processi di base della cognizione umana che vincolano il lavoro dell'attore a livello neurobiologico. Lontano dall'invocare un approccio scienziato o riduzionista, rimane la consapevolezza che tali processi sono legati ai livelli di organizzazione psicologica, sociale e culturale della condizione umana che a teatro viene sperimentata sempre nella sua complessità. In questo senso, oltre allo sviluppo delle tecniche performative, si richiede all'attore di implementare il proprio sguardo scientifico, l'abilità di identificare distinzioni e connessioni, la capacità di analisi e sintesi, di porre ipotesi, creare modelli, stabilire vincoli artificiali fatti di dinamiche d'azione equivalenti alle determinate condizioni di vita che vorrebbe sperimentare in scena - à la Stanislavskij. Dunque, la capacità di notare *pattern* o dinamiche ricorrenti ai vari livelli di organizzazione. A riguardo, l'attore può trarre grande beneficio dalle teorie sui sistemi complessi, che informano anche le neuroscienze rispetto alla connessione tra il livello neurobiologico e quello cognitivo, sociale ed ecologico.

Nonostante i progressi importanti fatti negli ultimi venticinque anni, le neuroscienze cognitive restano una scienza giovane, così come lo era l'astronomia di Galileo. Tuttavia, grazie agli strumenti di questa giovane scienza, oggi possiamo guardare il lavoro dell'attore sotto una lente nuova, contemplando processi per la maggior parte "invisibili", ma che rendono il corpo scenico un universo ancora tutto da scoprire. ★

L'esperienza dello spettatore: quando il cervello non basta

Pionieristici studi condotti in Italia hanno dimostrato la complessità dell'esperienza percettiva dello spettatore, sempre più vista come performativa, radicata nel sistema motorio, oltre che nella mente, e in grado di influire sulle tecniche adottate dall'attore. Anche grazie all'intermediazione dei neuroni specchio.

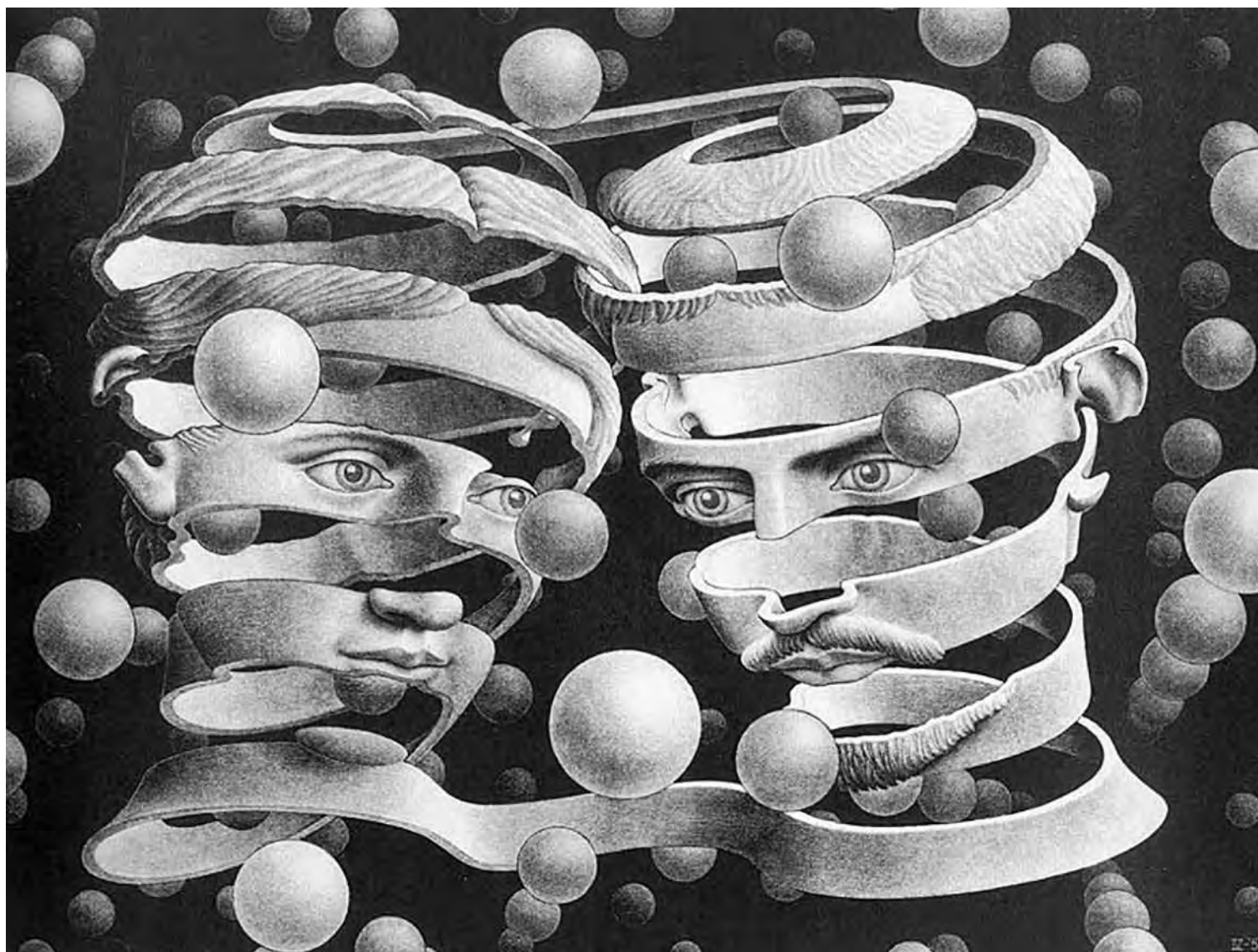
di Gabriele Sofia

Nel desolante panorama di tagli alla ricerca si possono ancora trovare alcuni ambiti in cui l'Università italiana può vantare un ruolo di apripista. Uno di questi ambiti è probabilmente quello delle ricerche interdisciplinari su teatro e neuroscienze. Alimentate dalla scoperta degli ormai arcinoti "neuroni specchio", avvenuta all'Università di Parma negli anni '90, le culture teatrali italiane sono state quelle che, tra tutte, hanno avuto più coraggio nell'esplorare quest'inusuale relazione.

La percezione come azione

In effetti, dal 2007 in poi abbiamo assistito a un grosso numero di eventi, convegni, laboratori che hanno fatto interagire studiosi, artisti e neuroscienziati. Da questi incontri è emersa un'indicazione piuttosto chiara: le scienze cognitive possono fornire dei preziosissimi strumenti per analizzare l'esperienza dello spettatore teatrale. Il motivo è legato a uno degli avanzamenti tecnologici più importanti delle neuroscienze moderne, ovvero l'introduzione della variabile tem-

porale nell'osservazione delle aree cerebrali tramite risonanza magnetica. Se prima, infatti, i neuroscienziati disponevano generalmente di una scansione del cervello in un momento dato, da una ventina d'anni a questa parte è possibile osservare i cambiamenti delle attivazioni cerebrali in un certo lasso di tempo. Questo ha permesso di osservare come cambiano le nostre connessioni cerebrali durante una determinata esperienza. Ma cosa si è scoperto, a proposito dell'esperienza dello spettatore? Prima di tut-



to bisogna relativizzare la nozione di “scoperta”, perché in realtà le neuroscienze non fanno altro che descrivere con una terminologia e con dei modelli nuovi e raffinati quei meccanismi che chi fa o chi partecipa a eventi teatrali conosce in maniera implicita, intuitiva, incarnata, spesso difficile da verbalizzare. Ebbene, una delle scoperte più interessanti riguarda proprio il fatto che la percezione dello spettatore non è un fenomeno che accade solamente nel cervello, ma coinvolge attivamente tutto il sistema corpo-mente, affidando all'apparato motorio un ruolo essenziale. La scoperta del meccanismo dei neuroni specchio mostra infatti l'esistenza di una connessione diretta tra descrizione sensoriale e sistema motorio, ovvero tra percezione e azione. Detto in altri termini, ogni volta che osserviamo qualcuno che esegue un'azione, nel nostro cervello attiveremo le stesse *routines* neuromotorie di cui avremmo bisogno per realizzare l'azione che stiamo osservando. Ed è grazie a questa risonanza motoria, che riusciamo a comprendere l'azione osservata. La percezione dell'azione non è quindi un processo astratto, mentale, ma è un processo che ha necessariamente bisogno di un'attivazione motoria. Ogni percezione è allo stesso tempo una vera e propria azione, che coinvolge i nostri muscoli e i nostri meccanismi propriocettivi. Questo significa che, a teatro, l'attore può far risuonare le proprie azioni direttamente sui muscoli dello spettatore, facendolo «danzare sul posto», per usare una formula cara a Eugenio Barba.

Un'esperienza performativa

Ma a questo punto bisogna specificare qual è la particolarità dell'esperienza dello spettatore, dato che l'attivazione del meccanismo specchio è implicita in qualsiasi percezione di un'azione umana. Per rispondere a questo quesito bisogna ricordarsi che l'attore, in scena, non usa le sue *routines* neuromotorie abituali ma deve svilupparne delle altre, delle tecniche del “corpo teatrale”. Questo per una ragione molto semplice: ogni azione compiuta sulla scena deve, in un

modo o nell'altro, fare i conti con lo sguardo dello spettatore, la cui semplice presenza ne compromette ineluttabilmente la spontaneità. Per questo, l'attore è costretto a sviluppare delle altre tecniche, che le ricerche di antropologia teatrale hanno definito come “tecniche extra-quotidiane”. Il modo con cui queste tecniche extra-quotidiane risuonano – tramite (ma non solo) il sistema dei neuroni specchio – nel corpo-mente dello spettatore crea un'esperienza differente dalle esperienze quotidiane, un'esperienza performativa dello spettatore.

Le neuroscienze cognitive possono offrire un nuovo punto di vista su questa particolare esperienza. Proviamo a fare un esempio. Grazie ai recenti studi è diventata sempre più chiara la modalità anticipatrice del nostro sistema percettivo. Ogni volta che osserviamo un oggetto, ad esempio, noi “prepariamo”, tramite una piccola attivazione, le azioni potenziali che potremmo effettuare con l'oggetto in questione. La percezione di un oggetto è quindi caratterizzata da questa sorta di anticipazione delle modalità di interazione con esso. In modo simile, ogni volta che osserviamo le azioni di un individuo, tendiamo sempre ad anticiparne, tramite una “simulazione” interna dell'azione, gli obiettivi e quindi le intenzioni dell'individuo che sta agendo. Questo fa sì che a teatro, un attore ben allenato, possa “giocare” con queste anticipazioni delle azioni per sviluppare tutta una serie di attese, sorprese, *suspense*, previsioni. Non è forse su questi principi che si fonda il cosiddetto ritmo della recitazione? Per fare questo, l'attore deve essere evidentemente capace di “ascoltare” il pubblico, ma è proprio in questo raffinato gioco di risonanze che si cela l'unicità dell'esperienza teatrale.

Verso uno spazio vivente

Ma c'è anche dell'altro. Dalle recenti collaborazioni tra neuroscienziati e filosofi legati all'ambito della fenomenologia, s'intuisce come la percezione degli oggetti non sia legata solamente al modo in cui il soggetto che percepisce può interagire con l'oggetto

percepito, ma sia relativa anche al modo in cui gli altri individui che fanno parte dell'ambiente circostante possono interagire con l'oggetto stesso. In altre parole, la mia percezione dell'oggetto non è solo condizionata dal modo con cui io posso interagire con l'oggetto, ma è relativa anche a come gli altri possono interagire con esso. Questo principio – definito da alcuni co-costituzione, termine derivato dal concetto husserliano di *mitkonstitution* –, può dare dei suggerimenti sul perché uno stesso oggetto viene esperito da uno spettatore in modo differente appena viene utilizzato da un attore in scena. Se quest'ultimo, come abbiamo detto, utilizza delle tecniche extra-quotidiane per interagire con l'oggetto, allora l'esperienza dell'oggetto che ha lo spettatore – che sta co-costituendo lo spazio con l'attore – sarà anch'essa un'esperienza differente, extra-quotidiana. Lo stesso discorso si può estendere all'intero spazio teatrale, ovvero allo spazio co-costituito da attori e spettatori. Ecco che quindi la nozione di “spazio vivente” teorizzata lo scorso secolo dal grande maestro Adolphe Appia, viene oggi riletta e approfondita tramite l'epistemologia della filosofia e delle neuroscienze cognitive. Lo spazio diventa “vivente” perché l'esperienza che ne fa lo spettatore cambia una volta che lo spazio stesso viene abitato dall'attore, ovvero da qualcuno che usa delle tecniche non quotidiane.

Diversamente da ciò che accade nell'ambito della danza, gli esperimenti neuroscientifici finalizzati direttamente allo studio dello spettatore sono stati, fino a oggi, molto pochi. Tuttavia alcune nuove tendenze del mondo neuroscientifico, come quella delle *social neuroscience*, si stanno interessando sempre di più all'acquisizione di metodi sperimentali diretti all'analisi delle relazioni umane vissute in una situazione di co-presenza. Proprio nello sviluppo di queste prospettive le culture teatrali potranno ritagliarsi un ruolo da protagonista. ★

In apertura, *Bond of Union*, di M.C. Escher.

Il triangolo dell'apprendimento di Scienza under18

Presentati a Expo Milano 2015, gli spettacoli di Scienza under18 rivelano la bontà di un progetto didattico-scientifico rivolto alle scuole e oggi diffuso su scala nazionale. Grazie anche alla partecipazione del Piccolo Teatro, alla Fondazione Tronchetti Provera e alla passione di un pugno di insegnanti.

di Giorgia Asti



Dell'acqua e della vita

Il processo partecipativo di costruzione della conoscenza scientifica sposa in taluni casi quello della divulgazione, che può avvalersi di linguaggi non necessariamente convenzionali, come il teatro. È dunque possibile che questo circolo assurga al ruolo di trasmettitore di nozioni? Ne parliamo con Pietro Danise, docente e coordinatore nazionale di Scienza under18 (Su18), e Marcello Sala, studioso ed educatore, tra i tutor di punta dell'Associazione (www.scienzaunder18.net).

Come nasce Su18, con quali idee e finalità prospettiche?

Danise: Su18 nasce nel 1997 per iniziativa di un gruppo di docenti dell'area scientifica dell'Istituto Rinascita-A. Livi, con l'intento di diffondere la scienza all'interno della scuola

attraverso l'utilizzo di linguaggi non convenzionali: dal 1997 al 2002, le classi hanno infatti proposto esclusivamente *exhibit* (prime e seconde) e simposi (terze); dal 2003, invece, vi è stato un deciso cambio di strategia con l'introduzione del teatro scientifico, della fotografia e del documentario.

Qual è, se esiste, la funzione epistemologica del teatro veicolata da Scienza under18?

Sala: Pur essendoci un forte interesse a un'educazione teatrale che renda gli studenti dei buoni spettatori/assimilatori, il cuore dell'esperienza di Scienza under18 sta nel "fare" teatro, ovvero nell'intraprendere in prima persona percorsi di pratica teatrale. Il nodo della ricerca che coinvolge i formatori di Scienza under18 consiste nell'indagare le potenzialità del teatro come contesto per l'apprendimen-

to delle scienze, dal punto di vista dello studente-attore, ma anche dello studente-spettatore, analizzando l'intero processo prima, durante e dopo lo spettacolo.

Qual è il tipo di reazione e l'approccio che manifestano i ragazzi nei confronti del teatro?

Sala: Dipende molto dall'età degli allievi: per talune fasce d'età si tratta meramente di un gioco, per altre, più adulte, il potersi liberamente esprimere, senza l'ansia del giudizio o della valutazione, innesca una complicità e interesse spontanei che sovente non si riscontrano con le altre materie di studio.

Come viene organizzato il lavoro con gli studenti?

Danise: Tutti i ragazzi appartenenti alle classi prescelte sono impegnati in primo

piano nella realizzazione del lavoro: chi come scenografo, chi come drammaturgo, chi come addetto alle luci, chi, nella maggior parte dei casi, come attore. L'impianto didattico prevede due moduli distinti: il primo si svolge in classe sotto forma di laboratorio, attraverso il quale la scienza viene "costruita", per poi venire "esposta" nel corso del secondo laboratorio-*exhibit*, simposio, spettacolo o altro, che si svolge fuori dalla scuola, in ambiti e spazi gestiti da Su18.

Quali sono, nello specifico, questi spazi?

Danise: Dall'anno della fondazione, sino al 2007, siamo stati ospitati dal Museo della Scienza e della Tecnologia di Milano, instaurando anche un rapporto reciproco di scambio e crescita; siamo anche spesso stati confusi con esso, pur non facendone parte, e grazie al nostro contributo sono stati realizzati importanti progetti e iniziative che hanno concorso ad ampliarne il prestigio e l'autorevolezza. Dal 2007, venuto meno questo sostegno, siamo senza sede fissa ma occupiamo alcuni spazi fornitici dal Comune di Milano come l'Acquario Civico, il Museo di Storia Naturale e la Rotonda della Besana.

Quali aiuti avete ricevuto e ricevete oggi dalle Istituzioni?

Danise: In generale, i rapporti con le istituzioni sono sempre stati molto cordiali, tanto che l'intervento dell'Ufficio Scolastico Regionale-Usr ci ha permesso di assumere una dimensione nazionale, aprendo nove sedi oltre a quella milanese (Monza, Rozzano, Mantova, Pavia, Lodi, Brescia, Isontina (Go), Penne (Pe), Pescara). Nel 2004 è arrivata la svolta con il prezioso intervento della Fondazione Silvio Tronchetti Provera, che ci ha consentito di coinvolgere nomi di prestigio come il Piccolo Teatro e altri professionisti del campo teatrale. Dal 2011, tuttavia, i fondi sono andati via via diminuendo mettendo a serio repentaglio l'esistenza stessa di Su18 che si regge ormai sulla passione e la dedizione di noi insegnanti.

Vi sono modelli italiani o esteri a cui vi ispirate?

Sala: Abbiamo partecipato a un progetto internazionale in Mozambico e seguiamo con vivo interesse l'operato di FormaScienza a Roma, della compagnia Le Nuvole a Napo-

li o di Sat-ScienzaTeatro a Milano, tuttavia l'aspetto che ci differenzia dalle altre associazioni è il fatto che i protagonisti dei nostri laboratori e i destinatari ultimi dei nostri lavori non siano mai gli adulti, ma i ragazzi. Giovani che parlano ai giovani.

Quale evoluzione del progetto Scienza under18 è prevista per i prossimi anni?

Danise: Come riportato nei due libri scritti e curati da Su18 (*Il sapere scientifico della scuola*, Franco Angeli, 2007 e *Attori del Sapere*, Scienza Express, 2011), i dati sono stati sino a questo momento incoraggianti con quasi 100 spettacoli prodotti e il coinvolgimento di 10.000 studenti e 50.000 (e più) spettatori. Tuttavia, vista la difficoltà di alcune scuole a gestire il progetto, l'Associazione Rete di Scuole Scienza under18 si è sciolta e il coordinamento nazionale è affidato all'Associazione Scienza under18 (2011). Il futuro, attualmente, non è prevedibile ma certamente se esistiamo ancora è solo per la passione e l'abnegazione di noi insegnanti.

Cos'è Teatro Scienza Academy e in che modo si è intrecciato con Expo 2015?

Sala: Tsa prende le mosse nell'anno 2012-2013 dalla consolidata collaborazione tra Piccolo Teatro, Scienza under18 e Fondazione Tronchetti Provera e si sviluppa prettamente in due percorsi, uno dedicato ai docenti delle Scuole Primarie e Secondarie, l'altro, di tipo didattico-laboratoriale, rivolto ai ragazzi. Dai seminari rivolti ai professori (sul tema del pane), con l'aiuto di registi e drammaturghi del Piccolo, sono nati i quattro spettacoli presentati a Expo: *Milano a pane e acqua*, della scuola primaria Ariberto di Milano; *Buono come il pane*, della scuola media M. Ricci, sempre di Milano; *Uomini e Scienza ai confini del mondo*, della scuola media A. Ottolini di Rescaldina e *Dell'acqua e della vita*, del liceo scientifico-linguistico G. Terragni di Olgiate Cremasco.

Introdurrete il teatro come materia scolastica obbligatoria?

Sala e Danise: Assolutamente sì! ★

I laboratori scientifici: Milano e Roma

In una disamina che voglia comprendere l'universo delle esperienze di teatro-scienza in Italia, non si può prescindere dal parlare di **Laboratorio Sat (ScienzaTeatro)** (www.fisica.unimi.it) a Milano e **FormaScienza** a Roma (www.formascienza.org).

Il primo nasce nel 2004 per volontà e mano dei fisici Marco Giliberti, Nicola Ludwig e Marina Carpineti all'interno del Dipartimento di Fisica dell'Università Statale di Milano, con l'intento di promuovere la diffusione della cultura scientifica attraverso l'utilizzo del teatro e rispondendo, al contempo, all'esigenza di rinnovamento delle metodologie didattiche delle discipline scientifiche. Nascono così, dal 2004 a oggi, sette spettacoli rivolti a un pubblico di adulti, giovani e giovanissimi, tra i quali ricordiamo, in collaborazione con la compagnia Teatro del Sole, *Facciamo luce sulla materia* (2004), dove protagonisti sono gli esperimenti sui passaggi di stato della materia, i fenomeni ottici invisibili all'occhio e i diversi comportamenti della luce, dalla riflessione alla rifrazione; e *Tracce* (2007), dove il tema del viaggio è assunto a metafora della ricerca scientifica, tramite le disquisizioni, gli esperimenti e le dimostrazioni contenute nel "bagaglio" di ciascuno degli attori in scena. Dalla collaborazione con l'Inaf nasce invece *Luce dalle stelle* (2009), sui misteri dell'astrofisica, mentre è dello scorso marzo il debutto al Teatro Astra di Torino di *Light Mystery*, una commedia sul tema della Luce e di altri fenomeni scientifici misteriosi.

Analoga finalità didattico-scientifica ha la realtà di **FormaScienza**, costituitasi nel 2005 a Roma per volere di tre giovani ricercatori, Cinzia Belmonte, Laura Maggi ed Emanuele Pontecorvo, come laboratorio di ricerca-azione volto a esplorare le nuove modalità di diffusione del pensiero scientifico. Non solo la fisica, a differenza di Sat, è la protagonista degli incontri di Caffè Scienza - che si tengono generalmente una volta al mese, d'inverno e in numero sempre crescente con oltre cento persone a serata - ma anche la biologia, la chimica, la matematica e l'astronomia; per i più piccoli ci sono invece gli incontri di Caffè Scienza Junior (per la maggior parte dei casi nelle biblioteche) e le Lezioni Spettacolo, frutto del recente avvicinamento di FormaScienza al teatro. Da circa tre anni, infatti, il pool di ricercatori ha pensato di rivolgersi agli studenti anche mediante l'uso del linguaggio teatrale, molto più semplice e immediato, per parlare di fisica, chimica e soprattutto astronomia; ne sono così nati *Il Sogno di Keplero* (2013), *Minuetto astronomico* (2015) e svariate dimostrazioni pubbliche degli insegnamenti applicati nei momenti di lavoro laboratoriale. **Giorgia Asti**

Scienziati, da eroi a icone ai tempi della crisi

Non solo equazioni e formule drammatiche: la scienza a teatro passa anche per le biografie dei suoi protagonisti. Spesso raccontate riabilitando la tradizione dell'eroe tragico piuttosto che dell'icona mediatica.

di Roberto Rizzente



Marco Paolini
in *ITIS Galileo*

C'è un filo rosso che scorre, sotterraneo, nella cultura occidentale e che periodicamente riaffiora. Questo filo è la lotta dell'uomo per la conoscenza, che va da Adamo a Faust, passando per Ulisse.

Chi, meglio di ogni altro, incarna questo spirito combattivo è lo scienziato. Lo ha capito il teatro che, sin dai tempi remoti, ha dedicato al tema una fitta sequela di opere. Perché lo scienziato è un po' come l'eroe tragico della classicità: è Prometeo, di nuovo Faust, un uomo superiore, che si scontra con il limite. E, come tale, paga la sua *hybris*. Quando poi, con la desacralizzazione imposta dalla modernità, l'orizzonte tragico viene meno, egli si ricicla in icona. Un "modello", secondo i parametri della cultura pop, che seduce e affascina, odiato e criticato, potendo attrarre le istanze superomistiche e libertarie, oltre che le invidie del cittadino contemporaneo.

Facile, dunque, per gli artisti, riappropriarsi di questo immaginario, facendone il perno della rappresentazione. Non tanto in funzione "ermeneutica" – quanto è difficile, per la scienza, nonostante le premesse biocentriche che pure stanno avanzando, credere che lo studio dell'uomo e dei contesti aiuti a chiarire le equazioni che questi ha formulato – quanto, piuttosto, "mitopoietica", per rilanciare il meccanismo fiabesco di esordio-complicazione-peripezie-conclusione e, insieme, esplorare le contraddizioni della società come dell'individuo, a partire da una vita esemplare.

L'orizzonte tragico

Quella che, più di ogni altra, ha acceso la fantasia dei drammaturghi è in questo senso la figura di Galileo Galilei. Nel suo rapporto con l'Inquisizione, culminato nel 1633 con l'abiura, sta la quintessenza del "pensiero tragico", dove l'eroe è innanzi alla morte, come Prometeo teso tra l'obbedienza alla legge e la fedeltà ai propri doveri di "scienziato".

C'è allora chi – di fronte alla sua scelta – è pronto a emettere un verdetto di condanna. Come **Bertolt Brecht**, che di Galileo ci parla come di un uomo di talento, sì, ma pigro e godurioso, e che per viltà ha "sottratto" la scienza all'uomo della strada, consegnandola all'élite, in un'epoca in cui, al contrario, que-

sta si faceva popolare (*Note alla Vita di Galileo*, 1954). O chi, nell'abiura, legge i segni della rivolta contro il potere costituito. Come il **Marco Paolini** di *ITIS Galileo* (2010), concorde con Brecht nel satirizzare l'indolenza del grande pisano, ma agli antipodi nel decifrarne la scelta finale, giustificata dalla composizione di quei *Discorsi e dimostrazioni matematiche intorno a due nuove scienze attinenti alla meccanica e ai moti locali* che sono tra i riferimenti del metodo scientifico. Né possiamo dimenticare i padri della bomba atomica, gli «apprendisti stregoni», come li ha definiti **Antonio Marfella** (*Gli apprendisti stregoni - Di come un pugno di pacifisti diede il via alla costruzione della bomba atomica*, 1999) – che scontano la colpa di aver anteposto alle ragioni della scienza quelle dello Stato, nella fattispecie americano. Come Enrico Fermi. Arthur Compton, Ernest Orlando Lawrence, membri dello *scientific panel* voluto da Truman per deliberare il lancio di "Little boy" su Hiroshima. O il loro capo, Oppenheimer, poi costretto, dopo la guerra, «con la coscienza a brandelli e gli occhi pieni di lacrime» a subire un processo per l'ostilità alla Bomba H e sospette simpatie filocomuniste (*L'America contro Julius Robert Oppenheimer* di **Rosotiziano**, 2000).

E, poi, Niels Bohr e Werner Heisenberg: li vediamo, nel *Copenaghen* di **Michael Frayn** (1998), accapigliarsi, come in un inferno sarriano, vanamente interrogandosi sul "perché" è stato. O, di nuovo, Ettore Majorana e Bruno Pontecorvo. Due fisici di primo livello, geni per i più, che al confronto hanno risposto con la fuga – la morte, la follia, l'estasi religiosa o l'esilio in Unione Sovietica – pur di non vedere le conseguenze delle proprie scoperte (*Variazioni Majorana*, di Rosotiziano, 1999) e assecondare le convinzioni politiche, di uomini prima che di scienziati (*Hic sunt leones*, di **Dario Focardi**, 2013).

Tra affermazione e trasgressione

Cambiano quindi i parametri, e la figura del "genio", l'inventore un po' matto ma ultradotato, entra nell'immaginario corrente. Si fa icona, modello di efficienza produttiva – in sé giustificato, e svincolato dalla religione – cui aspirare e persino piegare le menti.

Come Leonardo, che per **Massimiliano Finazzer Flory**, nell'intervista impossibile *Essere Leonardo da Vinci* (2015), è un opinionista a tutto campo, che tutto discerne, tutto valuta, col beneplacito dei propri scritti, quasi fossimo in un'edizione *ante litteram* di *Chi vuol essere milionario*. O, addirittura –

Cibernetici e fisici, eppure artisti: insieme si può

Consulenti, ma non solo: non mancano le figure di scienziati, o ex-scienziati, che senza la mediazione o la committenza di registi, attori, direttori, quotidianamente si dedicano al teatro, consolidando un proprio autonomo percorso di ricerca, spesso con ottimi riscontri di critica e di pubblico. È il caso di **Giuseppe O. Longo**: cibernetico, epistemologo e teorico dell'informazione, ha pubblicato, oltre ai romanzi, una ventina di radiodrammi; *Un trapianto molto particolare* (2008); il quartetto di teatro-scienza *Le orme del sapere*, su Lucrezio, Pascal, Babbage ed Einstein (2007); *Il mandarino di Dio*, sul gesuita cartografo Martino Martini (2007); il monologo *Ma che Australia d'Erigo* (2006); *Lo spinato dev'essere grande* (2001); e *Il cervello nudo* (1999), dedicato a un'immaginaria figura di scienziato, Arcularis, inventore delle prime macchine intelligenti e che all'improvviso impazzisce.

Ancora più prolifica è la figura della matematica **Maria Rosa Menzio**, direttrice dell'associazione torinese Teatro e Scienza (www.teatroescienza.it), per la quale ha scritto testi sulla medicina (*Mangiare il mondo*, 2000), la geometria (*Padre Saccheri*, 2002, già segnalato al Premio Fondi-La Pastora 1998), i numeri (*Fibonacci*, 2003), le teorie del tempo (*Senza Fine*, 2004) e dello spazio (*Il Mulino*, 2006), le equazioni (*Inchiesta assurda su Cardano*, 2007), la fisica (*Carteggio Celeste*, 2007), la relatività (*Boccardi*, 2009), la bioetica (*Vita a giudizio*, 2010), i calendari (*Omar*, 2011) e l'alchimia (*Loro bianco di Dresda*, 2014), diretti e interpretati dalla stessa Menzio o da autori come Gabriele Vacis e Beppe Navello.

Del tutto singolare è, per chiudere, la figura di **Andrea Brunello**. Fisico teorico, è dal 2001 attore e regista professionista, direttore del Teatro Portland di Trento. Con la Compagnia Arditodesio (www.arditodesio.org) ha avviato, dal 2013, un percorso di teatro-scienza con lo scopo di illustrare l'interazione tra uomo e natura, cultura e mondo, attraverso le questioni che animano la fisica contemporanea, dalla meccanica quantistica e la teoria dei mondi paralleli (*Il principio dell'incertezza*) alla relatività e i connessi problemi sul tempo (*Torno indietro e uccido il nonno*), fino ai disastri ambientali e le manipolazioni alla biosfera che minacciano la Terra, vista in prospettiva dalla sonda Voyager 1 (*Pale Blue Dot*). Perché non è, la scienza, un'arida dissertazione sui massimi sistemi, ma una "meraviglia" che riguarda la vita di tutti noi. **Roberto Rizzente**

Il principio dell'incertezza (foto: Lucia Baldini).



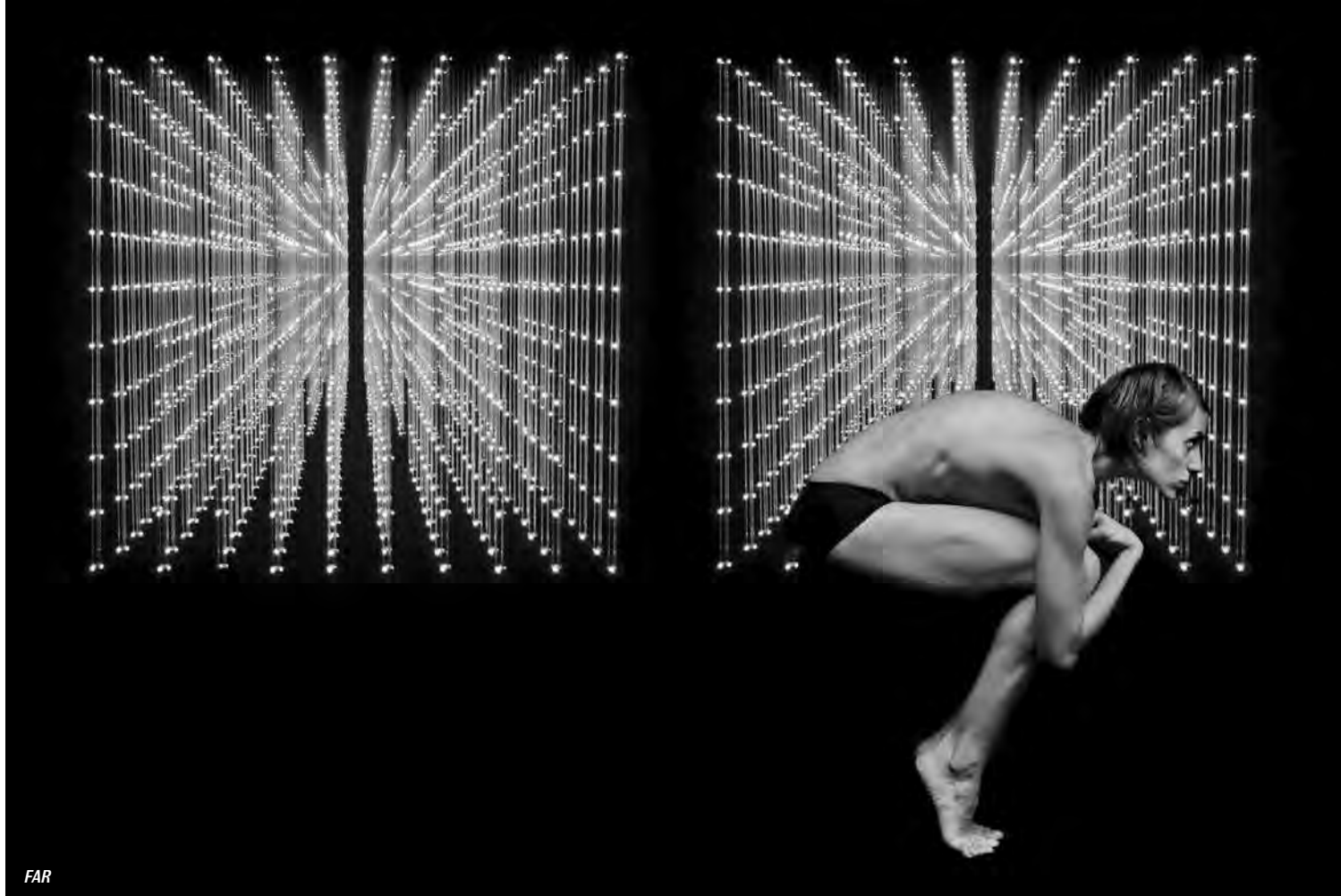
per **Flavio Albanese** in *Leonardo, e il sogno del volo* (2012) – il capostipite del "pensiero sistemico": un "talento", per dirla coi *reality*. Tanto che la narrazione delle sue gesta viene epicizzata, affidata – con toni alla Davide Enia, quasi da cronaca sportiva – a un più umile assistente, Tommasino, col quale è facile identificarsi e dal quale è lecito osservare la statura del Maestro.

Come la società dell'immagine è lesta a fabbricare miti, altrettanto velocemente è disposta, tuttavia, a rimpiazzarli. Nel suo incessante sforzo di autoalimentazione, essa divora le vite, gli onori, le memorie, consegnando agli altri – gli "spettatori" – nient'altro che un cumulo di dicerie.

Pensiamo allora al matematico e brahamano tamil Srinivasa Ramanujan. Promessa brillante in India, eppure incapace di adattarsi al contesto inglese (*A disappearing number* di **Simon McBurney**, 2007). O al padre dell'intelligenza artificiale, Alan Turing, beniamino del

governo britannico durante la Seconda Guerra Mondiale, e poi condannato per la scoperta di un segreto che agli uomini, e a un genio soprattutto, allora proprio non si poteva perdonare: l'omosessualità (*A staged case history*, di **Maria Elisabetta Marelli**, 2012).

E, ancora, le donne che hanno "fatto" la storia della scienza. Come la madrina del Radio, Marie Curie, nell'omonimo monologo di **Dario Focardi** (*Marie Curie, una donna*, 2014). O l'astronoma e matematica Ipazia, così ben raccontata da **Mario Luzi** e poi rappresentata, nel 1994, al Piccolo Teatro, con la regia di Lamberto Puggelli (*Il Libro di Ipazia*, 1972). Donne, in ogni caso, che hanno conquistato premi (due Nobel, per la Curie), avvinto a sé le folle, salvo poi venire accantonate per aver tradito la "vocazione" di spose e madri. Fino alla malattia, l'esclusione dalle Accademie che contano o addirittura, nel caso dell'alesandrina, la morte – affatto catartica – per smembramento. ★



FAR

Eppur si danza: il sapere in punta di piedi

Apparentemente inconciliabili, danza e scienza trovano nella biologia del corpo e nell'osservazione empirica dei fenomeni motori e dei processi di percezione sensibile un inaspettato terreno di confronto. Come dimostrano le teorie di Blasis e Laban, il *Ballo Excelsior* e l'arte scenica di Cunningham, Forsythe e McGregor.

di Carmelo A. Zapparrata

Danza e scienza, uno strano binomio che potrebbe apparire astruso accostando un'arte che chiama in causa il corpo e le sue pulsioni alla branca più razionale del sapere, basata su osservazione, esperienza e calcolo. In quanto arte del movimento, però, la danza ha da sempre intessuto relazioni con quelle scienze legate allo studio delle sue due grandezze fondamentali, cioè lo spazio e il tempo, e dei principi fisici che regolano il moto, la meccanica. Sin dall'apparizione dei primi trattati del Rinascimento italiano, infatti, la danza classica occidentale vive un profondo processo di razionalizzazione che porterà alla geometrizzazione progressiva del corpo umano e della coreografia secondo i principi di Euclide, alla resa grammaticale del movimento organizzato in "frasi" e allo sviluppo di vari metodi di notazione impiegati come scrittura. Una vera e propria geometria vivente sotto le regole della

prospettiva e con possibili rimandi al moto dei corpi celesti studiati dall'astronomia dell'epoca, veniva di fatto offerta attraverso spettacoli perlopiù su soggetti mitologici e allegorici. Se nel 1857 il maestro **Carlo Blasis** con il suo testo *L'uomo fisico, intellettuale e morale* propone di analizzare natura e struttura dell'essere umano è nel 1881, anno del debutto del *Ballo Excelsior* di **Luigi Manzotti** alla Scala, che la scienza entra in maniera massiccia come soggetto per il balletto. Accantonate le creature romantiche che sfuggono alla Legge di Newton, l'imperante Positivismo spinge ormai verso il rinnovamento. Così in una Milano che accoglie proprio quell'anno l'Esposizione Nazionale, Luigi Manzotti, primo tra i coreografi a mostrare sensibilità verso le scienze, presenta su musica di Romualdo Marengo l'esaltazione del genio umano e delle sue scoperte. Dall'invenzione del battello a vapore agli

esperimenti sull'elettricità di Alessandro Volta, dall'apertura del Canale di Suez al traforo del Moncenisio, tra saette e telegrafi, i quadri del mastodontico *Ballo Excelsior* si susseguono intervallati dalla continua lotta tra la Luce e l'Oscurantismo, risolta nell'apoteosi finale con la pace tra i popoli nel segno del progresso della scienza. E proprio quest'anno in occasione di Expo 2015 *Excelsior* fa il suo ritorno alla Scala (dall'11 al 25 luglio) nel fortunatissimo revival del 1967 su coreografia di Ugo Dell'Ara e regia di Filippo Crivelli, per non parlare della straordinaria versione per marionette realizzata dalla Compagnia Marionettistica Carlo Colla & Figli.

L'approccio analitico-sperimentale del '900
È però nel Novecento, con **Rudolf Laban**, che si acquisiscono approcci più analitici e sperimentali. Partendo dal presupposto che il movimento è la manifestazione intrinseca

della vita, il padre della danza moderna, tramite l'osservazione empirica dei fenomeni motori, inquadrati in particolari strumenti d'analisi e sistemi di riferimento di cui si dota, sviluppa elaborate teorie che mirano a esplorare energia, sforzo, flusso e dinamica del movimento. Ancora legato a concezioni spaziali di tipo euclideo, Laban inserisce il corpo umano all'interno dell'icosaedro, poliedro dalle venti facce, per studiarne i rapporti tra cinesfera e dinamosfera, giungendo a delle conoscenze utili a rifondare non solo il training e l'estetica del nuovo attore-danzatore, moderno e olistico, ma anche la vita lavorativa all'interno della catena di montaggio industriale. La lunga e appassionata ricerca di Laban, ispirato persino dalle teorie dei cristalli espresse dal naturalista Ernst Haeckel, troverà infine forma compiuta nel suo scritto fondamentale *L'Arte del Movimento* (1950).

Proprio nel XX secolo saperi scientifici e concezioni date già per acquisite stavano per essere ridiscusse. Con la teoria della relatività di Albert Einstein ($E=mc^2$) lo spazio e il tempo perdono, infatti, il carattere di assolutezza che li aveva contraddistinti per secoli e, legandosi tra loro, formano un universo curvo e a quattro dimensioni, i cui fenomeni fisici si manifestano in un dato luogo e momento, gli eventi appunto.

Una concezione questa che trova piena realizzazione in **Merce Cunningham** fautore, insieme al musicista John Cage, di una coreografia che grazie alle *chance operations* si fa "fenomenica", manifestazione del "qui e ora" in corpi danzanti, nati dalla caparbia sintesi tra tecnica classica e moderna, impegnati ad animare uno spaziotempo ormai policentrico e senza gerarchie.

Irrefrenabile sperimentatore lungo tutta la sua parabola artistica, Cunningham, primo tra i coreografi, fa ricorso a nuove tecnologie e software, come LifeForms, utili a superare gli stessi limiti della mente umana alla composizione di danze.

Dal Cunningham Studio si genera poi, per filiazione e rivolta, l'esperienza biennale del **Judson Dance Theater** che avvia quel laboratorio permanente e tuttora in corso chiamato "danza contemporanea" in cui con metodo quasi scientifico si mette in discussione ogni sistema di riferimento, impostazione del corpo e forma spettacolare, dando proprio al processo sperimentale maggiore attenzione e risalto rispetto al prodotto finale, qualora sia contemplato.

Da Forsythe a McGregor

Nell'infinita galassia delle danze d'oggi, tecnica e vocabolario di matrice classica non perdono il loro *appeal* garantendo anzi quel nitore utile a visualizzare al meglio sia la de-costruzione formale sia i complessi rapporti e ingranaggi che determinano la biologia della danza e del danzatore. Tra tutti, si evidenzia **William Forsythe** che, dall'applicazione delle teorie labaniane al *corpus* del balletto, plasma la propria e innovativa cifra linguistica arrivando poi a collaborare con team scientifici per dar vita ad applicazioni digitali come *Improvisation Technologies: A Tool for the Analytical Dance Eye* (1994), strumento didattico che analizza l'improvvisazione in danza, e *Synchronous Objects for One Flat Thing, reproduced* (2009), in cui esamina i

principi di organizzazione coreografica rivedandone la possibile applicazione in altre discipline, poi confluito nella piattaforma online Motion Bank (motionbank.org).

Più interessato, invece, al versante delle scienze cognitive è **Wayne McGregor** con all'attivo già tre progetti, quali *Choreographic Thinking Tools*, *Distributed Choreographic Cognition* e *Choreographic Language Agent*, incentrati sui processi di percezione sensibile e sul rapporto tra coreografo e danzatori, esperienze e saperi questi che vanno a confluire appieno nelle creazioni per la sua compagnia Random Dance, come *FAR* (2010) e *Atomos* (2013).

Più che per i propri contenuti, è quindi nella propria prassi creativa che la danza accoglie modalità scientifiche, provando essa stessa a essere epistemologia applicata al movimento. ★

Apocalissi annunciate: le profezie multimediali di Katie Mitchell

Una fascinazione per ciò che appare, ma è incomprendibile perché governato da leggi della natura o manipolato da quelle umane o della tecnologia, è un aspetto ricorrente nel teatro di **Katie Mitchell**. *Waves* (2006, **nella foto**) è stato l'apice di un percorso sulle potenzialità della multimedialità e multimodalità, mirato a far emergere lo specifico di ogni elemento primario - proprio come nella ricerca scientifica si tende all'infinitesimale per trovare la risposta a grandi fenomeni. Tratto da un testo sperimentale di Virginia Woolf, *Waves* è l'icona di un teatro che lei stessa ha definito *live cinema*: dove gli attori sono anche tecnici; dove non si distingue tra processo e prodotto finito, con un *backstage* sul palco; dove si recita dal vivo e si è contemporaneamente su grande schermo con angolature e tagli inattesi; dove chi compie l'azione non è necessariamente chi dice la battuta; dove il suono è agito sul palco in un punto e percepito altrove.

Pluripremiata, la Mitchell non ferma il gesto creativo-interpretativo ai limiti di un testo, ma forza la visione dentro un'architettura che mobilita in modo critico ogni parte compositiva della produzione, svelandola. Scardinati i confini di genere, di tecniche, di linguaggio, la Mitchell mette in questione l'idea stessa di rappresentabilità e cerca una reazione precisa dal gioco combinatorio tra linguaggio teatrale, video e cinema, mai trattati tradizionalmente. Prodotta in Germania e in Austria, negli ultimi anni la Mitchell si è rivolta ai temi scientifici. Tutto è partito dall'incontro con lo scienziato **Stephen Emmott**, che l'ha portata a *Ten Billion* (2012), un monologo-conferenza sui temi della sovrappopolazione e dell'inquinamento terrestre.

La questione delle risorse energetiche torna in *Lungs* (2014) di **Duncan Macmillan**, dove due attori pedano producendo l'energia necessaria per le luci, mentre la domanda centrale è: che cosa crollerà prima, la coppia o l'ambiente? Le donne, la scienza e la guerra sono al centro di *The forbidden zone* sempre di Macmillan (2014), centrato sulla chimica e le armi di distruzione di massa, secondo il punto di vista di una scienziata tra le due guerre. Con l'ultima produzione, *2071* (2014), la Mitchell ripensa il cambiamento climatico nell'incontro con un altro scienziato, **Chris Rapley**, proseguendo nell'impegno di mettere in dialogo gli strumenti del teatro con i dati della scienza per indagare il futuro del pianeta e avvicinare il pubblico come se ci si trovasse in una conversazione da salotto.

Laura Santini



La lente d'ingrandimento della performance

Per molti dei gruppi nati intorno agli anni Duemila, alla moltiplicazione delle possibilità espressive e formali si affianca l'intromissione di nuovi e più variegati oggetti di indagine, dai fenomeni naturali alle dinamiche della creazione tecnica o biologica, fino al rapporto tra essere umano e macchina.

di Maddalena Giovannelli

Chi avesse la pazienza di curiosare nei percorsi e nelle biografie di molte compagnie emerse intorno agli anni Duemila, farebbe alcune scoperte interessanti; noterebbe, per esempio, che, accanto alle tradizionali competenze teatrali, fa il suo ingresso una crescente dimestichezza con gli ambiti scientifici e tecnologici. Nei collettivi artistici compaiono architetti (per esempio **Claudio Angelini** di Città di Ebla) o ingegneri (**Lorenzo Bazzocchi** di Masque Teatro). La prima conseguenza di questa apertura è una moltiplicazione delle possibilità espressive e formali, che modifica profondamente la definizione stessa di partitura scenica e le modalità di fruizione acustica e visuale dello spettatore. Ma le forme e i linguaggi sembrano condizionare progressivamente anche gli oggetti d'indagine: sotto la lente d'ingrandimento della performance appaiono sempre più spesso i fenomeni naturali, le dinamiche della crea-

zione tecnica o biologica, il rapporto tra l'essere umano e la macchina.

Lo spettatore-scientista

Il gruppo romano **Santasangre** (formatosi nel 2001 dall'incontro tra Diana Arbib, Luca Brinchi, Maria Carmela Milano e Pasquale Tricoci) ha fatto di queste ricerche la sua cifra espressiva: lo spettacolo *Seigradi* (2008) mostra allo spettatore cosa accadrebbe alla Terra se si alzasse di sei gradi la temperatura. In scena, un corpo interagisce con le immagini apocalittiche proiettate da un video, che diviene così il fulcro di una scrittura drammaturgica non verbale di grande originalità. Le metamorfosi della natura sono al centro anche di *Framerate O* (2009): lo spazio è dominato da una gigantesca lastra di ghiaccio sollevata da terra attraverso argani comandati elettronicamente, e disposta in un frigorifero in mezzo alla scena. Gli spettatori sono invitati così a osservare i dettagli di un fenome-

no naturale (il cambio di stato del ghiaccio) riscoprendone lo straordinario potenziale; e la stessa prospettiva è indagata in *Bestiale improvviso* (2010) dove il punto di partenza è esplicitamente il metodo scientifico sperimentale (nel quale «l'ipotesi è una fase intermedia di un percorso di conoscenza che, attraverso ulteriori passaggi e, se confermata, giunge alla formalizzazione di una teoria»).

Il significato della parola spettatore – colui che guarda, osserva – diviene così particolarmente pregnante: come uno scienziato che si concede il tempo per una lunga ispezione empirica del proprio oggetto di studio, così anche lo spettatore ha la possibilità di una fruizione attiva, produttiva, aperta.

Il contributo analitico del pubblico è uno degli obiettivi della ricerca di **Pathosformel**, raffinato gruppo fondato nel 2004 da Daniel Blanga Gubbay e Paola Villani. Quasi tutti i lavori di Pathosformel portano avanti un'approfondita indagine del mondo inanimato,



Nikola Tesla. Lectures

volta a far emergere in controluce l'umano: e se *La più piccola distanza* (2008) metteva in scena una geometria di quadrati in movimento nella quale lo spettatore poteva riconoscere il comportamento della specie umana, in *Alcune primavere cadono d'inverno* (2011) un ballerino di *break dance* esegue i suoi passi accanto a un sacchetto mosso da ventilatori invisibili, modellando il proprio movimento sulle necessità gravitazionali del secondo. Nell'ultimo lavoro, *T.E.R.R.Y* (presentato prima dello scioglimento della compagnia, nel 2014), vengono riprodotti, in uno scenario post-apocalittico, i meccanismi evolutivi: alcune piante, trasportate da carrelli progettati per spostarsi autonomamente verso una fonte di luce, si muovono sul palco. Si evitano, si scontrano, si abbattano l'un l'altra alla ricerca del proprio posto al sole – specchio di una competizione in cui possiamo agilmente riconoscere la società – e lottano tra loro persino le luci, che si contendono la limitata energia del generatore: chi sopravvivrà? Quale conformazione prenderà lo spazio scenico al termine del processo?

In compagnia di Darwin e Tesla

I medesimi temi evolutivi hanno attratto l'attenzione del gruppo **Teatro Sotterraneo** tra il 2009 e il 2010. Ne è nato il *Dittico sulla specie*, dove le istanze del darwinismo vengono sottoposte a un continuo ribaltamento comico. In *Dies Irae* la compagnia indaga il tema della distruzione e della fine del pianeta in cinque episodi, prendendo in prestito l'immaginario dei film di fantascienza e restituendolo in chiave satirica allo spettatore. In *L'origine della specie*, invece, tre scienziati (Sara Bonaventura, Iacopo Braca, Claudio Cirri) sono alle prese con surreali dissertazioni sul Big Bang mentre modificano il volto del pianeta attraverso lo schermo di un computer, creando e distruggendo attraverso un clic. Darwin, nume e vittima dell'intero dittico, viene messo in scena con maschera da *cartoon* e apertamente beffeggiato.

Allo scienziato – colui che con la sua determinazione conduce a un progresso – dedica uno sguardo più amorevole **Masque Teatro**. L'ultimo lavoro, *Nikola Tesla. Lectures*, è ispirato alla figura di Nikola Tesla, inventore della prima centrale elettrica al mondo: in

Perfomo, dunque sono

In principio era il Futurismo. Comincia da qui, prima che dall'invenzione, nel 1961, dell'happening, l'avventura della scienza nel campo - se non delle arti visive - della performance. In quanto disciplina del presente, tanto per l'impostazione del "metodo", quanto per la considerazione in cui in quegli anni - sotto forma di "macchina" - è tenuta, essa è un riferimento ineludibile per un'arte sinestetica e "veloce" che mira, prima di ogni altra cosa, a fare piazza pulita del passato, re-inventando l'oggetto-uomo.

Con la guerra qualcosa, tuttavia, cambia. La fiducia nella razionalità del mondo s'incrina: si pensi alle "macchine celibi" di **Duchamp**. E la bomba su Hiroshima mette il sigillo: la scienza è costretta a ripensarsi. Non vale più in quanto tecnica - è anzi avversata, la macchina, perché introduce elementi di serializzazione e spersonalizzazione impensabili per l'*homo novus* (di nuovo, l'utopia) che si tentava allora di progettare - ma in quanto "catalogo" delle forme del vivente. È la biologia, ora, più della meccanica, a vivere il suo momento di gloria: in quanto scienza dell'organico, essa dà all'artista le chiavi per recuperare un più autentico e meditato rapporto con la natura, di contro alle cesure messe in atto dalla società capitalista: si pensi solo all'arte finissima di un **Joseph Beuys**, che addirittura giunge a teorizzare l'equazione arte=uomo=creatività=scienza, anche a proposito dell'ambizioso progetto abruzzese *Difesa della natura*, del 1980.

Col deflusso delle Ideologie, negli anni Novanta, il quadro muta nuovamente: il rapporto degli artisti con la scienza si fa contraddittorio, oscillando tra attrazione e repulsione. Perché se da un lato offre il necessario supporto tecnologico (**Bill Viola**, **Bruce Nauman**) e/o narrativo alle più ardite sperimentazioni (la **Abramovic**, con *Tesla Ball* - nella foto), dall'altro impone un nuovo modello umano, ove l'organico s'incontra con l'artificiale, perennemente in divenire e con impresso il senso della fine, innestando nuove e più promettenti riflessioni intorno al sé, al reale, alla società. Come dimostrano le manipolazioni chirurgiche di **Orlan**, le cyberperformance di **Sterlac**, il corpo "infografico" e "digitalizzato" di **Marcel-Li Antúnez Roca**. O, su di un altro piano, quei cadaveri al Dipartimento di Scienze Biologiche dell'Università di Torino, tra cui, con grande sconcerto del pubblico, nel 2005 **Araya Rasdjarmrearnsook** fa la sua "lezione d'anatomia". **Roberto Rizzente**



scena campeggia un enorme marchingegno elettromeccanico da un milione di volt che a ogni replica viene rimesso in funzione per un esperimento di trasmissione di energia elettrica senza fili. All'assoluta centralità conferita alla macchina all'interno della performance, fa da contraltare l'importanza attribuita all'uomo-scienziato: a Tesla, alla sua scarsa popolarità, alla sua difficoltà a venire riconosciuto all'interno della comunità scientifica viene dedicato lo spettacolo.

Ed è questo il filo conduttore che sembra connettere esperienze anche molto eterogenee: l'osservazione del mondo inanimato, dei fenomeni naturali, la riflessione sull'evoluzio-

ne della specie sono, in realtà, dispositivi per riflettere sull'uomo non meno profondamente di quanto accada nelle drammaturgie tradizionali. Si rinuncia a una narrazione lineare, scompare il personaggio propriamente inteso (quando non l'attore stesso, in molti dei casi sopra citati), la parola tende a svanire, le competenze scientifiche paiono più rilevanti di quelle letterarie: ma non si perde la volontà di approfondire il nostro ruolo in relazione al contesto che ci circonda.

Come a dire che quanto più ci si allontana dall'essere umano, tanto più lo si sposta dal centro della scena, quanto più lo si sta celebrando, indagando, amando. ★

Gioca e impara: il teatro ragazzi al banchetto della Signora Scienza

Insegnare, se possibile divertendo: il teatro ragazzi ha da sempre attinto dalla scienza per raccontare le vite dei grandi fisici e degli astronomi, l'epopea delle scoperte che hanno rivoluzionato la storia dell'uomo. Con un occhio di riguardo per l'attualità e a dispetto delle emozioni.

di Mario Bianchi



Abbiamo già evidenziato nel nostro dossier sul cibo come il teatro ragazzi molto spesso sia stato visto, soprattutto dalla scuola, come uno dei canali privilegiati per proporre al proprio pubblico di riferimento informazioni e prescrizioni, piuttosto che reali emozioni. Per la scienza è avvenuta la medesima cosa. Ovviamente, la nostra disamina si soffermerà sugli spettacoli che hanno cercato di esplorare la scienza in maniera non pedissequa ma il più possibile inventiva.

Biologia, matematica, tecnica et ultra

Cominciando dalla fisica, Luigi Zanin della lombarda **Cooperativa Tangram** ha compiuto, in questi ultimi anni e sempre sulla drammaturgia di Miriam Alda Rovelli, un viaggio

negli elementi – fuoco, terra, aria, acqua – con quattro lavori, *Il Fuochista*, *L'albero del Signor Magritte*, *Rosa dei Venti*, *Scivolando tra le onde*, ricchi di riferimenti alla mitologia, alla letteratura per l'infanzia e persino alla pittura.

Ecco poi la storica compagnia **Teatro del Sole** che, dopo il Duemila, arriva alla scienza con *Facciamo luce sulla materia* (2005), *E il cielo si fece rosso. Viaggio al centro della terra* (2012), in collaborazione, rispettivamente, col Dipartimento di Fisica dell'Università degli Studi di Milano e l'Istituto Nazionale di Geofisica e Vulcanologia.

Nonostante lo scarso appeal, anche alla matematica si sono rivolti gli autori del teatro ragazzi. Basti pensare alla Sapientissima Accademia dei Negati nelle Arti Matematiche,

immaginata da Bruno Stori in *Tre X Tre = 10* (2006), per **Elsinor**, o *Matematica e mirtilli* della **Coltelleria Einstein**, in cui protagonisti sono i numeri e i calcoli misterici, le formule e i teoremi, con un posto di riguardo per quello di Pitagora. Né possiamo dimenticare le lezioni di gioco-spettacolo proposte, da trent'anni a questa parte, dal milanese **Trebbo**, come la geometria (*Abracadango*) o, di nuovo, la matematica (*2+2*), cui vanno sommati i lavori dedicati all'acqua (*H₂O, il succo del mondo*) e all'anatomia (*L'intestino, viaggio nel corpo*).

Nemmeno si sono dimenticati, gli artisti, dei problemi che minacciano il pianeta. È il caso di Carlo Presotto della vicentina **Piccionaia**. Sue sono, per esempio, la *Conferenza buffa sulla biodiversità*, dal punto di vista del ci-

bo, la *Conferenza liquida sull'acqua*, tra privatizzazioni, sprechi e alluvioni, e *La danza delle api*, in cui vengono messe a confronto, con innegabile perizia, le capacità di adattamento degli insetti con la stolidità del genere umano.

Erbamil e Coltellaria Einstein, da soli e in coppia, sono altrettanto coinvolti, con grazia, in *Amare acque dolci* (2003) di Fabio Comana, ancora sul problema delle risorse idriche, e *Mister Volt* (2007), in cui il risparmio energetico fa da sfondo a una vicenda un po' boccaccesca, dalla fine dell'Ottocento ai giorni nostri, in cui il demone tentatore è nientemeno che lo Spirito del Progresso, fanfarone e consumista.

Un discorso a parte merita, poi, il **Teatro del Buratto**, che in *Senza Misura* di Renata Coluccini e Simona Gonella prende a prestito il saggio di Stephen Jay Gould per riflettere, in chiave antirazista, sulle politiche discriminatorie e classiste imposte dalle classi dominanti, interrogandosi – tramite la prosopopea della Signorina Intelligenza – se esista o meno il modo di misurare il QI dell'uomo.

Vite di scienziati illustri

Se i misteri del Creato giocano facile, nel conquistare i cuori e le menti degli artisti e del pubblico, a maggior ragione possono farlo le vicende degli scienziati che quei misteri hanno contribuito a decifrare.

Ecco allora il caso di Nikola Tesla, protagonista di due spettacoli, assolutamente diversi tra loro. In *E luce fu-Ac Dc La guerra delle correnti* del 2009, Albino Bignamini di **Pandemonium Teatro** interpreta la storia «dell'inventore della corrente alternata, il generatore di energia idroelettrica, l'illuminazione a fluorescenza, il motore rotante e la turbina senza pale» anche a partire dalla diatriba con l'inventore del sistema a corrente continua Thomas Edison, mentre **Milo e Olivia**, in *Twiribò. L'energia e l'integrità della Terra* (2014), ne inquadrano la vita entro un contesto teatral-circense, insieme comico e poetico.

John Harrison, inventore del primo cronometro marino, è l'eroe invece de *Il tempo al di là del mare* di Annalisa Bianco de **I Fratellini**, in collaborazione con l'Istituto Nazionale per la Fisica della Materia di Genova, che per l'occasione ha creato delle apposite strumentazioni tecniche.

Ancora, la milanese **Ditta Giocofia** porta sul palcoscenico Galileo Galilei in *Galileo Galilei... ovvero attenzione caduta gravi!* (2012);

mentre **Bruno Stori** e **Teatro Città Murata** si dedicano, rispettivamente, a Guglielmo Marconi, dall'infanzia alla prime trasmissioni transoceaniche (*Marconi. Il mago che incanta le onde*, 2009), e al concittadino comasco Alessandro Volta, con la regia di Daniele Braiucca (*C'era un a.volta*).

La compagnia **Giallo Mare Minimal Teatro** mette in scena, anche se solo virtualmente, l'astrofisica Margherita Hack con *Per un attimo* di Vania Pucci del 2006. Il tema, qui, è il tempo. Quello oggettivo, di cui ci parla la scienza, fatto di alternanza tra il giorno e la notte, la successione dei mesi e degli anni, la distanza tra le stelle. E quello psicologico, personale, cui ognuno risponde come può, tentando di infondergli senso e qualità.

Dall'uomo alla tecnica: non bisogna dimenticare, a proposito delle ricadute pratiche che la scienza ha nella vita di tutti i giorni, come la rinnova, come la migliora – la conferenza-

spettacolo *Zappe, chiodi, cavatappi e altri strumenti scientifici* (2011) di Alessandro Libertini del **Teatro dei Piccoli Principi**, in cui viene mostrato, con l'aiuto della divulgatrice Lara Albanese, il funzionamento di oggetti comuni e mescolando l'alto col basso, le disquisizioni erudite con l'atavica saggezza contadina, fatta di proverbi e motti di spirito. Mentre **Riserva Canini** ne illustra gli sviluppi più recenti, prossimi o venturi, prendendo a pretesto un computer per parafrasare, nell'immagine di una freccia, la vita di ogni uomo (*Clic, l'educazione di una freccia*, 2011). Questi gli spettacoli di cui abbiamo memoria, scusandoci di quelli che abbiamo involontariamente dimenticato. ★

In apertura, *E luce fu-Ac Dc La guerra delle correnti*, di **Pandemonium Teatro**; nel box, *I figli dell'Uranio*, di **Peter Greenaway**.

La parola ai festival: Genova docet

A volte l'arte e la scienza convivono e si alimentano reciprocamente. Succede al Festival della Scienza di Genova, nato nel 2003 da un'idea di Vittorio Bo e Manuela Arata, e di volta in volta incentrato su una parola chiave (Oltre, Frontiere, Scoperta, ecc.). O a quello di Roma (decima edizione nel 2015), più votato a conferenze-spettacolo e concerti - entrambi organizzati da Ex-libris di Torino. Da sempre articolato su varie giornate (da 5 a 7) e proposte - tra *lectio magistralis* di scienziati, conferenze, tavole rotonde, laboratori, mostre - il **Festival della Scienza di Genova** ha fin dall'inizio accolto la dimensione spettacolare nel suo programma, co-producendo lavori originali e multimediali di teatro, danza, performance.

Nel 2003, protagonista è **Michael Nyman** con l'opera lirica *L'uomo che scambiò sua moglie per un capello* di Oliver Sacks, regia di Valter Malosti. Lo stesso Nyman offrirà nel 2008 la prima mondiale di *Something Connected with Energy*, nell'ambito di un progetto sull'energia prodotto da Erg. Il debutto de *I figli dell'Uranio* di **Peter Greenaway** ha segnato l'edizione del 2005 con un mix di musica, teatro e installazioni intorno alle otto figure storiche legate all'uranio - regia della moglie Saskia Boddeke. Mentre con *il Matematico Impertinente* (2006) di **Piergiorgio Odifreddi** si è consolidata sul palco la tradizione degli scienziati-performer.



Dopo anni di grandi nomi e produzioni internazionali, spesso in data unica, dal 2009 il festival si apre ai protagonisti della scena nazionale e locale: *2984* del **Teatro della Tosse**, originale rivisitazione di *1984* di Orwell; il concerto *Piano siderale* di **Stefano Bollani**; *Darwin e Fitzroy, viaggiatori per caso* di **Teatro Cargo**, tra lezione e performance comica, con Luca Bizzarri e Patrizio Roversi; *InVtro09*, spettacolo di teatro-circo sulla fecondazione in vitro e la clonazione ideato da Guy Carrara, Raquel Rache de Andrade e Boris Vecchio per Circoscienza, dal **Teatro dell'Archivolto**. Nel mentre, al Teatro Duse, lo **Stabile di Genova** ospita una produzione originale del festival: *Il teatro dell'evoluzione*, con lo storico della scienza Emanuele Cocco ed Elio e le Storie Tese, per rileggere ironicamente teorie e polemiche intorno all'evoluzionismo. L'apertura al teatro ragazzi risale al 2010 con *La danza delle api* de **La Piccioniaia I Carrara**. Sempre a Genova, nel 2008, il Teatro Cargo lancia "Collasso energetico", un festival teatral-scientifico che affrontando tematiche diverse offre un connubio singolare tra artisti e scienziati, ma rimane in vita per tre sole edizioni. **Laura Santini**

Le Nuvole x 30 = il prodotto perfetto

In Campania, l'esperienza delle Nuvole rappresenta un importante modello di comunicazione teatrale e di divulgazione scientifica, rivolta all'infanzia e alla gioventù: ce ne parla il direttore artistico, Giovanni Petrone.

di Stefania Maraucci



È un anno particolarmente importante il 2015 per Le Nuvole (www.lenuvole.it), perché segna trent'anni di attività appassionate e coinvolgenti nell'ambito del teatro dedicato ai più giovani e non soltanto a loro. Una realtà saldamente radicata sul territorio campano, ma anche proiettata verso il Mediterraneo e l'Europa, annoverata, fin dal 1992, fra le strutture operanti nel campo della ricerca per l'infanzia e la gioventù e riconosciuta, nel 2003, come Teatro Stabile di Innovazione Ragazzi dal Mibac. La capacità di proporre progetti, laboratori, spettacoli pensati per favorire la conoscenza e l'apprendimento nel campo delle arti, della scienza e della cultura è stata, negli anni, la caratteristica distintiva di un affiatato gruppo di lavoro che ruota intorno a Giovanni Petrone, direttore artistico delle Nuvole.

Come si è inserito il filone scientifico nelle vostre attività?

Il nostro obiettivo è sempre stato quello di proporre alle nuove generazioni spettacoli e iniziative capaci di renderle un pubblico pensante. Per questo, nel 1997, accogliemmo con entusiasmo la proposta del presidente della Fondazione Idis-Città del-

la Scienza, Vittorio Silvestrini, di associare il teatro, con tutto il suo portato emozionale e creativo, alla divulgazione scientifica. Soltanto un anno prima, infatti, era nato, nell'area di Bagnoli, uno dei più importanti centri scientifici e museali d'Europa, luogo di visita, di educazione tecnologica, di turismo culturale, la cui filosofia espositiva si basava sull'interattività e la sperimentazione diretta dei fenomeni naturali e delle tecnologie. La ferma convinzione dell'importanza di stimolare l'interesse dei giovani nei confronti delle scienze, indusse Silvestrini a chiederci di mettere la comunicazione teatrale al servizio della divulgazione scientifica, un'esigenza che si è felicemente incrociata con la nostra curiosità verso gli aspetti filosofici e poetici della scienza.

Quali sollecitazioni creative hanno fornito al vostro teatro le tematiche scientifiche?

Gli stimoli offerti dalla scienza sono stati e continuano a essere tantissimi. Da quelli legati agli scienziati, che sono diventati protagonisti di spettacoli come *Su Galileo*, a quelli provenienti dagli effetti sociali delle scoperte scientifiche, come *Nanometamorfosi*, dedicato alle nanotecnologie. Spettacoli che nascono sempre dall'acquisizione

di dati precisi da parte del regista-drammaturgo (nei due esempi citati, Fabio Cocifogliola), grazie alla collaborazione di consulenti scientifici (matematici, fisici, biologi ecc.), e dalla rielaborazione di queste informazioni in una chiave teatrale adatta tanto al pubblico dei ragazzi quanto a quello delle famiglie. Ma il nostro contributo alla divulgazione l'abbiamo dato anche attraverso la realizzazione di laboratori, mirati a trasferire a laureati in discipline scientifiche le tecniche di comunicazione e i linguaggi più immediati ed efficaci per catturare e mantenere alta l'attenzione dei gruppi scolastici nelle visite guidate al museo, per raccontare le esposizioni come se fossero delle storie vive, capaci di meravigliare ed emozionare; come pure attraverso la creazione di lezioni-spettacolo sulla storia delle tecnologie e sugli elementi più critici del rapporto tra scienza e società, quali il nucleare, la biodiversità, l'acqua, l'alimentazione ecc.

Quanta attenzione c'è nei confronti del teatro scientifico e da parte di quale tipo di pubblico?

Naturalmente è la scuola a fornire il bacino di pubblico più numeroso, che, nei tempi migliori – ovvero dalla fine degli anni Novanta fino all'incendio del 4 marzo 2013, che ha distrutto l'intera Città della Scienza – ci ha fatto incontrare fino a cinquecentomila studenti all'anno, tra gli spettacoli in scena al Teatro Galilei 104 e le visite guidate teatralizzate, effettuate nelle varie aree museali. Dopo l'incendio, questi numeri sono diminuiti, perché se da un lato il Galilei 104 si è salvato dalle fiamme, consentendoci di continuare a offrire una programmazione teatrale, tutti gli altri spazi dell'area museale sono stati rasi al suolo e, sebbene si stia procedendo alla ricostruzione, le visite guidate teatralizzate, che generavano i numeri più alti, sono diventate un po' meno frequenti. Tuttavia continuano a essere organizzate molto spesso anche fuori da Napoli, grazie alle numerose richieste di Musei, Università, Festival scientifici di città come Trento, Genova, Perugia, Varsavia, Dortmund, Tunisi, Beirut. ★

Nanometamorfosi (foto: Amedeo Benestante).

Pacta dei Teatri: lo spettacolo dei numeri

Considerata dai più come una materia arida, se non ostica e di difficile assimilazione, la matematica trova una nuova giovinezza nel progetto TeatroInMatematica di Pacta dei Teatri.

Dove i numeri si traducono in storie di vita vissuta, schiudendo perle di inaspettata bellezza.

di **Francesca E. Magni**

Che sia l'attore a recitare, il drammaturgo a scrivere il testo, lo scienziato a curare la parte scientifica, il compositore la musica, lo scenografo la scenografia, il videomaker la parte multimediale e il regista la regia: ecco la formula adottata da più di un decennio da **TeatroInMatematica** di Pacta dei Teatri (pacta.org). Forte di un gruppo di ricerca composto da registi (Valentina Colorni), drammaturghi (Riccardo Mini) e consulenti scientifici (il cofondatore Alberto Colorni, accanto a Renato Betti, Roberto Lucchetti, Tullia Norando, Paola Magnaghi, Franco Pastrone e Daniele Gouthier), oltre che delle collaborazioni con l'Inaf-Osservatorio Astronomico di Brera o, dal 2009, Efediesse-Laboratorio di Formazione Matematica e di Sperimentazione Didattica del Dipartimento di Matematica del Politecnico di Milano, il progetto comprende spettacoli (*I numeri primi e la crittografia*; *Parallelismi: geometrie euclidee e non*; *L'irrazionale leggerezza dei numeri*; *Il caso, probabilmente: la partita a dadi*; *I 7 ponti e il mistero dei grafi*; *Il dilemma del prigioniero*; *Metti una serie a cena*; *Appuntamento al limite-Il calcolo sublime*), workshop, pubblicazioni, aperitivi a tema, accanto a una sezione tutta nuova, **ScienzaInScena**, con opere e incontri sulla Luna e la figura di Ipazia. Ne parliamo con l'ideatrice, Maria Eugenia D'Aquino.

Portare i concetti matematici in scena, facendoli diventare parte integrante del lavoro di creazione: perché?

Pur dedicata al teatro da decenni, grazie alle lontane origini matematiche, il mio interesse per i numeri, le teorie, i paradossi, la storia dei grandi e piccoli matematici, è sempre stato vivo e a un certo punto si è palesata l'urgenza di raccontarli con il linguaggio che mi era proprio, quello del teatro. Strada facendo ho ritrovato analogie con il mio lavoro: ho pensato allora di servirmi del bagaglio teatrale per aiutare il pubblico a scoprire quanto la matematica non sia una disciplina arida e fredda, e che imparare a conoscerla e ad amarla vuol dire avere uno strumento in più per arrendersi con stupore e divertimento di fronte ai misteri della vita.

Da subito mi è stato evidente che questo non poteva essere un cammino solitario, così è nata la "simpatica combriccola" teatral-matematica, in cui ciascuno ha delle competenze specifiche, indispensabili al buon funzionamento della macchina.

Come scegliete l'argomento degli spettacoli? C'è qualche argomento che avete rifiutato e perché?

I criteri sono molti, di solito cerchiamo di esplorare argomenti in cui le affinità con il linguaggio teatrale siano più evidenti, stiamo anche in ascolto delle suggestioni che possono venirci dal pubblico, ma spesso sono gli argomenti a scegliere noi! Finora non ci è capitato di rifiutare degli argomenti, caso mai li invitiamo a disporsi con ordine in lista d'attesa e li rassicuriamo che prima o poi verrà il loro turno. Qualcuno ogni tanto si stufa di aspettare e se ne va, pazienza!

Quali sono i punti forti, quali le difficoltà, le prospettive e le linee che intendete intraprendere per i prossimi lavori?

Sicuramente, un punto vincente è che gli spettacoli non alludono solo a un parallelismo con il pensiero matematico, non evocano solo la bellezza di un "ragionamento", ma si addentrano nell'argomento, cercando

di sviscerarne gli elementi essenziali. In modo che lo spettatore, seguendo una storia, "porti a casa" una teoria, un'equazione che fino a quel momento aveva ritenuto inavvicinabile, ma soprattutto ne comprenda il fascino e il profondo legame con la sua vita di tutti i giorni.

Le difficoltà risiedono più nella fase creativa: spesso ci rendiamo conto che un argomento che ci era parso "teatrabile" presenta degli ostacoli nella drammatizzazione e conseguente messa in scena. Ma generalmente, smontando e rimontando, riusciamo a venire a capo. Quanto alle aspettative, vorremmo continuare a evadere la lista d'attesa di temi che premono per essere messi in scena, e proporre agli studenti e a chi ha lasciato la matematica sui banchi di scuola, un modo diverso di avvicinarla, scoprendo che non fa poi così paura.

TeatroInMatematica accoglie più di 20.000 spettatori l'anno: avete notato un cambiamento nel pubblico? Che "tipo" di spettatore vi aspettavate e quale avete incontrato?

Direi che l'interesse del pubblico è in crescendo. Nonostante il progetto sia nato per tutti, giovani e meno giovani, tantissimi sono gli studenti di scuola superiore, ma anche delle scuole medie inferiori. ★



Il dilemma del prigioniero



Scienziati e artisti sotto la tenda di un circo mutante

Ridefinizione dei ruoli e delle identità, ma non solo: l'avvento della tecnologia, stimolato dalle scoperte scientifiche, muta le coordinate spazio-temporali dell'evento teatrale. Imponendo economie e politiche alternative di produzione e di composizione.

di Luca Ruzza

Digit-art, generative-art, geometry-art, quantum-art, bio-art, eco-art, videogame-art: non si contano le discipline che negli ultimi anni hanno beneficiato delle contaminazioni tra arte e scienza. Di queste certo il teatro che, almeno in Italia e nonostante il contributo delle ultime generazioni, da **Tam Teatro-musica** ai **Motus**, dai **Masbedo** ai **Santasan-gre**, è tra le più riluttanti a cogliere la novità della proposta. Se il *mapping*, il *motion-capture*, la "realtà aumentata" fanno ormai parte del dizionario corrente, meno scontata è infatti la riflessione sui cambiamenti che queste novità hanno apportato all'azione *live* del performer.

L'attore, ricercatore d'oggi

Dalla metà dell'ultimo secolo si è imposta l'idea che lo spettacolo non si limiti più alla riproposizione di una storia, rielaborata nel suo intreccio, sviluppo, narrazione, la cui ste-

sura precede e determina la messa in scena. Tantomeno alla ricerca di un corpo e di uno spazio extra-naturali, tra il reale e il virtuale, come già faceva negli anni Ottanta **Barberio Corsetti** con **Studio Azzurro** (*Prologo a diario segreto contraffatto*, *Correva come un lungo segno bianco* e *La camera astratta*).

La rivoluzione in atto è più radicale. E se fare teatro, come scrive Luciano Mariti, significa «"fare anima", lavorare, scolpire materiale vivente», è possibile allora sperimentare una nuova forma di «adattamento biologico». Grazie all'evoluzione irresistibile delle tecnologie dell'informazione e della comunicazione (Tic), al performer è consentito trasformarsi, reinventare se stesso utilizzando un apparato tecnologico "modificatore" delle proprie «strutture biologiche, personali, relazionali, sociali».

Si pensi ai lavori di **Altroteatro**, **Ariella Vidadach-Aiep**, **Konic Thtr**, **Troika Ranch Company**, **Roberto Latini** e **Francesca Della Mo-**

nica, Marcel-li Antúnez Roca. O alle performance, più estreme, di **Sterlac**, *The third hand*, *Ping body* o *Exoskeleton*, *Blender*, con **Nina Sellars**, fino a *The ear on arm*, in cui la protesi di un orecchio, connessa a un sistema di trasmettitori *bluetooth*, viene inserita in modo permanente nel braccio dell'artista. Più libero dei predecessori, in linea con la legge dell'evoluzione, nel suo percorso autoconoscitivo, il performer mette in gioco la complessità delle reazioni evidenziate dalle neuroscienze, percezione, concentrazione, memoria, canalizzazione dell'impulso, il governo del flusso emotivo. E al contempo si serve della tecnologia (protesi, elettrodi, sensori) per "estendere" il corpo, destrutturare e re-inventare i limiti della mente, spingendo "in là" l'orizzonte del potenziale umano. Con le conseguenze che ciò comporta, generando uno spettacolo ibrido, multiforme, espanso, specchio e modello di un'identità cangiante, perennemente in divenire.

Oltre il tempo dello spreco

Ma c'è dell'altro. In un mondo completamente georeferenziato e parzialmente connesso in *real time* possiamo accedere a buona parte delle informazioni provenienti dai cinque continenti.

Eppure, il teatro conserva una "radicalità" territoriale, sembra collegato alla morfologia dell'ambiente che lo determina. Il teatro esiste nel momento in cui coesistono un attore e uno spettatore. Questa marginalità territoriale ne fa qualcosa di unico e irripetibile. Viviamo contemporaneamente quindi due mobilità (almeno, due): una virtuale e una fisica, materica. Virtualmente siamo ubiqui, molecularmente no (per ora!) Con uno smartphone possiamo prendere parte a uno spettacolo a migliaia di chilometri in *real time*.

Ma la fisicità di attore e spettatore, condivisa in un unico spazio-tempo, determina una peculiarità *local*. L'**Antropologia teatrale** di Barba, ad esempio, ci ha abituato alla commistione armonica di performer, linguaggi e suoni provenienti dai più disparati angoli del pianeta, senza rinunciare alla radicalità geografica. La Scandinavia ha ospitato il **Nordisk Teater Laboratorium** per anni, e pensare a quell'avventura qui adesso sarebbe inaudita, perché un'economia oculata e condivisa tra artisti e amministratori non è usuale. Il "tempo dello spreco" (mesi o anni per la produzione di uno spettacolo), diventato poi noto e prezioso al pubblico degli anni '80, ha delle radici ben precise.

Quel tempo, ora, ci sembra troppo "costoso". Generalmente parlando, esistono delle categorie temporali di produzione condivise e condivisibili. Lo spreco di tempo di **Barba, Grotowski, Peter Brook** appare superato: eppure, permette di procedere verso l'ignoto in maniera sistematica e conseguente, trovando man mano, attraverso l'esperienza, risposte possibili, forme e nuove strutture narrative, forse mai completamente esaustive, ma innovative, "invenzioni" drammaturgiche.

Al processo della ricerca scientifica corrisponde una dilatazione del tempo. Spesso la trasformazione di una scoperta scientifica in applicazione tecnologica è estremamente rapida, ma a volte il processo che sta dietro a una scoperta corrisponde a decine di anni di esperimenti. Ci aspettiamo di utilizzare la "tecnologia disponibile" con la stessa rapidità con cui ci è stata presentata, o di cui abbiamo colto le potenzialità. Non è così. Non è mai così.

Verso un nuovo modello produttivo

Si profila, dunque, una "nuova" scrittura drammaturgica in cui l'innesto di altri elementi oltre alla parola (una delle prime tecnologie disponibili), o la luce per **Robert Wilson**, l'immagine digitale, il *motion capture* in *real time*, la manipolazione del suono, della voce e del corpo, necessita di un tempo infinito, dedicato, e di una organizzazione di produzione diversa da quella a cui siamo abituati. Mutano le figure, le gerarchie dei ruoli, dal regista al *dramaturg*, organizzatore, collettore, visionario, tecnico, scrittore, in una "destrutturazione" che prevede ambientazioni dove coesista, ugualmente necessaria e contemporanea, la presenza dei diversi sog-

getti. Al performer è richiesta una condizione di pazienza, ripetitività e precisione a cui le Accademie non preparano. Si profilano fucine, fabbriche di produzione, piuttosto che teatri da noleggiare per le 4/8 settimane di prove. Serve un'altra economia e si scrutano nuove competenze. Spettacoli costruiti con programmatori, ingegneri, *videomaker* acrobati, cantanti lirici, musicisti, danzatori orientali. Tutti in un nuovo circo che ha bisogno di un tempo-spazio così contemporaneo... da farci tornare a una condizione arcaica del "fare" teatro. ★

In apertura, *The ear on arm*, di Sterlac; nel box, l'*Atelier Brückner*.

Visitatori d'oggi: il museo, c'est moi!

Casa delle muse o supermercato della cultura? Il museo, in bilico tra questi due estremi, è da anni in cerca di nuove strategie relazionali per animare le opere addormentate nelle teche e creare narrazioni capaci di "attivare" il pubblico. Correvano gli anni '80 quando in Francia e in Inghilterra si affermarono due movimenti autonomi che condividevano i principi, gli obiettivi, nonché il nome: **Nouvelle Muséologie**, ovvero **The New Museology**. La prima si basava sull'idea di un museo aperto all'esterno e condiviso dalla comunità. La seconda ambiva ad adottare linguaggi e tecniche innovativi, in grado di svecchiare l'istituzione e rafforzarne il ruolo sociale.

A distanza di trent'anni, le tecnologie offrono molteplici strumenti alla ricerca di nuovi livelli di interazione con il pubblico e il teatro fornisce un immaginario influente per dare vita alle collezioni. Il visitatore diventa protagonista: attore di un'azione, autore di un percorso, persino oggetto dell'esposizione. Si moltiplicano allora le *app* che, da tablet, possono tracciare itinerari personalizzati, generare meccanismi ludici, rappresentare mondi scomparsi o visualizzare oggetti assenti. Ne è un esempio *Please touch the exhibit*, che guida il pubblico negli spazi del **Melbourne Museum** e consente di creare una propria "drammaturgia di visione" o *Artours*, che utilizza l'*augmented reality* per ricontestualizzare le opere dello **Stedelijk Museum di Amsterdam**. Nell'ambito del programma Artists Experiment, il **MoMA di New York** ha recentemente ospitato *A Sort of Joy (Thousands of Exhausted Things)*: una performance *site-specific* che utilizza le informazioni del *database* della collezione del museo come materiale per una sceneggiatura che ne esplora (in cuffia) le mostre passate e presenti.

Prolificano infine gli allestimenti che mirano a coinvolgere il pubblico rendendolo protagonista di una scenografia animata, che "reagisce" alle sue azioni. In questo ambito **Studio Azzurro** ha fatto scuola: le mostre e gli allestimenti museali sfruttano proiezioni e sistemi tecnologici per creare ambienti sensibili con i quali lo spettatore può entrare in relazione. Un'altra realtà interessante è l'**Atelier**

Brückner (nella foto): la mostra permanente del Rautenstrauch-Joest-Museum di Colonia, *People in their worlds*, integra linguaggi multimediali e un allestimento che si fa scena teatrale. Le sale diventano spazi interattivi capaci di ricreare - tramite video, odori e suoni - ciò che generalmente è scritto su pannelli e che non può fisicamente entrare tra le mura di un museo tradizionale. **Francesca Serrazanetti**



Piccoli palcoscenici per grandi storie, tour fra i festival del teatro ragazzi

Panoramica attraverso le vetrine della prima metà dell'anno, da Bologna a Bari, da Torino a Castelfiorentino, passando per Milano, per assistere alle novità pensate per gli spettatori di domani.

di Mario Bianchi



La nostra stagione dei festival di teatro ragazzi inizia, a metà febbraio, con **Visioni di futuro, visioni di teatro**, organizzato a Bologna dalla Cooperativa La Baracca. La selezione degli spettacoli, come sempre, è stata dedicata ai piccolissimi ed è qui che abbiamo visto **Uno, due, tre...** della Compagnia Drammatico Vegetale, uno spettacolo poetico e intrigante, senza parole, a misura di bambino, creato da Pietro Fenati ed Elvira Mascanzoni utilizzando semplicissimi oggetti – palline, lievi fondali – formando ombre e suggestioni, ogni volta diverse, nella loro impercettibile potenza.

Annalisa Arione e Dario Eduardo de Falco, che già avevamo conosciuto per l'ottima riuscita di *Pelle d'oca*, ambientano il loro **Per te, una favola bianca** in un mondo popolato da infinito ghiaccio, ricreato con una serie di

semplici scatole, dove una coppia vive la sua tenera storia d'amore nell'attesa di un figlio. Purtroppo il gelido destino busserà alla loro porta, il marito sarà costretto a mettersi in cammino verso terre lontane e la donna, suo malgrado, dovrà aspettarlo, da sola, al gelo, riscaldata solo dalla speranza di vederlo ritornare. Uno spettacolo poetico e significativo quello creato dai due giovani autori attori, che parla d'amore e di speranza.

In marzo, a Castelfiorentino per **Teatro tra le generazioni**, organizzato da Giallo Mare Minimal Teatro, Alessandro Libertini della Compagnia Piccoli Principi, ha aggiunto, con **Ritagli**, un nuovo prezioso tassello al suo percorso che propone, in modo giocoso, la storia dell'arte ai bambini più piccoli. Libertini, ispirandosi ai *papiers découpés* di Matisse, alle *silhouettes* di Andersen, ai *décollages* di Rotella, popola la scena di ritagli di giornale

sempre nuovi e significanti, utilizzando altresì diversi schermi luminosi dove, attraverso diverse angolazioni, tra realtà e immaginazione, appaiono i personaggi che più abbiamo amato da bambini.

La guerra e altri conflitti

Torino ci ha regalato ben poche emozioni con il consueto appuntamento di aprile, il Festival Giocateatro, per altro in forma ridotta. Al contrario di **Segnali**, svoltosi all'inizio di maggio a Milano, organizzato dal Teatro del Buratto e da Elsinor. Qui già il primo spettacolo ha suscitato il nostro vivo interesse. In campo la giovanissima compagnia Eco di Fondo con una particolarissima versione del *Mago di Oz*, intitolata **O.z. Storia di un'emigrazione**. La celeberrima storia creata da Baum è accompagnata da un significativo sottotitolo. Al centro dello spettacolo

lo vi è sempre Dorothy, divenuta una ricca e sciocca bambina, che a causa di un naufragio dovrà compiere un lungo cammino, percorrendo terre devastate dalla guerra e dalla povertà. Un viaggio che la modificherà nel profondo, durante il quale incontrerà personaggi ispirati, in modo inventivo e contemporaneo, a quelli famosi inventati da Baum. Insieme a loro viaggerà verso Oz, paese pieno di speranze spesso disilluse, in una parafasi immaginifica delle migliaia di migrazioni contemporanee.

Ottimo ci è sembrato anche **Out** della giovane Compagnia Unterwasser. In occasione del Premio Scenario Infanzia avevamo già espresso il nostro apprezzamento per il progetto, allora proposto in forma breve, della durata di venti minuti. Al Festival abbiamo assistito al suo completamento che ci è parso in totale sintonia con le intenzioni e la buona riuscita del frammento. Lo spettacolo, proposto da tre giovanissime animatrici, utilizza, in modo evocativo, senza parole, ogni elemento di teatro di figura per narrare la storia di un bambino che tiene il suo cuore-uccellino chiuso nella gabbia del suo petto e che diventerà grande solo facendolo uscire a scoprire il mondo intorno a lui.

Significativi anche i due spettacoli proposti al festival in occasione del centenario della guerra mondiale. **Operativi!**, nato dalla collaborazione tra Eccentrici Dadarò e Fratelli Caproni, sottolinea, in modo inventivo, la stupidità della guerra, vista con gli occhi intrisi di feroce sarcasmo della clownerie. Nella seconda parte dello spettacolo, poi, il riso amaro che aveva contraddistinto lo spettacolo e riempito per molto tempo lo sguardo dello spettatore, si tramuta in tragedia e la morte, in un colpo solo, si impadronisce della scena, ricordandoci come la guerra, anche la più giusta, alla fine sia sempre dolorosamente inutile. **La tregua** di Anfiteatro utilizza invece la narrazione di Marco Continanza, diretto da Giuseppe di Bello, per raccontare una significativa partita di calcio avvenuta nella notte di Natale del 1914, giocata sulla terra di nessuno tra gli inglesi del reggimento Scottish Seaforth Highlanders e i soldati tedeschi del Reggimento Sassone che, contravvenendo agli ordini loro imposti, invece di massacrarsi, si scambiarono messaggi di pace. Infine, per concludere la disamina degli spettacoli visti a Segnali, è d'obbligo parlare anche di **Io me la gioco**. Dopo i precedenti lavori dedicati all'abuso di alcool e al cat-

tivo uso della rete, Renata Coluccini del Teatro del Buratto si interroga sulla dipendenza dal gioco e lo fa mettendo in relazione, nella storia dell'adolescente Giovanni, i giovani con gli adulti. Cosa succede se, durante il colloquio con il professore, un genitore scopre che suo figlio non è a scuola da una settimana? Quante e quali domande nascono nella sua mente? Per cercare le risposte, il padre, con l'aiuto-confronto dell'insegnante, comincia un viaggio, "un'indagine" ed è così che, nei meandri del "problema gioco", lo spettacolo parla in modo intelligente e fervido dell'adolescenza, delle sue ricchezze e delle sue fragilità.

Alla ricerca dell'identità

Due gli spettacoli di notevolissimo spessore visti infine al Festival **Maggio all'Infanzia** organizzato a Bari dal Teatro Kismet.

Il primo è **Fa'afafine. Mi chiamo Alex e sono un dinosauro** del regista e autore siciliano Giuliano Scarpinato, di cui abbiamo già parlato in occasione del Premio Scenario Infanzia (*Hystrio* n. 1.2015). Lo spettacolo parla, in modo coraggioso, di identità sessuale, tema considerato un tabù nel teatro ragazzi. Alex è un bambino, interpretato in modo assolutamente credibile dal ventottenne Michele Degerolamo, un bambino come gli altri, che ha una grande particolarità: non ha ancora deciso se essere un maschio o una femmina. O meglio, nelle sue intenzioni, vorrebbe essere entrambe le cose, esattamente come i Falafine, che il popolo Samoa considera sacri e

che non vengono derisi come spesso succede ad Alex nella sua classe. Il ragazzo vivrà una giornata molto particolare quando vorrà dire a Eliot che gli vuole bene. I genitori, prima così increduli e lontani, scambiandosi ruoli e abiti, decideranno di amarlo proprio perché così speciale e perché la cosa più importante per loro, come deve sempre essere, è la sua felicità. Un progetto che, per la capacità di mescolare alla perfezione ironia e adesione emozionale, per il tema e per i modi con cui è trattato, dovrebbe essere proposto a tutte le scuole d'Italia.

Ecco poi **Dalla parte del lupo** della compagnia Senza Piume che, con potenza e originalità, si interroga in modo anomalo e intrigante sulla natura del male, attraverso una lettura molto particolare di *Cappuccetto rosso*. Il nostro moderno Cappuccetto Rosso è una giovane giornalista che, a caccia del suo primo scoop, si mette sulle tracce di Lupo, un criminale che terrorizza la città e che alla fine troverà. Ma sarà molto, ma molto diverso da quello che lei si immaginava. Lo spettacolo è risolto con estrema raffinatezza tra citazioni cinematografiche e musicali mentre, in scena, Anna De Giorgio, Bruno Soriano e Damiano Nirchio, autore e regista dello spettacolo, si muovono in una metropoli misteriosa sempre sotto una pioggia incessante, alla ricerca di un mostro che avrebbe bisogno non di odio, ma di pietà. ★

In apertura, *Uno, due, tre...* (foto: Marco Caselli Nirmal); in questa pagina, *Operativi!*.



Il pensiero folgorante di Peter Brook

Peter Brook

La qualità del perdono.

Riflessioni sul teatro a partire da Shakespeare

Roma, Dino Audino Editore, 2015, pagg. 80, euro 10



Una miniera di riflessioni sul teatro di Shakespeare, ma soprattutto una ricchezza di frasi radianti del pensiero teatrale di Peter Brook a partire dal teatro del grande Bardo fino a incrociare Cechov e quegli attori e personaggi shakespeariani incontrati nel corso della sua lunga e straordinaria vita teatrale. Una vita teatrale fortemente caratterizzata dalla profondità e "qualità" del lavoro sui testi che sembra seguire una privata, quasi intima, indagine che appartiene più all'uomo che al regista di teatro, più agli impulsi del cuore, alle sensazioni, che ai dubbi e alla logica della mente. Peter Brook, in questo suo ultimo volume pubblicato appena un anno fa in Inghilterra e ora per la prima volta in Italia, è assolutamente certo delle cose che dice con la lucidità e consapevolezza, ma anche semplicità, di un maestro che sembra avere esplorato soprattutto luoghi dell'anima, lambito confini sconosciuti, che esistono soltanto nel mondo del teatro ma che riescono a illuminare la vita. Vicende personali, aneddoti, ricordi di un genio della scena contemporanea che conosce perfettamente le domande giuste da porsi per entrare nel mistero infinito di un teatro lontano («Chi ha scritto Shakespeare?») che riesce a parlare all'oggi nella forma di un eterno presente. *Giuseppe Liotta*

Una vita teatrale fortemente caratterizzata dalla profondità e "qualità" del lavoro sui testi che sembra seguire una privata, quasi intima, indagine che appartiene più all'uomo che al regista di teatro, più agli impulsi del cuore, alle sensazioni, che ai dubbi e alla logica della mente. Peter Brook, in questo suo ultimo volume pubblicato appena un anno fa in Inghilterra e ora per la prima volta in Italia, è assolutamente certo delle cose che dice con la lucidità e consapevolezza, ma anche semplicità, di un maestro che sembra avere esplorato soprattutto luoghi dell'anima, lambito confini sconosciuti, che esistono soltanto nel mondo del teatro ma che riescono a illuminare la vita. Vicende personali, aneddoti, ricordi di un genio della scena contemporanea che conosce perfettamente le domande giuste da porsi per entrare nel mistero infinito di un teatro lontano («Chi ha scritto Shakespeare?») che riesce a parlare all'oggi nella forma di un eterno presente. *Giuseppe Liotta*

Un maestro e il suo metodo: Gordon Craig

Lorenzo Mangò

L'officina teorica di Edward Gordon Craig

Corazzano (Pi), Titivillus, 2015, pagg. 304, euro 18

Con finezza intellettuale e l'acribia accademica tipica dello studioso attento a quei momenti di passaggio "cruciali" della storia del teatro del '900, Lorenzo Mangò indaga le premesse teoriche che

portarono Gordon Craig alla pubblicazione, nel 1905, di *The Art of the Theatre*, base di tutte le riflessioni e utopie teatrali novecentesche. Mango ci consegna gli esiti di una ricerca che segue passo dopo passo gli appunti di preparazione al libro, gli anni in Germania, gli incontri con Isadora Duncan, le collaborazioni e incomprensioni con i registi Otto Brahm e Max Reinhardt, insieme all'affermazione di un teatro come «arte della visione» con un suo autonomo linguaggio: l'Attore dentro la scena e il Regista fuori di essa, poli "creativi" di un sistema linguistico inedito tutto da costruire, probabilmente da inventare. Come un irriducibile detective, Lorenzo Mangò segue le tracce di Craig disseminate in vari Paesi e biblioteche europee, ma soprattutto analizza i documenti originali, le lettere, le note e gli aggiustamenti infiniti delle parole pensate e ripensate fino a riuscire a restituire una visibile fisionomia a quelle illuminazioni e perturbamenti di un pensiero creativo sempre in movimento; il laboratorio permanente di una mente brillante e attiva che con bella e giusta espressione ha voluto chiamare «officina teorica». Sostanzialmente i presupposti culturali, tecnici e di *milieu* che portarono alla nascita e allo sviluppo di un'arte scenica che, forse più del cinema, si spalanca sul nuovo secolo accompagnandone il cammino verso la modernità. *Giuseppe Liotta*



Indagine sulla conoscenza, Fersen allo specchio

Alessandro Fersen

L'incorporeo o della conoscenza

Genova, Akropolis Libri-Il melangolo, 2015, pagg. 100, euro 12

Scritti sapienziali, a concentrazione poetica, più che regole o ipotesi estetiche, in questo volumetto dall'eccezionale densità di pensiero e d'esperienza. Forse il punto estremo della ricerca che ha animato Fersen, dall'arte della messa in scena al senso attribuito all'espressione poetica e alle primarie domande esistenziali. Portando a sublimazione intuizioni e indagini precedenti, l'autore consegna sette capitoli e un'Appendice. Itinerario di conoscenza visionaria, attraverso un recupero della memoria; con moventi filosofici e dati antro-



pologici, confrontati e fusi, per eludere categorie che da sempre spezzano l'unità della persona e la concezione dell'uomo, inserito nella sua funzione di "attore" d'una rischiosa, necessaria azione rituale. I momenti articolati (grazie alla cura di C. Tafuri e D. Beronio) lungo un "delirio ontologico" ispira-

to a Dante, comprendono fra gli altri, *Il corpo e il tempo*, *Vista e visione*, *La testimonianza mitica*, *L'incorporeo selvaggio*, *L'ufficio del rito*, *La teoria della danza*, *La spiegazione scientifica*, *Veggenza e sapienza*, *Le due culture*. Una visione delle profondità coscienziali e psico-fisiche che, percorrendo la rappresentazione teatrale modernamente intesa, la supera e la integra nella sua essenza. *Gianni Poli*

Manuale d'autore, sul mestiere di scrivere

Renato Gabrielli

Scrivere per il teatro

Roma, Carocci Editore, 2015, pagg. 126, euro 12

Breve ed essenziale. Un pregio che pochi saggi hanno. Renato Gabrielli condensa in un volume tascabile alcune importanti questioni sul lavoro del drammaturgo, raccontate da chi il mestiere lo conosce e lo pratica con sapienza (Gabrielli è autore e docente). Nel percorso dall'ideazione alla scrittura, innanzitutto, entrando nell'atto creativo per smontarne il presupposto "magico" basato sul predominio dell'ispirazione a favore di quello artigianale, che si nutre (e molto) di lettura: dei classici, dei molti testi teatrali che oggi l'editoria finalmente pubblica, ma anche dei saggi, delle basi teoriche che un drammaturgo deve avere («cos'è il dramaturgo?» Tanto per fare un esempio) e del teatro "visto". E poi entrando nel meccanismo della scrittura scenica, per offrirne una lettura dall'interno, che ne sveli la struttura attraverso i suoi *topoi*: la storia, il conflitto, i personaggi, il detto e il non detto, senza fornire procedure da seguire



meccanicamente quanto un metodo per acquisire una prassi, che si sostanzia, poi, necessariamente nell'esperienza misurandosi costantemente con la pagina bianca, senza averne il prevedibile terrore. Per ultimo, un fondamentale sguardo sul percorso che un testo ha dopo la scrittura, avvicinandosi alla scena e confrontandosi con coloro per i quali un autore scrive: attori, registi, produttori. Utile per chi al mestiere di drammaturgo si accosta o si vorrebbe accostare, ma anche per chi a teatro ci va come spettatore e cerca il testo nelle dinamiche di scena. *Ilaria Angelone*

La performance ritorna nei confini del teatro

Erika Fischer-Lichte

Estetica del performativo.

Una teoria del teatro e dell'arte

Roma, Carocci Editore, collana Studi Superiori, 2014, pagg. 376, euro 29

Non accoglie a braccia aperte il volume di Carocci. Fin dalla copertina a sottolineare la sua attitudine accademica. Chissà in quanti lo adotteranno nei prossimi corsi monografici. Speriamo. Perché molto c'è da scoprire in questo testo che arriva con un certo ritardo alla traduzione italiana, a dieci anni dall'uscita e dopo la già buona accoglienza in Europa, Russia, Giappone. A curarne l'edizione lo studioso Tancredi Gusman, che firma anche la traduzione insieme a Simona Paparelli oltre a una sintetica quanto meticolosa introduzione. Sette densi capitoli per un saggio in cui Erika Fischer-Lichte (teatrologa tedesca) riporta la performance nei confini del teatro e delle scienze teatrali. Scartando dunque il proprio pensiero dalle più recenti riflessioni in merito, per tornare a un'idea strettamente artistica che teorizza anche il potere trasformativo dello spettacolo. Parola quest'ultima con cui Gusman decide di tradurre il concetto di *Aufführung*, centrale nello

sviluppo della nuova estetica, contenendo in sé sfumature legate alla rappresentazione e all'esecuzione. Potere trasformativo, si diceva. Un legame evidente e diretto lega infatti lo spettacolo al suo pubblico, all'interno di un atto artistico che si rifà sì a grammatiche teatrali, ma che nella performance perde il



suo essere opera "tangibile" per divenire evento. E quindi unico, in trasformazione (anche semantica) e in dialogo con i propri destinatari. Non a caso la riflessione si apre con il racconto di *Lips of Thomas* del 1975 di Marina Abramovic, la cui lenta e inesorabile azione disturbante spinse alcuni spettatori a intervenire in suo soccorso. Etica o estetica? Solo uno fra i tanti esempi riportati dalla Fischer-Lichte, che propone nomi (e titoli) di derivazione teatrale a fianco di maestri delle arti performative, in un ventaglio di riferimenti che divengono appigli per un continuo confronto fra discipline: scienze del teatro, estetica, storia dell'arte, sociologia, perfino antropologia. In un orizzonte di spunti e declinazioni che in realtà non fatica a incuriosire anche un (semplice) appassionato. *Diego Vincenti*

Dieci anni di Buone Pratiche

Le Buone Pratiche del Teatro.

Una banca delle idee per il teatro italiano.

Con 140 buone pratiche schedate e commentate

a cura di Mimma Gallina e Oliviero Ponte di Pino
Milano, Franco Angeli, 2014, pagg. 264, euro 28,50



Dieci anni di scambio, esperienza, incontro: l'appuntamento delle Buone Pratiche, ideato da Mimma Gallina e Oliviero Ponte di Pino nel 2004, è arrivato nel 2014 a un importante giro di boa. Nella prima parte sono reperibili i materiali raccolti edizione per edizione; nella seconda parte - chiamata significativamente "Bilanci e prospettive" - si trovano riflessioni di più ampio respiro di esperti di settore chiamati dai due curatori a portare il loro contributo. Giulio Stumpo, Elena Alessandrini, Michele Trimarchi, Alessandra Marinelli, Francesco De Biase e Franco D'Ippolito conducono il lettore tra paradigmi economici, modalità per leggere i dati statistici, trasparenza, questione meridionale. Dalle pagine del libro emerge un quadro composito, che rende conto anche del cambiamento avvenuto nell'ultimo decennio nel nostro sistema teatrale, anche nel rapporto tra le realtà indipendenti e le istituzioni. Il volume non è però solo la raccolta di riflessioni e di testimonianze storiche, ma si presenta fin dall'eloquente sottotitolo come "una banca dati delle idee": un patrimonio di 140 buone pratiche schedate a cui attingere e da cui prendere

spunto, da oggi - ed è l'importante novità - disponibili anche online sul sito ateatro.it. La prospettiva è quella dello scambio di esperienze, un invito alla progettazione condivisa e virtuosa del cambiamento. «Sappiamo - scrivevano nel 2004 i promotori nel lanciare per la prima volta l'iniziativa - che in questa progressiva desertificazione esistono esperienze e pratiche di un teatro vivo e diverso». E proprio a quelle realtà, che ancora oggi provano a scrivere una storia diversa, pare dedicato il volume: nella speranza che i tentativi di oggi possano nutrire e indirizzare quelli di domani. *Maddalena Giovannelli*

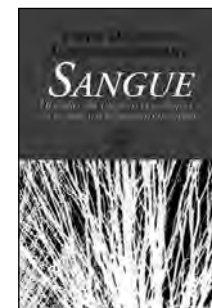
Dialogo tra un teatrante e un ex brigatista

Pippo Delbono, Giovanni Senzani

Sangue. Dialogo tra un artista buddista e un ex brigatista tornato in libertà

Firenze, Edizioni Clichy, 2014, pagg. 298, euro 18

La pur contestata collaborazione fra l'artista Pippo Delbono e l'ex brigatista, mai pentito, Giovanni Senzani ha condotto alla realizzazione di un film - *Sangue* - presentato nel corso del Festival del Cinema di Locarno nell'estate 2013; e alla stesura di un libro, che riporta i dialoghi intercorsi fra i due per la preparazione della pellicola. Il teatrante e l'ex brigatista parlano - sovente nel corso di lunghi viaggi in auto - di numerosi argomenti: moralità e immoralità, Buddismo e Comunismo, ideologie oramai passate e religioni persistenti, arte e teatro, bisogno di raccontare e, soprattutto, raccontarsi. Temi approfonditi dagli autori nei "monologhi" che seguono i dialoghi, sviluppandone alcuni spunti e mettendo a nudo l'anima dei due. La sincerità a ogni costo è il filo rosso che percorre il volume, dominato da un'incessante ricerca della verità, anche quando essa corrisponda ad aspetti poco edificanti ovvero sofferenze delle rispettive esistenze. Biografie accomunate anche dalla morte: quella della madre di Pippo e di Anna, la moglie di Giovanni, scomparse a pochi giorni di distanza l'una dall'altra e spesso evocate. La sceneggiatura del film *Sangue* e alcune foto scattate dai due completano il libro che, pur percorso da quell'irriducibile desiderio di *épater les bourgeois* che contraddistingue Delbono, offre riflessioni e sentimenti affatto autentici. *Laura Bevione*



Franco Perrelli
STRINDBERG L'ITALIANO

Bari, Edizioni di Pagina, 2015, pagg. 212, euro 14

Il nostro maggiore studioso di Strindberg, Franco Perrelli, che allo scrittore e drammaturgo svedese ha dedicato un'intensa vita di studi e di ricerche che hanno promosso inedite prospettive registiche, oltre a una sapiente e consapevole analisi filologica dei testi teatrali, ha pubblicato un prezioso volume che testimonia dei 130 anni di presenza sui palcoscenici italiani del più moderno e sulfureo scrittore scandinavo del secolo scorso. La trama, con la quale Perrelli intesse le fila di una storia scenica fitta di documenti originali, alcuni fino a oggi sconosciuti, stimolanti riflessioni, fertili controversie teatrali, permette al lettore di appassionarsi a una vicenda ricca di relazioni culturali e umane avvincente e straordinaria in quel tanto di irresistibile e fatale che questo "racconto" contiene.

Alfonso Malaguti, Camilla Gentilucci
IL NUOVO DECRETO
PER LE PERFORMING ARTS.

UNA PRIMA GUIDA PER GLI OPERATORI
Milano, Franco Angeli, 2015, pagg. 162, euro 21

Attraverso un'analisi puntuale viene presentato il nuovo Decreto Ministeriale del 1 luglio 2014 (G.U. 19 agosto 2014) sullo spettacolo dal vivo. All'analisi del decreto è affiancata una riflessione sul nuovo assetto organizzativo per il Mibact. I contributi di Alessandro Hinna, Marcello Minuti, Angela Tibaldi e Marco Marinuzzi forniscono una chiave di lettura significativa per affrontare il Decreto, analizzando nel dettaglio logiche, prospettive e modalità di funzionamento del nuovo sistema.

Stefania Rimini
LE MASCHERE NON SI SCELGONO
A CASO. FIGURE, CORPI E VOCI DEL
TEATRO-MONDO DI VINCENZO PIRROTTA

Corazzano (Pi), Titivillus, 2015, pagg. 208, euro 16

Il percorso artistico di Pirrotta ha all'attivo una serie di spettacoli-evento (*Eumenidi, La sagra del signore della*

nave, La ballata delle balate, Diceria dell'untore, Sacre-stie), capaci di aggiornare le consuete dinamiche del modello attore-autore e di consolidare processi di ibridazione fra linguaggi e culture diverse. Artefice, insieme a Emma Dante, Davide Enia, Tino Caspanello, della nuova drammaturgia siciliana, Pirrotta alterna la creazione di partiture originali con la ripresa di opere cardine della letteratura siciliana, contribuendo alla elaborazione di un dialetto che diviene lingua scenica. Accanto alla ricostruzione del profilo dell'artista si colloca l'analisi di un ricco repertorio di opere, catalogate secondo tre diverse traiettorie: il rapporto con la geografia isolana, la reinvenzione del mito, l'impronta civile.

Carla Bino
IL DRAMMA E L'IMMAGINE.
TEORIE CRISTIANE DELLA RAPPRESENTAZIONE (II-XI SECOLO)

Firenze, Le Lettere, 2015, pagg. 267, euro 26

Il libro propone una lettura parallela di due grandi questioni della storia della Chiesa alto medievale: il discorso contro gli spettacoli (II-V sec.) e la *querelle* tra iconoclasti e iconofili (VII-IX sec.). L'intento è comprendere se al fondo delle singole argomentazioni esista una struttura di pensiero comune e condivisa, da intendersi come compiuta e articolata "teoria cristiana della rappresentazione". L'analisi dei concetti di dramma e di immagine, condotta sulle fonti patristiche, dimostra un'incolombabile distanza rispetto al pensiero greco-ellenistico. Una rivoluzione teorica decisiva per comprendere il vasto capitolo del "teatro cristiano", fiorito nell'Europa medievale a partire dal X secolo.

Victorien Sardou
POLIFONIA DELLA RAPPRESENTAZIONE

a cura di Mariagabriella Cambiaghi, Serena Feloj, Maddalena Mazzocut-Mis, Adeline Thulard, Milano, Mimesis, 2015, pagg. 276, euro 22

Scritta nel 1884, la *Théodora* di Victorien Sardou si presenta agli spettatori dell'epoca come un'opera ricca, quasi maestosa nella messinscena, ma anche nella sua ricezione e diffusione, considerata via privilegiata

d'accesso alla produzione di Sardou e a quel contesto, particolarmente vivo, che è il mondo teatrale francese della seconda metà del XIX secolo. Il volume raccoglie anche differenti punti di vista sull'autore nell'ambito della storia del teatro o dell'estetica, nella storia del cinema e dell'arte, negli studi di genere e nella storia dei media.

Luigi Rasi
L'ARTE DEL COMICO

a cura di Leonardo Mancini, Milano, Mimesis, 2014, pagg. 346, euro 22

L'arte del comico costituisce un compendio pratico e teorico sull'arte dell'attore di uno dei più importanti e poliedrici uomini del teatro italiano tra Ottocento e Novecento: Luigi Rasi. Ricco di esercizi e di aneddoti teatrali, il volume tratta a tutto campo la prassi dell'attore, dal gesto allo studio della parola e delle intonazioni, dall'interpretazione alla fisionomia e al costume, con un capitolo dedicato agli artisti di canto. Arricchisce il tutto una testimonianza su uno dei momenti dimenticati, eppure centrali, della nostra tradizione teatrale: l'arte della lettura e declamazione in versi. Un ricco apparato di note, una prefazione e un saggio introduttivo gettano nuova luce sul valore dell'insegnamento e dell'opera di Luigi Rasi.

Carlos Maria Alsina
METODO DELLE AZIONI FISICHE

Roma, Dino Audino Editore, 2015, pagg. 144, euro 18

Partendo dall'approccio finale di Stanislavskij, ma anche dalle intuizioni dell'ultimo Brecht, Carlos Maria Alsina indica un percorso di formazione dell'attore basato sul metodo delle azioni fisiche. Un percorso costruito attraverso un'elaborazione concettuale profonda, che si esprime però in modo diretto ed empatico attraverso il racconto di esempi pratici e concreti tratti dalle lezioni e dalle prove teatrali realizzate dall'autore.

Piero Maccarinelli
ADDA PASSA' 'A NUTTATA.
10 ANNI DI ARTISTI RIUNITI
FRA TEATRO E CULTURA

Roma, Rai Eri, 2015, pagg. 276, euro 16

Prendendo in prestito da Eduardo la celebre battuta di *Napoli milionaria*, il testo ripercorre i dieci anni di Artisti Riuniti attraverso fotografie, recensioni, storie, ritratti, presentazioni e postfazioni testimoni di una grande vitalità. Negli ultimi dieci anni l'Associazione ha proposto testi inediti, traduzioni nuove di grandi classici, contaminazioni fra generi; ha coinvolto artisti di differenti settori - arti visive, cinema, letteratura, giornalismo -, unendo giovani talenti usciti dall'Accademia Silvio D'Amico e dal Centro Sperimentale di Cinematografia a grandi star del cinema e del teatro.

Oliviero Ponte Di Pino,
Maddalena Giovannelli
MILANO. TUTTO IL TEATRO

Imola (Bo), Editore Cue Press, 2015, euro 12,99

Il genere testuale della "guida turistica" viene applicato alla materia del teatro. Ma i teatri sono anche spazi e architetture capaci di svelare tracce di civiltà passate, luoghi meravigliosi per passare una serata e lasciarsi raccontare, attraverso la loro storia e i loro spettacoli, la vita stessa della città, in questo caso Milano. Una serie di consigli sui posti dove recarsi una volta finito lo spettacolo: locali e ristoranti. Un modo per valorizzare il teatro e la città in uno scambio di conoscenza legato all'epoca e al tessuto urbano, come accade nei teatri del mondo.

Maria D'Ambrosio
TEATRO COME PRATICA PEDAGOGICA.
RICERCA-AZIONE PER LA FORMAZIONE
AL TEATRO-SCUOLA

Lecce, Pensa Multimedia, 2015, pagg. 156, euro 18

Il volume, rivolto a educatori, formatori, insegnanti e animatori sociali, recupera come necessario un sapere pedagogico fondato sulla relazione e sulla dimensione estetica dell'esistere, così da riconoscere il teatro come strumento, ovvero come "tecnica", dell'apprendimento e della formazione, attraverso la quale si sostanzia una possibile pedagogia dell'arte della comunicazione. Il teatro e la sua dimensione "laboratoriale" sono proposti come riflessione sulla metodologia.

Giovanna Mezzogiorno in *4:48 Psychosis*, di Sarah Kane, regia di Piero Maccarinelli (foto: Piero Tauro), dal volume *Adda passa' 'a nuttata*. 10 anni di Artisti Riuniti fra teatro e cultura.

TOCCARE IL REALE.

L'ARTE DI ROMEO CASTELLUCCI

a cura di Piersandra Di Matteo, Corazzano (Pi), Titivillus, 2015, pagg. 236, euro 18

Il volume raccoglie gli scritti degli studiosi che hanno partecipato al Convegno Internazionale "La quinta parete. Nel teatro di Romeo Castellucci", tenutosi nell'aprile del 2014 all'Università di Bologna, anche sul progetto "E la volpe disse al corvo. Corso di linguistica generale", di cui nel libro si ripercorre l'esperienza insieme a riflessioni e fotografie di quanti hanno seguito negli anni il lavoro di Castellucci in modo intenso e singolare. Non mancano riferimenti, a dieci anni di distanza, sulla 37° Biennale di Teatro di Venezia diretta dall'artista.

Davide Carnevali

SWEET HOME EUROPA

Imola (Bo), Edizioni Cue Press, euro 5,99-8,99

Sweet Home Europa, andato in scena al Teatro India di Roma, è un testo sull'attuale problema dell'integrazione: sulla possibilità e la capacità di accettare l'estraneo, lo straniero, l'altro. Un Uomo, una Donna e Altri uomini sono i protagonisti di differenti storie particolari e allo stesso tempo di una stessa storia collettiva che raffigura l'umanità intera e che, nel continuo incontro e scontro tra civiltà, sembra ripetersi in eterno. Secondo la legge che chi non può vivere nella propria terra ne cerca un'altra in cui fondare una casa e una famiglia, per un nuovo posto in una nuova società.

Franco Branciaroli

DIPARTITA FINALE

Corazzano (Pi), Titivillus, 2015, pagg. 72, euro 10

Parodiando Samuel Beckett, con *Dipartita Finale* Franco Branciaroli indaga la condizione dell'uomo moderno, rimasto privo di quei valori di riferimento su cui si è fondata la civiltà europea per almeno due millenni. Un'opera surreale carica di riferimenti teatrali, poetici e filosofici, ma anche, come afferma lo stesso autore, «una parodia, un western, un gioco da

ubriachi con tre barboni che giacciono in una baracca sulle rive di un fiume, forse del Tevere, e con la morte, nei panni di Totò menagramo, che li va a trovare impugnando la falce». Prefazione di Luca Doninelli.

Rafael Spregelburd

LUCIDO (CON TRE SCRITTI)

a cura di Silvia Mei, Roma, Editoria & Spettacolo, 2014, pagg. 158, euro 16

Caratteristica principale di questo volume non è soltanto di contenere, in una nuova traduzione, scorrevole e aggiornata, il testo *Lucido* che ben rappresenta la drammaturgia di Rafael Spregelburd, manifesto riconosciuto del suo "Teatro della Catastrofe", ma di pubblicare, per la prima volta in Italia, tre suoi scritti teorici, vere e proprie dichiarazioni di "poetica teatrale", che permettono di comprendere un autore che, come scrive Silvia Mei nella sua accurata introduzione, «ricorre al reale e al realistico come strategia di seduzione, esca per trascinare in un mondo eccezionale».

Juan Villoro

MORTE PARZIALE

Corazzano (Pi), Titivillus, 2015, pagg. 96, euro 11

Un venditore di case, un'alpinista, un commerciante di animali domestici, un cronista sportivo e un politico stringono un patto di simulazione della propria morte. Il loro obiettivo è ricominciare, da zero, annullando il proprio presente. Un'opportunità ghiotta e possibile grazie a un piano: morire per ricominciare a vivere. Potrebbe trattarsi di un'assurdità, ma assurdo non è. Sono cinque personaggi in cerca d'altrove.

IVO CHIESA, VIVERE IL TEATRO

a cura di Eugenio Buonaccorsi, *La Riviera Ligure*, numero doppio, 75-76, Genova, Fondazione Mario Novaro, pagg. 144

A dieci anni dalla morte e a sessant'anni dall'assunzione della direzione del Teatro Stabile genovese, il quaderno monografico curato da Eugenio Buonaccorsi raccoglie numerosi interventi originali e inediti sull'attività di Ivo Chiesa. *Il giovane Ivo* (dagli anni



'40) è rievocato da Enrico Baiardo, dalle fondazioni di *Sipario* e dello Stabile. Il lavoro per la rivista, trasferita a Milano, è studiato da Natta. Chiesa organizzatore a Milano è trattato da Paoletti e la sua drammaturgia da Rembado. Buonaccorsi segue l'intera politica culturale del direttore del teatro, motivandone le scelte «d'efficienza gestionale e autonomia dalla politica», passando per il «caos organizzato». Cuppone indaga le "diversità" in attività collaterali, integrate dall'analisi di Trovato sulle edizioni e le altre iniziative culturali. Livia Cavaglieri ripercorre l'idea di Teatro d'Arte perseguita da Chiesa. *Interviste* a Carlo Repetti e a Marco Sciaccaluga chiudono, con la Bibliografia. Documenti e riflessioni che sollecitano la continuazione della ricerca.

STRATAGEMMI

Milano, Pontremoli Editore, n. 29-30, 2014, pagg. 196, euro 20

Con questo numero la rivista inaugura la nuova periodicità semestrale,

che integra l'edizione cartacea del volume con le attività in network di stratagemmi.it e delle iniziative formative dell'associazione Prospettive Teatrali. La sezione Studi torna alle radici del teatro con due saggi su Aristofane (*Le nuvole e Rane*), sul lessico del comico e sulle scene di Pomodoro per il Teatro Greco di Siracusa. La sezione Taccuino è invece dedicata a Expo Milano 2015, indagandone l'impatto sulla cultura milanese, con interviste a Giovanni Rosa, Fiorenzo Grassi, Andrée Ruth Shammah, una ricognizione sui luoghi di Expo, le aspettative di Filippo Del Corno, assessore alla cultura del Comune, il possibile significato dell'arrivo del Cirque du Soleil, la stagione allargata del Piccolo Teatro e della Scala, un focus su letm (vetrina europea del teatro italiano) e sui finanziamenti di Fondazione Cariplo in occasione di Expo. Interventi di Corrado Rovida, Francesca Serrazanetti, Francesca Gambarini, Oliviero Ponte di Pino, Sara Chiappori, Camilla Lietti, Alessia Calzolari, Alessandra Cioccarelli e Valentina Sorte.

Al Festival delle Colline Torinesi 20 anni di eccellenza europea



TESTAMENT, di e con Sebastian e Joachim Bark, Fanni e Peter Halmburger, Lisa Lucassen, Ilia e Theo Papatheodorou. Scene di She She Pop e Sandra Fox. Costumi di Lea Søvsø. Luci di Sven Nichterlein, Michael Lentner. Musiche di Christopher Uhe.

FRÜHLINGSOPFER, di e con Cornelia e Sebastian Bark, Heike Freiburg e Mieke Matzke, Lisa Lucassen, Heidi Stumpf, Irene e Ilia Papatheodorou. Scene di She She Pop e Sandra Fox. Costumi di Lea Søvsø. Luci di Michael Lentner. Video di Benjamin Krieg e She She Pop. Prod. She She Pop, Berlino e altri 9 partner internazionali. FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI, TORINO.

Il collettivo berlinese She She Pop propone due differenti spettacoli "familiari", ovvero incentrati l'uno sulla figura paterna, l'altro sulla madre. La drammaturgia non si fonda né su astratte teorie psicologiche né su vicende tratte dalla cronaca o dalla letteratura, bensì sulla personale esperienza dei membri della compagnia che, se in *Testament* portano sul palcoscenico i rispettivi padri, nella *Frühlingsoffer* dialogano con le proprie madri che compaiono in video su ampi schermi. Il primo spettacolo si snoda sulla traccia disegnata dalla trama del *Re Lear* di Shakespeare, a partire dal suo nucleo drammatico, ossia la richiesta da parte del protagonista alle tre figlie di dichiarare l'amore che provano per lui. I tre padri in scena, accomodati su accoglienti poltrone, fronteggiati da una microcamera che ne spia ogni singolo movimento, si alzano per pronunciare monologhi, dimostrare alla lavagna luminosa ineccepibili teorie matematico-esistenziali, cantare e suonare con struggente malinconia. E,

ovviamente, per interagire con i propri figli: dialogando con loro e, più spesso, sfidando e rivendicando, salvo poi sperimentare possibili tregue. Gli eventi tipici dei cinque atti della tragedia shakespeariana vengono tradotti nella lingua della contemporaneità: così la moltitudine di servi che accompagna *Re Lear* diviene il patrimonio di libri posseduto da uno dei padri e che certo egli non potrà portare con sé nell'essenziale alloggio berlinese della figlia; così nello spartire l'eredità paterna sarà necessario tener conto del lavoro da lui svolto a favore dei nipoti per non svantaggiare il figlio senza prole. Padri e figli si confrontano senza reciproche reticenze sulle rispettive scelte esistenziali, ammettendo - senza rabbia però - di non comprenderne alcune e preparandosi con gioia rassegnata all'inevitabile scambio generazionale.

Una verità posseduta anche dalle quattro madri che, in *Frühlingsoffer*, accettano di mettersi in gioco, rivelando debolezze attuali e passate, quali la scelta di rinunciare alla propria carriera per favorire il marito o di trascurare per un certo periodo la figlia. Prendendo spunto dal *Sacre du Primtemps* di Igor Stravinsky - che è anche colonna sonora dello spettacolo - il collettivo tedesco dà vita a un odierno rito di rinascita. Ricreato sul palco l'indispensabile cerchio magico - una spessa fune rossa - i performer elencano tratti salienti di se stessi e delle madri mentre queste, in video, si autopresentano, raccontando sacrifici, compromessi ma anche successi delle proprie vite. La parola è intervallata dalla danza con coreografie che, grazie all'uso di tecnologie vi-

deo quali gli ologrammi, coinvolgono madri e figli insieme. La necessità di vittime sacrificali, suggerita dall'opera di Stravinsky ed esplicitata da scritte luminose e corone di fiori, rimanda evidentemente alle significative rinunce compiute più o meno volontariamente dalle donne di ogni epoca ma lo spettacolo, sbarazzino e divertito, pare più un omaggio offerto dalle She She Pop alle proprie madri cui, finalmente, è regalata quella possibilità di essere completamente "vere" che soltanto il palcoscenico consente. *Laura Bevione*

MACBETH SU MACBETH SU MACBETH, da William Shakespeare. Adattamento e regia di Chiara Guidi. Scene e luci di Giovanni Marocco. Musiche di Francesco Guerri e Giuseppe Ielasi. Con Chiara Guidi, Anna Lidia Molina, Agnese Scotti, Francesco Guerri (violoncello). Prod. Societas Raffaello Sanzio, Cesena - Festival Orizzonti di Chiusi - Fondazione Orizzonti. FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI, TORINO.

IN TOURNÉE

Un esercizio di meditazione su *Macbeth* e, in particolare, sulle figure femminili - la Lady, le streghe - e su quel desiderio di potere che acceca e annienta il protagonista. Chiara Guidi scarnifica il testo shakespeariano isolandone battute, brevi monologhi, singole parole, che acquistano così inusitato rilievo e prezioso significato. Alcuni versi pronunciati dalle streghe e apparentemente oscuri, il delirio della Lady e il disincantato lamento funebre per lei enunciato da *Macbeth*. E, ancora, quel singolo vocabolo, "re", attorno al quale ruota l'intera tragedia. Al minimalismo verbale corrisponde una complessa drammaturgia visiva: le tre interpreti, vestite di nero, agiscono su un palcoscenico ricoperto da un sottile tessuto nero ora velo, ora coperta sotto cui rifugiarsi fino a essere sfilato via. Dall'alto, invece, calano rettangoli neri di varie dimensioni, a suggerire luoghi - fisici e mentali - diversi. Le attrici mettono in scena stilizzati *tableaux vivants*, sovente di ascendenza pittorica - (evidente il richiamo al celebre dipinto di Füssli raffigurante i volti arcigni delle tre streghe). E, ancora, il cerchio di lucido metallo dorato calato rumorosamente dall'alto a simboleggiare l'aspirazione alla corona e la vernice dorata a colorare la mano sinistra di ciascuna attrice, preferito al convenzionale sangue che nulla può cancellare. La violenza e la ferocia presenti nella tragedia di Shakespeare vengono espulsi e sublimati senza indebolirne la portata etica e fin cartartica. Guidi traduce in oscura simbologia quella brama di potenza che struttura l'opera salvo, al

termine, denunciare l'impossibilità stessa dell'attrice - e dunque del teatro - a rappresentarne appieno la parabola. La scena, allora, è lasciata a Francesco Guerri che, presenza discreta ma costante nel corso dello spettacolo, suona il suo violoncello con un archetto infuocato: un'installazione di Francesca Grilli (originariamente intitolata *Iron*) che qui diviene esplicito richiamo alla morte terribile cui Macbeth è destinato. *Laura Bevione*

LAS IDEAS, testo e regia di Federico León. Scene di Ariel Vaccaro. Costumi di Paola Delgado. Luci di Alejandro Le Roux. Musiche di Diego Vainer. Con Julián Tello, Federico León. Prod. Kunstenfestivaldesarts, Bruxelles e altri 4 partner internazionali. FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI, TORINO.

E se le idee fossero più interessanti della loro concreta realizzazione? E se la realtà non fosse che un set perfettamente allestito e lo spettacolo, al contrario, una situazione vera? Questi gli interrogativi cui una coppia di artisti - il regista-attore León e l'attore-musicista Tello - tenta di dare soddisfacente risposta stando seduta ai lati verticali di un tavolo da ping pong, una cui metà viene sollevata e trasformata in schermo per svariate proiezioni. Un pc portatile, una tastiera, un mixer e molti altri oggetti di scena - racchette e palle da ping pong, ovviamente, ma anche una bottiglia di whisky, due bicchieri, un posacenere, delle banconote, un telefono cellulare e molto altro - sono allo stesso tempo oggetto e protagonista delle surreali conversazioni fra i due artisti. Un video, spacciato per vero e in realtà girato e montato dallo stesso León, mostra una ragazza down impegnata a travestire tartarughe e cagnolini così da farli sembrare granchi ovvero caprette; un altro è un film porno privato delle scene *hard* mentre un terzo mostra l'epopea di una grande attrice. Situazioni surreali ed esilaranti, frutto di un irriverente talento dadaista che, nondimeno, si interroga con autentica problematicità sull'ambiguità insita in qualsiasi rappresentazione aspiri alla verosimiglianza. La riflessione innescata da León e Tello si sviluppa lungo sentieri vertiginosamente sconosciuti, ponendo in discussione il loro stesso essere sul palcoscenico, lì e in quel momento: eppure qualsiasi intel-

lettualismo è bandito in nome di un'arguta surrealtà che, regalando risate autentiche allo spettatore, lo induce fermamente a interrogarsi sulla verità di quanto lo circonda. *Laura Bevione*

MA, dall'opera di Pier Paolo Pasolini. Drammaturgia di Linda Dalisi. Regia di Antonio Latella. Scene di Giuseppe Stellato. Costumi di Graziella Pepe. Musiche di Franco Visioli. Luci di Simone De Angelis. Con Candida Nieri. Prod. stabilemobile compagnia Antonio Latella, Napoli - Festival delle Colline Torinesi, Torino. FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI, TORINO - MITTELFEST, CIVIDALE DEL FRIULI (Ud) - BIENNALE DI VENEZIA.

IN TOURNÉE

Uno degli spettacoli più intensi ed emozionanti della stagione è andato in scena all'interno del Festival delle Colline Torinesi, dove ha debuttato con l'augurio unanime di una lunga presenza sulle nostre scene. *MA*, ultima fatica di Antonio Latella, è un monologo con protagonista una strepitosa Candida Nieri, attrice giovane e solida, già presente in altre produzioni del regista campano. Si tratta di un lavoro ispirato alla figura della madre nell'opera di Pier Paolo Pasolini, ma chi si aspetti una celebrazione dell'autore nell'anniversario tondo della morte (il quarantennale) è fuori strada, poiché, certo all'interno di un universo comunque pasoliniano, si toccano temi profondi fino a essere ancestrali. E la prima scena ne è un esempio, che spiazzata, colpisce e inchioda alla poltrona. È una lunga sequenza con l'attrice di profilo, vestita di nero e con ai piedi scarpe gigantesche fuori misura alla Charlot (scarpe che impediscono di «camminare, correre, scappare via», come dice il testo). In mano ha un fazzoletto e un microfono e a poco a poco, lentissimamente, si piega e si siede, pronunciando balbettii che faticosamente sembrano costruire la parola "mamma", il tutto mescolato a lacrime e muco che le scendono dal volto. È uno straordinario atto performativo che rappresenta la fatica della creazione e della generazione. La "mamma" è l'hegeliana fatica del concetto che si trasforma in parola parlata, in suono riconosciuto, in arte. Come dice Latel-

la, la Madre è anche Madre-Scrittura, perché nella battaglia della vita l'arma è solo la parola. Il resto del viaggio, tra l'urlo e il sussurro dell'interprete, è tra le suggestioni del *Vangelo secondo Matteo*, grida della Madre contro se stessa per non aver impedito al Figlio di «leggere, parlare e scrivere», denuncia dei lavori di Pasolini che hanno subito la vergogna della censura, asettico elenco delle ferite mortali subite dallo scrittore. Alla fine le scarpe da gigante sono sostituite da una copia piccolissima: un pugno nello stomaco alla fine di emozioni e commozioni continue, perché da qualche parte c'è sempre un Figlio che si sacrificherà per le proprie idee. *Pierfrancesco Giannangeli*

LA BEATITUDINE, di Riccardo Spagnulo. Regia di Licia Lanera. Luci di Vincent Longuemare. Con Mino Decataldo, Danilo Giuva, Licia Lanera, Riccardo Spagnulo, Lucia Zotti. Prod. Fibre Parallele, Bari - Festival delle Colline Torinesi, Torino - Co&Ma Soc. Coop. Costing & Management, Bari. FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI, TORINO - PRIMAVERA DEI TEATRI, CASTROVILLARI (Cs).

IN TOURNÉE

«Beati i bambini che sorridono alla mamma. Beati gli stranieri e i soufflé di panna». Se suonano controcorrente oggi, figurarsi nel 1981, quando venne pubblicata postuma la canzone che chiude lo spettacolo di Fibre Parallele. Qualcuno potrebbe anzi pensare che proprio da là, dal repertorio dello scanzonato Rino Gaetano, sia tratto il titolo che il gruppo ha scelto per la nuova

produzione. *La beatitudine* solca invece ben più pensosi campi, costeggiando il versante di un *Disagio della civiltà* freudiano. Scherziamo ovviamente, perché riesce sempre più complicato inquadrate i veloci sviluppi del tandem artistico formato da Licia Lanera e Riccardo Spagnulo. Fino a ieri sulfurei, ultracontemporanei, a volte anche loro scanzonati performer (*Furie de sangue*), ma oggi alle prese con impegnative domande (anticipate nel prologo) che hanno il sapore degli antichi quesiti pirandelliani su verità e finzione teatrali. Il segreto per aprirsi alla *Beatitudine* è probabilmente quello di non prenderli (e non prendersi) troppo sul serio. Anche quando la drammaturgia (firmata da Spagnulo) pare incartarsi su questioni di un certo peso. E la regia (firmata da Lanera) crea un set immobile sul quale gettare, come gettoni, i quattro personaggi in cerca di beatitudine. Riccardo e Licia (personaggi e interpreti coincidono, con un disturbante effetto-realtà) sono una coppia devastata da una gravidanza mancata. Danilo e Lucia (idem) sono un figlio disabile e una madre iperprotettiva. Infelici tutti nella gabbia del proprio ruolo, resi schiavi dalla protesi che li incatena: un fantoccio di plastica, surrogato del bambino, nel primo caso, la sedia a rotelle nell'altro. Basta però che un Mago (in realtà il Caso, o il Destino in carne e ossa) scambi i fattori delle coppie e il buio del disagio si rischiarerà, con risultati appaganti, anche sessualmente. Licia Zotti, 78 anni, una sensualità matura che non teme di mostrarsi, è la bella scoperta di queste beatitudini, cui *Ára Bátor* degli immancabili Sigur Rós fa da controcanto. Ironico. Un po' come Rino Gaetano. *Roberto Canziani*

Ma (foto: Brunella Giolivo)



MM & M Movies, *Monstrosities and Masks*, di e con Renato Cuocolo e Roberta Bosetti. Regia di Renato Cuocolo. Prod. Cuocolo/Bosetti Iraa Theatre, Vercelli - Teatro di Dioniso, Torino - Il Funaro, Pistoia - Festival delle Colline Torinesi, Torino. FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI, TORINO - DA VICINO NESSUNO È NORMALE, MILANO.

IN TOURNÉE

Abbandonate la casa e la strada, il nuovo spettacolo di Cuocolo/Bosetti sperimenta uno spazio più convenzionale, con la scena frontale rispetto agli spettatori i quali, sono invitati a indossare delle cuffie che, isolandoli l'uno dall'altro così come dall'ambiente circostante, permettono alle parole dell'attrice di giungere più nitide alla loro mente e nel loro cuore. La voce di Roberta - che porta in scena se stessa e l'attrice che recita una parte - ricostruisce la propria esistenza usando quali mattoni i tanti film visti fin da quando era molto piccola. Un'autobiografia per inquadrature e colonne sonore, locandine ed elegantissimi costumi: il tutto rievocato anche concretamente con gli innumerevoli oggetti disposti con precisissimo disordine sul tavolo di formica che occupa la scena. Seduta di fronte a esso l'attrice e, di schiena rispetto al pubblico, Renato Cuocolo che, con una piccola telecamera, riprende severi uccelli impagliati, noci, pagine di libri fotografici, scatole di antidepressivi, un mappamondo e così via; e ne proietta l'immagine sul fondale. Il racconto di Roberta, interpolando ricordi personali e dialoghi tratti dai film citati, ricostruisce un'esistenza che è somma complessa delle esperienze vissute concretamente così come di

quelle provate sedendo in un cinema avvolti dal fumo ovvero nella propria cameretta. Un amalgama nel quale può essere poi arduo distinguere ciò che è stato reale da quanto è stato sognato o immaginato; riconoscere i mostri veri nascosti sotto le maschere che, di volta in volta, sono state fatte loro indossare. Un monologo - recitato con potente e generosa adesione - che esalta la forza salvifica insita nell'atto del raccontare e, allo stesso tempo, sottolinea ancora una volta quell'ambiguità fra finzione e realtà che innerva il teatro di Cuocolo/Bosetti così come la quotidianità di ognuno di noi. *Laura Bevione*

TRINCEA, di e con Marco Baliani. Regia di Maria Maglietta. Scene e luci di Lucio Diana. Costumi di Lucio Diana e Stefania Cempini. Musiche e immagini di Mirto Baliani. Visual design di David Loom. Prod. Marche Teatro, Ancona - Festival delle Colline Torinesi, Torino. FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI, TORINO - ORIZZONTI VERTICALI, SAN GIMIGNANO (SI).

IN TOURNÉE

Inizia con l'*ouverture* della *Traviata*, si chiude col *Va' pensiero* del *Nabucco* e nel mezzo c'è *La marcia di Radetzky*. Come dire: Italia, Impero Austroungarico, popoli sottomessi che anelano alla libertà. Soprattutto popoli sopraffatti da un conflitto di proporzioni e strumenti di morte enormi rispetto al passato. Lo sguardo di Marco Baliani sulla Grande Guerra, in occasione del centenario, è quello del soldato semplice, anonimo, collocato nel luogo-simbolo di quella carneficina: la trincea. Lì, questo milite ignoto, catapultato nell'orrore, racconta dello strazio a cui erano sottoposti i

corpi, tra fango, parassiti, malattie, fame e attrezzatura inadeguata. Baliani lo fa soprattutto attraverso un generoso sforzo di mimesi fisica, che rimane tuttavia piuttosto in superficie, volutamente a contrasto con una scatola scenica astratta, efficace nella sua cupezza metaforica tutta giocata su splendide immagini e video in bianco e nero, in parte realistiche e in parte evocative, e su un tappeto sonoro e musicale di notevole impatto drammaturgico, in cui si intrecciano minacciosi rumori di guerra e suoni di una quotidianità perduta, soprattutto rurale. Nel flusso verbale, che accompagna le azioni del soldato, si mescolano testimonianze, racconto in prima e terza persona, "dialogo" con il manichino di un soldato morto, forse *alter ego* immaginario del protagonista, riflessioni sulla percezione del tempo in trincea e sulla perdita dell'individualità di uomini trasformati in indistinta carne da cannone. L'ambizione drammaturgica parrebbe quella di trascendere l'*hic et nunc* della Prima Guerra Mondiale per allargare lo sguardo alla disperazione e alla solitudine che ogni evento bellico si porta con sé. Peccato però che, in quel fango di trincea, tale ambizione rimanga impantanata, vittima della retorica monocorde di un generico, per quanto condivisibile, appello contro l'insensatezza di ogni conflitto. *Claudia Cannella*

VILLA DOLOROSA, di Rebekka Kricheldorf. Traduzione di Alessandra Griffoni. Adattamento e regia di Roberto Rustioni. Scene e luci di Paolo Calafiore. Con Eva Cambiale, Carolina Cametti, Silvia d'Amico, Gabriele Portoghese, Roberto Rustioni, Federica Santoro. Prod. Fattore K, Milano. FESTIVAL DELLE COLLINE TORINESI, TORINO.

IN TOURNÉE

Liberamente ispirato a *Tre sorelle* di Cechov, la tragi-commedia di Rebekka Kricheldorf ne riprende personaggi e situazioni, catapultandoli nella Germania attuale. Una villa in lenta agonia è lo scenario in cui si consumano le desolate esistenze di Olga, Irina e Masha - le tre sorelle appunto - e del fratello Andrej. I genitori, scomparsi in un incidente, hanno lasciato loro in eredità questa ingombrante abitazione e, soprattutto, un atteggiamento di snobistica alterità che, in verità, cela una sostanziale incapacità a rapportarsi con gli altri così come con se stessi. Una famiglia "di-

sfunzionale", i cui membri paiono impegnati a compiere con entusiasmo le scelte sbagliate: il fallimentare matrimonio di Masha con Martin, insegnante come la sorella Olga, la quale spegne l'orgoglio per essere l'unica a svolgere un vero lavoro con l'insofferenza verso alunni e colleghi; l'incostanza di Irina, che passa da una facoltà universitaria all'altra; l'imborghesimento di Andrej, che rinuncia alla scrittura per un impiego che gli consenta di mantenere la giovane moglie - che probabilmente lo tradisce - e i figli. Esistenze "paralizzate", ovvero auto-mortificate, innesto di rabbie e frustrazioni che esplodono nel corso di tre successive feste di compleanno: Irina compie gli anni in compagnia delle sorelle e del fratello, e tutti e quattro, aiutati anche da generose quantità di alcool, danno libero sfogo a insofferenze e delusioni, recriminazioni e rancori. Una disperazione che, tuttavia, non si traduce mai in melodramma, ché l'autoironia impedisce - ai personaggi così come ai loro efficaci interpreti - di prendersi troppo sul serio. Un atteggiamento che, rifuggendo il superficiale *pathos* a favore di un ironico disincanto e di un accentuato cinismo, pone in lampante risalto la miseria e l'insanabilità della palude in cui le esistenze dei protagonisti sono immerse. *Laura Bevione*

L'epica dei santi sociali secondo Curino e Anagoor

SANTA IMPRESA, di Laura Curino e Anagoor. Regia di Simone Derai. Scene di Anagoor. Costumi di Federica De Bona e Silvia Bragagnolo. Luci di Lucio Diana. Video di Anagoor e Giulio Favotto. Musiche di Mauro Martinuz. Con Laura Curino. Prod. Fondazione del Teatro Stabile di TORINO.

IN TOURNÉE

Realizzare uno spettacolo dedicato a Don Bosco in occasione del bicentenario della nascita potrebbe sembrare un'operazione furbetta e poco impegnativa. Non è così per Laura Curino, maestra del cosiddetto teatro di narrazione, e i veneti Anagoor, ideatori di un'originale e rigorosa drammaturgia per immagini. Accade, allora, che anziché fornire verità e consolazione, lo spettacolo sul Santo degli oratori offra soprattutto domande e riflessioni tutt'altro che scontate. In primo luogo Curino e Anagoor affiancano alla figura di Giovanni Bo-



sco, quelle dei molti "santi sociali" che operarono nella Torino ottocentesca, creando realtà tuttora attive: Cottolengo, Cafasso, Faà di Bruno, Murialdo, Giulia di Barolo. La trama drammaturgica, seguendo il racconto biblico della creazione, è scandita in sette capitoli, ognuno dei quali sviluppa una suggestione tratta dalla Genesi. Personalità, realizzazioni, meditazioni dei differenti santi vengono narrate intrecciando le biografie e rintracciando fili rossi significativi: il dichiarato conservatorismo smentito da azioni decisamente rinnovatrici, il pragmatismo che convive senza attrito con la spiritualità, l'implicita denuncia della disparità sociale e dello sfruttamento delle donne... Un racconto che Laura Curino, avvolta in un pesante e scuro abito/tonaca, dipana con la disinvoltà e coinvolta affabilità che le è propria e che qui si complica efficacemente di astratta e riflessiva profondità. Merito anche dello spazio scenico essenziale, avvolto su tutti i lati da candido tulle e occupato da una scala di legno, da un enorme lampadario che richiama una lastra fotografica - Don Bosco fu il primo santo a essere immortalato su pellicola - e, sulla destra, da uno schermo contornato da una cornice scura. Su di esso sono proiettate le frasi che cuciono i vari capitoli e i suggestivi video - in bianco e nero - realizzati sui luoghi dei santi narrati. Sono immagini concrete e nondimeno surreali, quasi sognanti, capaci di instillare nello spettatore interrogativi e perplessità tanto insidiosi da incrinare persino quel finale - sullo schermo compaiono i bellissimi volti di preti e suore che di quei santi sono gli eredi - apparentemente consolatorio.

Laura Bevione

Un pamphlet sul lavoro in salsa al vetriolo

TI AMO LAVORO - CONSEGUENZE, da *Débrayage e Conviction Intime* di Rémy De Vos. Traduzione di Luca Scarlini. Drammaturgia e regia di Beppe Rosso. Scene di Lucio Diana. Luci di Cristian Zucaro. Con Lorenzo Bartoli, Mario Pirrello, Francesca Porrini, Valentina Virando. Prod. Acti Teatri Indipendenti - Sistema Teatro TORINO.

La ricerca ossessiva di un impiego, la minacciata dignità del lavoro, la ricerca di riscatto sociale per mezzo del successo professionale e, ancora, la rinnovata attualità di ottocentesche

teorie socio-economiche. Queste le tematiche affrontate dal drammaturgo francese Rémy De Vos nei due testi smontati e liberamente rimontati - scelti da Beppe Rosso per il suo spettacolo. L'autore affronta quei temi senza retorica, né sociologia, bensì intingendo la sua affilatissima penna nell'inchiostro del sarcasmo, costruendo situazioni grottesche e dialoghi acidamente surreali. Una tonalità cui ben si adattano i quattro bravissimi interpreti, dotati ciascuno di una vis comica e di un talento per la caricatura non comuni: l'affiatato cast sa improvvisare coinvolgendo il pubblico in sala e riempire di umanità le figurine casalinga frustrata che sogna una carriera brillante per il marito ovvero la "donna della strada" imbottita di psicofarmaci - tratteggiate da De Vos per descrivere i mali della società post-industriale. Quattro bravi interpreti, insomma, che sanno aderire all'impostazione sarcastica che la regia mutua dai testi stessi. Eppure lo spettacolo non si può dire completamente riuscito e il motivo risiede in una certa incertezza registica: anziché assecondare *in toto* il ritmo incalzante richiesto dalle situazioni grottesche inventate da De Vos, Rosso rallenta i dialoghi intervallando i vari sipari con piccole coreografie ovvero spostamenti di teli bianchi variamente calati dall'alto, che imprime alla messinscena un'incongrua ieraticità che le sottrae quella sferzante efficacia presagita nelle generose prove dei quattro interpreti. *Laura Bevione*

Caro Amleto, ti scrivo

L'AMORE SEGRETO DI OFELIA, di Steven Berkoff. Traduzione di Adele D'Arcangelo. Regia e interpretazione di Michele Di Mauro e Carlotta Viscovo. Scene e luci di Lucio Diana. Suono e live electronics di G.U.P. Alcaro. Prod. Fondazione Teatro Piemonte Europa e Festival delle Colline Torinesi 2014, TORINO.

Ma Amleto amava davvero Ofelia? E qual era la vera natura della loro relazione: platonica infatuazione o passione totalizzante? Il drammaturgo britannico Steven Berkoff tenta di dare una risposta a questi interrogativi immaginando il possibile contenuto delle lettere che, nella prima scena dell'atto terzo dell'*Amleto*, Ofelia è costretta dal padre a restituire al suo amato. L'auto-



SINIGAGLIA/AMIDON

6Bianca: la sconfitta del "bene" chiude il serial torinese

6BIANCA, ideazione di Stephen Amidon. Scrittura di Stephen Amidon, Riccardo Angelini, Sara Benedetti, Filippo Losito, Francesca Manfredi. Regia di Serena Sinigaglia. Scene di Maria Spazzi. Costumi di Erika Carretta. Luci di Roberta Faiolo. Musiche di The Sweet Life Society e Cecilia. Con Carolina Cametti, Pierluigi Corallo, Mariangela Granelli, Alessandro Marini, Daniele Marmi, Francesco Migliaccio, Camilla Semino Favro, Ariella Reggio. Prod. Fondazione del Teatro Stabile di TORINO.

Che riuscisse a uscire dal *cul-de-sac* drammaturgico in cui, dopo le prime tre puntate, si era impantanata: con questo auspicio chiudevamo la recensione di *6Bianca* apparsa sul numero 2.2015 di *Hystrio*. Un resoconto di quanto avvenuto nelle ultime puntate può aiutare a svelare se l'auspicio si sia avverato o meno. Iniziamo dallo spazio scenico: se nel corso dei primi tre episodi i personaggi erano impegnati a rassettare Le Chiuse - la fabbrica abbandonata in cui la protagonista si è impiccata - ora la loro esplicita volontà è quella di ricostruire. E, così, nella quarta puntata si incastrano pannelli di cartongesso in modo da allestire soffitto e pareti che, nel quinto episodio vengono accuratamente dipinti di bianco.

Nell'ultima puntata, dunque, l'ex fabbrica riacquista il suo candore, cancellando le tragedie che fra quelle mura si sono consumate, tramutandosi nell'immacolata sede della fondazione benefica intitolata alla memoria della stessa Bianca, rampolla infelice della ricca famiglia Ferraris. Una conclusione che dichiara il fallimento di quell'invito a modificare la propria condotta morale che la suicida rivolge a più riprese al padre. E che sarebbe finita così, in fondo, il pubblico l'aveva compreso già da tempo, poiché le successive puntate della serie teatrale non facevano altro che confermare sospetti e ipotesi germinati fin dal primo episodio. Se la quarta puntata, mostrandoci la disinvoltà mancanza di scrupoli di Giulia - una sensuale e determinata Mariangela Granelli, che scaglia scarpe con tacchi a stiletto quasi fossero coltelli dalle affilatissime lame - e la sua rinnovata diabolica alleanza con Amedeo, preannunciava l'imminente naufragio del progetto di redenzione paterna generato dall'inquietudine della defunta Bianca; il quinto episodio, con l'assassinio del "giustiziere" Darko - Daniele Marni, efficace nell'incarnare la duplice personalità del suo personaggio, "cattivo" contro la sua vera natura - segna la definitiva vittoria del "male". Una puntata, questa, vivacizzata da una brillante invenzione registica: Darko diviene un melomane e la sua parabola è chiosata da arie note, dalla *Carmen* e da *Rigoletto*.

Altrettanto intrigante è, nell'ultima puntata, la scelta di popolare il palcoscenico di microfoni a terra utilizzati dai vari personaggi, fantasmi chiamati a raccolta da Bianca stessa - Camilla Semino Favro, una protagonista capace di alternare ironia e disperazione - per raccontare la sua ultima giornata di vita. Nessuna rivelazione inattesa però, e così il percorso narrativo si chiude là dove era iniziato, senza liberare il plot da quell'iniziale *cul-de-sac*. *Laura Bevione*

6Bianca (foto: Serena Serrani)

re inventa una peculiare «drammaturgia epistolare in versi» attraverso la quale le vicende della tragedia shakespeariana acquistano cromie e accenti inediti. Un'eterogeneità di toni e di umori che Michele Di Mauro e Carlotta Viscovo - registi e interpreti di questo avvolgente e denso spettacolo - restituiscono con scelte semplici ma efficaci, ben assecondati dalla colonna sonora orchestrata da G.U.P. Alcaro, che mescola classico e rock, musica da film anni Cinquanta e pop. Sul palcoscenico un paio di sedie e due grossi pannelli rettangolari su ruote, movimentati dagli attori e che, a tratti, funzionano come schermi sui quali vengono proiettate sequenze cinematografiche, dal canonico *Amleto* con Laurence Olivier ad amplessi con donna-vampiro in una sensuale vasca da bagno. Citazioni antitetiche come contraddittorio è il sentimento amoroso, miscela di devozione ai riti del corteggiamento romantico e irrefrenabile desiderio carnale. Ossimori che i due interpreti - Di Mauro versatile e coinvolto, mai gígione; Viscovo capace di tramutare l'emozione in palpitante e totale adesione al personaggio - traducono in sipari ognora variati, dalla dichiarazione d'amore galante all'emancipata espressione del desiderio. Metateatralità giustificata in quanto sottesa alla stessa operazione drammaturgica compiuta da Berkoff, di cui Di Mauro-Viscovo, scansando la tentazione dell'adattamento a tutti i costi, sanno restituire arguzia e poeticità, consentendo al pubblico di comprendere più a fondo e dunque piangere con genuinità il triste destino dell'innamorata Ofelia. *Laura Bevione*

L'identità smarrita nel presente frammentato

IDENTITÀ, di e con Marco Baliani e Licia Maglietta. Luci di Emiliano Curà. Musiche di Mirto Baliani. Prod. Casa degli Alfieri, ASTI.

IN TOURNÉE

Identità, di e con Marco Baliani e Licia Maglietta, è ordinario, abituale, sa di già visto. Se la consuetudine è accettabile sul piano scenico - l'ennesimo spettacolo di narrazione con interpreti di nero vestiti, micromimica gestuale, assenza di quarta parete, sonoro oltre palco - meno tollerabile è il frammentismo contenutistico fatto di stereotipie,

convenzioni e vicende che già appartengono alla tradizione teatro-letteraria sul tema: il tossico pestato dai poliziotti e il bambino che interroga la realtà; un uomo che ha perso i documenti e una donna che sta per essere uccisa dal marito; l'amico che racconta l'amico, il giovane kamikaze, l'lo frantumato nei suoi molti, un ranocchio e una fanciulla, pronti a un bacio che non porta trasformazioni. Un bazar approssimativo di esistenze reali e irreali, tradotto in una carrellata di apparizioni momentanee, prive di rilevanza, che nulla aggiungono all'argomento e alla sua trattazione: il fatto di cronaca non ha la forza reale della cronaca, il lacerato di favola non è allusivo quanto una favola, la nota sulle migrazioni (dall'Italia allora, verso l'Italia oggi) ricorda una pagina de *L'orda* di Stella e sulla molteplicità dell'lo si può interrogare - con ben altri esiti qualitativi - Svevo o Pirandello. Uno spettacolo non nuovo, dunque, per argomento, per forma drammaturgica e teatrale che, non a caso, coinvolge solo quando Baliani parla di sé, quando dice di Zagarolo, di Acilia, di Ostia o di Roma, della madre che impara a cucinare con l'olio, dei «ragazzetti» con cui si azzuffava, delle «pischelle» cui sbirciava sotto la gonna; quando dice del «senso di onestà e di risparmio» dei suoi genitori o della «gente sradicata, che faticava a sentirsi italiana» e con la quale è cresciuto. Dura poco, tuttavia, questa verità nuova, proposta tra tante verità vecchie: rimaste tali nonostante il buon mestiere degli interpreti. *Alessandro Toppi*

Orgoglio e solitudine di innamorati romantici

CON L'AMORE NON SI SCHERZA, di Alfred de Musset. Traduzione di Maria Ortiz. Regia di Massimo Mesciulam. Scene e costumi di Guido Fiorato. Luci di Sandro Sussi. Con Andrea Di Casa, Jacopo-Maria Bicocchi, Roberto Serpi, Roberto Alinghieri, Rachele Canella, Orietta Notari, Alice Giroladini, Nicolò Giacalone. Prod. Teatro Stabile di GENOVA.

Un prato seminato di girasoli è lo spazio scenico di questo «proverbio» di De Musset. Testo trasgressivo, animato da profondi simbolismi, agitato da sentimenti contrastanti e ambigui. La collaborazione fra regista e scenografo

ottiene una visione originale e una convincente rappresentazione antirealistica, giocata sul fiabesco. La struttura drammatica a *double face* propone linguaggio e situazioni comiche, coinvolgenti la generazione degli adulti, accanto a tormentate indagini sentimentali nei personaggi più giovani. Perdican rientra laureato al castello dove il barone suo padre gli propone di sposare la nipote, finora educata in convento. L'originaria simpatia reciproca appare ora turbata dalla fredda ritrosia di Camille, maturata a un'ascesi pessimista sulla qualità dell'amore umano. Saggiando quasi per scherzo la reazione del partner predestinato (e da lei amato), s'avvia il meccanismo perverso dell'orgoglio e delle rivalse. Fino alla gelosia, motivata in Camille dal corteggiamento che Perdican rivolge a Rosette, contadina sempliciotta e naturalmente candida e sprovvista, che subisce l'inganno dell'innamorato confuso, fino a morirne. In una compagnia giovane, gli adulti trovano caratterizzazioni originali. Andrea Di Casa è il Barone preoccupato di sistemare gli eredi. Orietta Notari dà un piglio brusco e aggressivo alla Governante della fanciulla. I due preti sono interpretati da Roberto Serpi, il beone precettore del giovanotto e Roberto Alinghieri, il curato del borgo, insaziabile alla tavola nobiliare. Il Coro dei contadini è tenuto con affettuosa severità da Nicolò Giacalone. Distinti per dedizione e bravura i giovani Jacopo Maria Bicocchi, Perdican di eclettiche risorse, e Rachele Canella, volubile, incosciente e appassionata Camille. Rosetta trova in Alice Giroladini la commovente vittima della crudeltà scherzosa degli innamorati fatali. *Gianni Poli*

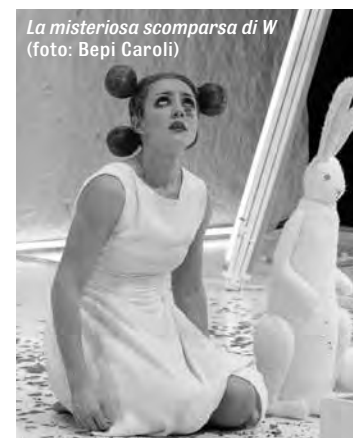
Ambra, con Benni consacrazione in scena

LA MISTERIOSA SCOMPARS DI W, di Stefano Benni. Regia di Giorgio Gallione. Scene e costumi di Guido Fiorato. Luci di Aldo Mantovani. Musiche di Paolo Silvestri. Con Ambra Angiolini. Prod. Teatro dell'Archivoltò, GENOVA.

IN TOURNÉE

La clamorosa apparizione in palcoscenico di Ambra Angiolini provoca reazioni di autentico entusiasmo nel pubblico, eccitato com'è raro vedere di questi

tempi a teatro. Il fortunato autore è Stefano Benni, con un singolare testo, *La misteriosa scomparsa di W*, scritto nel 1994. Un soliloquio al femminile, cinico e dissacrante, surreale e nevrotico, dove una donna va alla ricerca di se stessa, fra ricordi (il nonno anarchico, la compagna amica del cuore) e riflessioni sull'amore (con tanto di dettagliato conteggio di baci e orgasmi raggiunti da lei e da lui durante l'intera durata della relazione). La miglior discepolo di Gianni Boncompagni, che la rese seducente e obbediente, si trova in mano il *match point* con questa *stand up comedy*. Nel frattempo, Ambra, diventata molto disobbediente quando *Non è la Rai* la scodellò proprio a Milano in area Ruffini e Fatma le fece una specie di *fatwa*, ha affinato grinta e talento, qui giustamente premiato. W Ambra, dunque, dalla dura scuola dell'Ambra Jovinelli televisivo a buoni ruoli cinematografici, fino alla consacrazione in palcoscenico. Le, peraltro rare, stonature della partitura non vanno ascritte a suo carico. Sono rare stecche di Stefano, geniale nel tratteggiare il personaggio di W, banale in certe tiriterie da neoequalunquismo urticante e dominante. Costruisce la sua Alice senza posar troppo a Lewis Carroll, poi scivola nel "sociale" trattato alla Dodgson... Comunque, la storia della ragazza V vive momenti esilaranti e momenti commoventi: il numero dell'amica al ristorante è, come si suol dire, da antologia, grazie anche alla costruzione registica, *ma- aridaje* - l'ironia stantia sui menu con l'articolo per le portate è *cheap*, almeno quanto prendersela con Berlusconi: non si fa più, Benni! Restano su tutto le lodi sperticate alla signora Renga. *Fabrizio Sebastian Caleffi*



Don Gesualdo, è di scena il dramma della “roba”

MASTRO DON GESUALDO, da Giovanni Verga. Adattamento di Daniela Ardingi e Giovanni Marchi. Regia di Daniela Ardingi. Scene di Giorgio Panni e Giacomo Rigalza. Costumi di Maria Angela Cerretti. Con Giovanni Costantino, Mario Marchi, Arianna Comes, Paolo Drago, Anna Nicora, Andrea Benfante, Giselda Castrini, Alberto Carpanini, Vittorio Ristagno, Francesca Conte. Prod. Lunaria Teatro, GENOVA.

Segue fedelmente la cronologia del romanzo verghiano, l'adattamento di Daniela Ardingi e Giovanni Marchi. Con battute e immagini abbreviate, le scene offrono una rappresentazione efficace e chiara degli eventi che hanno protagonista il tenace, ambizioso Gesualdo Motta. Risalta il legame del denaro con la fatica e la solitudine; le rivalità e le invidie verso il protagonista, orgoglioso per la conquista di un rango negato dalle convenzioni sociali. Daniela Ardingi disegna i singoli personaggi in una caratterizzazione d'assieme. Li ambienta in luoghi stilizzati ed evita il folklore, a cui comunque allude la musica, ma trovando dissonanze inerenti al dissidio fra Gesualdo e la società che lo osteggia. La scenografia è di oggetti concreti: il mobile imponente, la ringhiera del balcone, il carretto della paglia, lo specchio, la poltrona, elementi spostabili a vista. Se la regista annunciava un'attenzione particolare al linguaggio parlato, in scena non sorgono contrasti fra dialetto e lingua. È il Gesualdo di Giovanni Costantino il più siciliano nella pronuncia. Emerge il suo dramma d'uomo di successo incompiuto nella propria famiglia, sopportato dalla famiglia della moglie che pure ne è stata salvata dalla miseria. L'attore lo rende con forza e precisione, illuminando di tensione drammatica l'aspirazione e l'amore per la «roba». Il Canonico trova in Mario Marchi una personificazione ironica dell'interesse venale. La sposa Bianca è Arianna Comes di insofferente ritrosia, docile solo in apparenza. La stessa recita anche la figlia Isabella, con minimale aderenza emotiva, nell'iconografia convenzionale di giovane elegante e capricciosa. Andrea Benfante è il cugino Nini Rubiera, affettato e timoroso. Giselda Castrini dà sensibile

equilibrio e nobiltà a Donna Cirmena. Paolo Drago fa conformisti sia Diego Trao, sia il Notaio. La giovane Diodata di Francesca Conte, ha la tenerezza devota della serva e amante di Gesualdo. *Gianni Poli*

Riscoprirsi sorelle per tornare a vivere

CRIMINI DEL CUORE, di Beth Henley. Regia di Marco Mattolini. Scene di Francesco Fassone. Costumi di Patrizia Pontesilli. Con Benedicta Boccoli, Fulvia Lorenzetti, Paola Bonesi, Cristina Fondi, Marco Casazza, Leonardo Sbragia. Prod. Fama Fantasma, VOGHERA.

IN TOURNÉE

Dal celebre film di Bruce Beresford, con Diane Keaton, Jessica Lange, Sissy Spacek, la versione teatrale, con la regia di Marco Mattolini mette in scena la storia di tre sorelle, diversissime fra loro, ma che, ritrovatesi, riscoprono una comune intesa. Lenny (Paola Bonesi) è rimasta vicino al nonno, cercando di dimenticare un innamorato lontano, mentre Babe (Benedicta Boccoli) ritorna a casa, in attesa di giudizio, dopo aver sparato al marito geloso, Meg (Fulvia Lorenzetti), che ha cercato invano fortuna come cantante, ritorna anche lei delusa nella sua città d'origine in cui ha una cattiva fama per i suoi esuberanti trascorsi. Le tre attrici, inserite in una scenografia che riproduce l'interno dell'appartamento e la sagoma della casa per mostrane la precarietà e vetustà, caratterizzano le tre donne con vivacità e malinconia. La Boccoli (Babe) mostra leggerezza, ma anche fermezza nel voler interrompere un matrimonio che la rende infelice mentre incoraggia la sorella Lenny a rintracciare il suo innamorato. Fulvia Lorenzetti (Meg) si mostra indifferente alle vicende delle sorelle, salvo poi lasciarsi andare a moti d'affetto, mentre Paola Bonesi (Lenny) cambia atteggiamento nel corso della vicenda e, da donna disillusa, si scopre passionale quando decide di non sprecare la sua vita e di richiamare il suo unico amore. Emergono man mano ricordi di una vita insieme, ma anche contrasti, difficoltà e momenti drammatici come il suicidio della madre. Ricordi che le avevano divise e che ora le riuniscono. *Albarosa Camaldo*



PICCOLO TEATRO

Michieletto: arrancano nel fango le *Divine parole* di Valle Inclán

DIVINE PAROLE, di Ramón del Valle Inclán. Traduzione di Maria Luisa Aguirre d'Amico. Regia di Damiano Michieletto. Scene di Paolo Fantin. Costumi di Carla Teti. Luci di Alessandro Carletti. Con Fausto Russo Alesi, Marco Foschi, Lucia Marinsalta, Sara Zoia, Bruna Rossi, Federica Di Martino, Gabriele Falsetta, Federica Gelosa, Francesca Puglisi, Cinzia Spanò, Nicola Stravalaci, Petra Valentini, Alfonso De Vreese, Benedetto Patruno, Marco Risiglione. Prod. Piccolo Teatro di MILANO - Teatro d'Europa.

Non si può negare che sia una scelta originale e coraggiosa quella di Damiano Michieletto, quarantenne star della regia lirica, per il suo primo spettacolo prodotto dal Piccolo. Sul fatto che fosse poi così interessante e necessaria si potrebbe discutere a lungo. Ha più il sapore di una sfida impossibile (quelle che riuscivano così bene a Luca Ronconi) mettere in scena *Divine parole*, testo arcaico e grottesco, popolato di personaggi violenti e misteriosi, pubblicato nel 1920 da Ramón del Valle Inclán (1869-1936), autore chiave della letteratura spagnola del '900, pressoché sconosciuto in Italia, nelle cui opere si intrecciano naturalismo e simbolismo, sensualità e morboso misticismo.

Cornice di *Divine parole* è una Galizia magica e feudale dove la vagabonda Juana la Regina (Sara Zoia) campa di elemosine esponendo alle fiere di paese il figlio deforme. Alla sua morte il povero mostro viene conteso dai famigliari, che vi intravedono una fonte di guadagno, ma che alla fine lo lasciano morire di stenti. In parallelo la comunità segue le vicende del sargetano Pedro Gailo (Fausto Russo Alesi), tradito dalla moglie Mari Gaila (Federica Di Martino) con l'ambiguo Séptimo Miao (Marco Foschi). Tinte cupe, fango, emarginazione e lotta per la sopravvivenza di derelitti, ladri e prostitute: se fosse un quadro, lo avrebbe dipinto Goya. E invece lo dipingono Michieletto e il suo scenografo di fiducia Paolo Fantin, creando una splendida scatola scenica di fango scuro, dominata da una grande campana e, sul fondo, da un essenziale altare bianco. A corredo un impianto luci da far invidia a un concerto rock e una suggestiva antologia di musica sacra come colonna sonora (Arvo Pärt, Allegri, Barber, Fauré). Forse nella lirica, dove poi cantanti e orchestra “vanno da soli”, può bastare. Nella prosa no. Il bel contenitore va riempito di senso, di azioni non gratuite, di interpreti guidati con cognizione di causa. Qui invece – e il cast era di prim'ordine – ognuno va per la sua strada, arrancando (letteralmente) nel fango alla ricerca di una fisicità estrema, che alla fine risulta però assai convenzionale, oppure aggrappandosi più ai propri difetti che alle potenzialità, che una più profonda direzione registica avrebbe potuto mettere in evidenza. Troppa ambizione e troppo poca umiltà. **Claudia Cannella**

Divine parole (foto: Masiar Pasquali)

Van Hove e Pommerat, miracoli a Milano



DOPO LA PROVA/PERSONA, di Ingmar Bergman. Drammaturgia di Peter van Kraaij. Regia di Ivo Van Hove. Scene di Jan Versweyeld. Costumi di An D'Huys. Suono di Roeland Fernhout. Con Frieda Pittoors, Gijs Scholten Van Aschat, Karina Smulders, Marieke Heebink. Prod. Maison des Arts de CRÉTEIL - Théâtre de la Place, LIÈGE - Théâtres de La Ville de LUXEMBOURG.

Ha scritto decine di sceneggiature. E in tutte, ha impresso il marchio delle proprie ossessioni personali. Dei temi affrontati da Ingmar Bergman, Ivo van Hove ha scelto di approfondirne uno, in particolare: il rapporto tra immaginazione e realtà. Per farlo, ha preso a prestito due capolavori, distanti nel tempo (*Persona* è del 1965, *Dopo la prova* del 1983, penultimo lavoro del grande regista) ma speculari quanto a sviluppo. Senza, tuttavia, abdicare da quello che è l'impianto di base - il rapporto tra Anna, una giovane attrice, e il regista Henrik Vogler, dopo le prove del *Sogno*, e il ricordo della madre di lei alcolizzata nel primo; il rapporto tra l'attrice Elisabeth, un'altra Vogler, muta dopo una prova dell'*Elettra*, e l'infermiera Alma nel secondo -, ma piuttosto alleggerendolo di alcuni spunti, a favore di altri. Vengono così meno, in questo *Dopo la Prova/Persona*, alcune allusioni alla politica, come la guerra nel Vietnam, o alla dimensione metafisica dell'uomo, l'oltre, la morte. La stessa messinscena accantona i picchi emotivi, la claustrofobia degli ambienti, la fascinazione bergmaniana per i volti, preferendo duplicare i piani della narrazione (magmatico, l'uso che viene fatto della videocamera) e sostenere la via del minimalismo, con quei campi lunghi - cinematografici, quasi - le scenografie scabre ed essenziali, geometriche, le luci dirette, crude, che niente nascondono, quella recitazione fatta di sottintesi, mai gridata, sempre misurata, che rinuncia a ogni incursione

nel melò, le reminiscenze strindberghiane, per meglio trattenersi sulle sponde di una riflessione filosofica e mai peregrina sul teatro, la realtà della finzione, le contraddizioni dell'arte. La sintesi è uno spettacolo di adamantina perfezione, convenientemente complesso e coerente, nei due atti, proposti al Piccolo Teatro, fino allo sfinimento. Un lungo, ininterrotto solfeggio che mentre mette in scena, con classe, una storia che ci riguarda tutti, riflette sulle maschere che quotidianamente noi mettiamo, medita sui misteri della creazione artistica, la curiosità morbosa del regista, il conflitto sempiterno tra essere e apparire. Magnificamente sostenuto dagli attori - che intensità nei volti, i corpi, le parole di Gijs Scholten van Aschat e Marieke Heebink, oltre che di Gaite Janse, astro nascente del teatro europeo -, Ivo van Hove riesce, in questo modo, nel miracolo di "fare" Bergman nonostante Bergman, ricostruendo l'universo del grande regista al di là del modello da lui imposto. *Roberto Rizzente*

CENDRILLON (Cenerentola), testo e regia di Joël Pommerat. Scene e luci di Eric Soyer. Costumi di Isabelle Deffin. Suono di François Leymarie. Video di Renaud Rubiano. Musiche di Antonin Leymarie. Con Alfredo Cafiavate, Noémie Carcaud, Caroline Donnelly, Catherine Mestoussis, Deborah Rouach, Marcella Carrara. Prod. Théâtre National, BRUXELLES - La Monnaie/De Munt, BRUXELLES.

Un'incomprensione può essere il motore delle storie e dell'immaginazione. È questo il punto di partenza della narrazione nella *Cenerentola* rivisitata da Joël Pommerat, in scena al Piccolo Teatro, autore e regista francese che da anni riscuote grandissimo successo a livello internazionale. La storia di Sandra, alias Cendrillon ("posacenera", come verrà soprannominata dal-

la matrigna e dalle sorellastre) o Cendrillon (Cenerentola, come sembrerà al Principe), è tutta giocata sul fraintendimento delle ultime parole della madre: solo se penserà di continuo a lei, si convince Sandra, non sarà morta davvero. Il tema dell'elaborazione del lutto assume così un'importanza centrale rispetto alla fiaba raccontata da Perrault e dai fratelli Grimm, e viene affrontato con delicatezza e ironia, affiancato dalle ossessioni più comuni della contemporaneità: la casa della matrigna, ostentatamente "moderna", la convivenza con la nuova compagna del padre tormentata da gelosie, l'ossessione del corpo e dell'eterna giovinezza. I temi centrali della fiaba originale mutano valore e significato: la fata non governa i poteri della bacchetta magica, il principe è un bambino impacciato e asociale, la scarpetta sarà perduta dalla Cenerentola sbagliata. La scrittura gioca sul ritmo delle parole, con i dialoghi serrati e la voce del narratore che governa il buio dei continui cambi di scena. Il vuoto del palco è delimitato da pareti luminose e proiezioni alle quali è demandato ogni ruolo scenografico: da muri scuri e opprimenti della camera-scantinato di Sandra, a pareti vetrate che annullano il confine tra il giardino e l'interno della casa della matrigna, a schermi che assumono le textures della modernità e moltiplicano la profondità della scena con le immagini virtuali degli attori. L'interpretazione lavora sulla sottrazione, svuotandosi dei canoni tradizionali e trovando forza nella trasposizione di alcuni simboli: la testa della bambina, ossessionata dal pensiero della madre, è ingigantita da una lente di ingrandimento che la porta quasi a scoppiare; il prologo e l'epilogo sono tradotti in gesti che duplicano la voce del narratore sulla scena, conferendole un valore astratto e universale. *Francesca Serrazanetti*

In alto, *Persona*; in basso, *Cendrillon* (foto: Cici Olsson).



Storie dal ghetto sul filo del *melò*

LADRO DI RAZZA, di Gianni Clementi. Regia di Marco Mattolini. Scene e costumi di Andrea Stanisci. Musiche di Lucio Gregoretti. Con Massimo Dapporto, Susanna Marcomeni, Blas Roca Rey. Prod. Fama Fantasma, VOGHERA (Pv) - Teatro San Babila, MILANO.

IN TOURNÉE

È stato il "sabato nero" del ghetto di Roma, una delle pagine più tristi della storia del nostro Paese: all'alba del 16 ottobre del 1943, le truppe nazifasciste, ormai in rotta sul fronte meridionale, invadono le strade del Portico d'Ottavia e rastrellano oltre un migliaio di ebrei italiani, che due giorni più tardi vengono deportati ad Auschwitz. Attenta a recuperare pagine rimosse del vissuto collettivo, la penna di Clementi ancora una volta indaga tra le pieghe della storia e la rilegge "dal basso", adottando lo sguardo umile e discreto, ma non per questo meno penetrante, di alcuni personaggi coinvolti nei fatti. La scena è divisa in due: sulla destra la modesta, trasandata catapecchia di Oreste (Roca Rey), che lavora - triste prefigurazione di un futuro incombente - nelle fornaci di Valle Aurelia; e sulla sinistra la ricca eppur sobria abitazione di Rachel (Marcomeni), proprietaria della medesima, redditizia azienda. A fare da *trait d'union* tra i due appartamenti è Tito, un mariuolo, un truffatore di piccolo cabotaggio che, involontariamente allertato dall'amico di infanzia, fa la conoscenza della morigerata zitella, ne conquista la fiducia, la seduce: ignorando che, proprio nella notte in cui decide di svaligiare la casa, dovrà dividerne l'estrema sorte. La materia, che permette a Dapporto di tratteggiare un ritratto di sincera, toccante umanità, corre pericolosamente sul filo del *melò* e della commedia neorealista: senza che né l'autore, altrove noto per i suoi fulminanti dialoghi, né il regista decidano di imboccare l'una o l'altra via, soprattutto nel corso del primo atto, che fatica a decollare. Ed è un peccato, perché questa scelta rinunciataria di fatto spreca tre convincenti prove d'attore, ma soprattutto una brillante intuizione, una microstoria di grande impegno civile, ma non di pari impatto teatrale. Giuseppe Montemagno

Hedda, una pallottola contro la noia di vivere

HEDDA GABLER, di Henrik Ibsen. Regia di Cristina Pezzoli. Scene e luci di Paolo Calafiore. Costumi di Rosanna Monti. Con Monica Faggiani, Laura Anzani, Marco Brinzi, Monica Menchi, Dario Merlini, Rosalina Neri, Angelo Tronca. Prod. Teatro Libero Liberi Teatri, MILANO.

Che Ibsen regga gli urti del tempo e ancora oggi ponga delle questioni attuali è fuor di dubbio. Malattia, corruzione, salvaguardia dell'ambiente, giochi di potere, perdita di valori e lotta fra i sessi: non manca nulla. Quel che manca è invece, molto spesso, la capacità e la volontà di sottrarlo a una dimensione museale, da archeologia teatrale, che poco ha a che fare con la sua scrittura e con i temi trattati. Da questo sacrosanto presupposto partono le buone intenzioni di Cristina Pezzoli nel mettere in scena questa versione di *Hedda Gabler* dove, almeno sulla carta del programma di sala, dovrebbero emergere la noia, il vuoto, i vizi del potere, l'assenza di scopo e l'inutilità di stare al mondo di una borghesia che sta perdendo gli orizzonti civili, morali e religiosi. Al centro di questo torbido dramma dalle forti tinte gialle e *noir* c'è, infatti, la giovane Hedda, figlia del generale Gabler, fresca sposa di un aspirante docente universitario che non ama, egoista e insoddisfatta tanto da indurre l'ex amante, scrittore alcolizzato e geniale, al suicidio dopo aver perduto il prezioso manoscritto che avrebbe potuto sancire il suo riscatto sociale ed economico. Lei non farà una fine migliore. Potrebbe essere un fatto di cronaca nera dei nostri giorni. Peccato però che le intenzioni della Pezzoli rimangano impigliate proprio in quella tradizione museale, a cui voleva sottrarsi. Non era certo necessario attualizzare "per forza", ma certo un lavoro drammaturgico per scrostare il testo da inutili lungaggini e personaggi (almeno per noi oggi) andava fatto, così come andava evitato l'allestimento "in stile" che, non avendo adeguati mezzi economici, risulta assai tristanzuolo. Penalizzati sono anche gli attori, che comunicano disagio nel

seguire una partitura registica così divergente tra la lucida analisi del testo e l'opaca trasposizione scenica. Ognuno di loro pare barcamenarsi come può e come sa, chi con sicuro mestiere, chi con caratterizzazioni meno felici. Un vero peccato, con il retrogusto amarognolo di una promessa mancata dopo una premessa illuminante. *Claudia Cannella*

Le ricette *vintage* dello chef Garcia

NOTE DI CUCINA, di Rodrigo Garcia. Traduzione di Barbara Nativi. Regia di Lorenzo Loris. Scene di Daniela Gardinazzi. Costumi di Nicoletta Ceccolini. Luci di Stefano Bolgè. Con Mario Sala, Massimiliano Speziani, Monica Bonomi. Prod. Teatro Out Off, MILANO.

Una ripresa. A distanza di più di dieci anni. Ovvero quando il "fenomeno" Rodrigo Garcia stava per esplodere anche in Italia e parecchia attenzione si muoveva intorno a questo quarantenne argentino (all'epoca), spagnolo d'adozione. Scrittura di dissacrazione e umorismo acido, talvolta disturbante, comunque e sempre alla ricerca della provocazione. Ingredienti presenti anche in questo *Notas de cocina* del 1995, nuovamente a scagliarsi contro consumismo, mercificazione, la meschinità del gesto che si riflette sulle idee. Raccontando di due amici che cucinano e cucinando si sfidano, s'annoiano, raccontano di sé e del mondo.

Con loro una ragazza, l'amante di (almeno) uno di loro, presenza/assenza che spezza equilibri, dona sfumature. Regge alla prova del tempo il testo, strutturato per lo più in brevi monologhi alternati, fragile nei dialoghi, più concreto in alcuni soliloqui tragicomici. Come il racconto della serata di un premio culturale, quasi un Bernhard ispanico (quasi). Più faticosa invece la messinscena di Loris, nonostante sfrutti con abilità lo spazio scenico proponendo alcune caratteristiche proprie della sua grammatica registica: movimenti, livelli di interpretazione, pannelli artistici a delimitare il palco, il supporto di video ed effetti. Un gusto (ri)conosciuto, fin troppo, in cui Loris si conferma ogni volta regista solido e di rara serietà/disciplina. Ma con pochi scarti. Si vorrebbe insomma una sera uscire dal "suo" Out Off sorpresi e un poco tramortiti. Ma non seduti su quel livello medio ormai acquisito che pare impigliarsi su se stesso da troppo tempo. Si veda in questo senso anche l'uso dei filmati, marchio di fabbrica che cade in un citazionismo stanco e che nulla aggiunge, riprendendo immagini simbolo già di Fassbinder (il macello di carni) e Antonioni (l'esplosione degli oggetti consumistici). Irritante poi la chiave grottesca con cui si declina l'intero lavoro, ostacolando il cast di ottimo livello. Uno spreco, sottolineerebbe Garcia. E come spesso avviene, a pagarne le maggiori conseguenze è il povero Mario Sala, di cui probabilmente non ascolteremo mai più la voce vera. *Diego Vincenti*



REGIA DI CIRILLO

Nel delirio alcolico di Albee invecchia male la coppia borghese

CHI HA PAURA DI VIRGINIA WOOLF?, di Edward Albee. Traduzione di Ettore Capriolo. Regia di Arturo Cirillo. Scene di Dario Gessati. Costumi di Gianluca Falaschi. Luci di Mario Loprevite. Con Milvia Marigliano, Arturo Cirillo, Valentina Picello, Edoardo Ribatto. Prod. Tieffe Teatro, MILANO.

IN TOURNÉE

Un grande bar al centro della scena. Bottiglie, bicchieri, cristalli. Ed è forse in questa centralità che va ritrovato il senso di *Chi ha paura di Virginia Woolf?*, delirio alcolico dove tutto è concesso: cattiverie, umiliazioni, violenze, tradimenti. Ovvero, l'iperrealismo dell'odio a incrociarsi con un simbolismo più deviato, che Cirillo sottolinea con quel salotto "esplosivo" che accompagna la conclusione.

Al centro sempre lei: la coppia borghese. In questo caso altolocata, accademica, americana per ansie e valori, impegnata a mettere in scena la propria (auto)distruzione sotto gli occhi di una coppia più giovane. E che diavolo ci facciano due ragazzi in piena notte a casa di sconosciuti pronti a prendersi a schiaffi, bisognerebbe chiederlo ad Albee. Che infatti è invecchiato malissimo, nonostante il fascino di cui ancora gode grazie al film con Elizabeth Taylor e Richard Burton (che a schiaffi si prendevano sul serio). Detto questo, che poteva fare Cirillo? Nient'altro che tradire e tagliare. Rintanandosi in quella sfera psicologica di (non) detti che da sempre lo incuriosisce, per un valzer di cattiverie e fallimenti esistenziali. L'amore è un massacro. In un continuo via vai di bicchieri, neanche fossero le sigarette in *True detective*.

Evidente l'interesse a provarsi nuovamente con la drammaturgia americana, tornando a lavorare con il cast del precedente *Lo zoo di vetro* (la Picello al posto della Pisceddu). Per una versione di qualità che trasuda studio, disciplina, valore interpretativo. Ma che rimane come azzoppata. Cirillo e la Marigliano sono di notevole livello, la Picello e Ribatto all'altezza della situazione, anche se con meno naturalezza. Sufficiente? No. Perché il verboso Albee rimane un azzardo. Ben altra presenza e solidità hanno dimostrato recenti titoli sullo stesso argomento (si pensi solo a *Carnage*). Lo spettatore ne fa le spese, affaticato da una scrittura logorroica che non trova ritmo scenico, impantanandosi più volte. E il palco non è più uno specchio, ma una sorta di fotografia ingiallita che si osserva distanti.

Diego Vincenti



Chi ha paura di Virginia Woolf? (foto: Diego Steccanella)

Reflussi e altri sintomi d'inautenticità

NERDS-Sintomi, scritto e diretto da Bruno Fornasari. Scene e costumi di Erika Garetta. Con Tommaso Amadio, Riccardo Buffonini, Michele Radice, Umberto Terruso. Prod. Teatro Filodrammatici, MILANO.

Una famiglia ordinaria, borghese: padre, madre, quattro figli maschi, riuniti in un bell'agriturismo, in mezzo al verde, laghetto con papere compreso, per festeggiare felici i cinquant'anni di matrimonio dei genitori. Atmosfera da idillio. Ma sotto la superficie, subito emergono le inquietudini di ciascuno dei figli: Enri (Tommaso Amadio) è malato, forse senza speranza, Dani (Riccardo Buffonini) è omosessuale, Nico (Michele Radice) in crisi con la moglie e alla ricerca di avventure, Robi (Umberto Terruso) cripto omosessuale in cerca della propria identità, rubando amore dal suo "capo" che lo usa e lo rifiuta. L'atmosfera d'idillio scricchiola, i personaggi si sfidano in continue prove di forza verbali, in cui il passato condiviso dai fratelli stride contro il presente. Certo, perché le forme del vivere sociale consolidate nel Novecento sono saltate, inadatte a contenere le dinamiche esistenziali di oggi. E allora? E allora, ancora non sappiamo come sostituirle. E allora l'ansia, il senso di "non starci dentro", del vivere non autentico, con il corpo che "somatizza", *nerd*, appunto, l'acronimo di *Non Erosive Reflex Disease*, bruciore di stomaco da stress emotivo. Sulla scena dominata da un verde erba in aderenza all'ambientazione agreste (ma un po' fasulla come a volte sono i parchi urbani), i quattro attori si muovono interpretando tutti i personaggi, i fratelli, le loro donne (con la semplice aggiunta di un dettaglio come la borsetta), le papere - sì anche quelle - che diventano sintomi del malessere di Robi, nel momento della crisi, incubi che lo circondano inquietanti. I temi non sono per nulla leggeri, ma lo è il tono da commedia acida del testo scritto e diretto con misura da Fornasari, che prosegue in un percorso di indagine interessante sui nodi critici della società contemporanea e sui suoi malanni. La compagnia di attori lo segue solidale, indossa i personaggi con esatta aderenza alle parole, senza sbavature, sotto il segno di una ironia leggera. *Ilaria Angelone*

Il buio dopo la fine pensando a Pinter

AFTER THE END, di Dennis Kelly. Traduzione di Monica Capuani. Regia di Luca Ligato. Scene di Giovanna Angeli. Costumi di Carla Goddi. Luci di Alessandro Tinelli. Musiche di Eon. Con Alessandro Lussiana e Valeria Perdonò. Prod. Alraune Teatro, MILANO.

Il punto di partenza è sempre quello: Harold Pinter, ammirato, troppo spesso imitato. Non fa eccezione questo *After the End*. Per una buona mezz'ora, il copione di Dennis Kelly scorre lungo binari noti, magari mischiati a qualche vaga reminiscenza beckettiana: Mark e Louise, maniaco-ossessivo e infantile lui, bella e un po' isterica lei, costretti all'esilio da una minaccia esterna (un'esplosione atomica), in attesa di un'improbabile liberazione. I due parlano, stabiliscono le regole della forzata convivenza - la distribuzione del cibo, la comunicazione con l'esterno -, giocano a *Dungeons & Dragons*, ma soprattutto si scontrano senza che la tensione intervenga a movimentare le fila, perché tutto è chiaro, lecito, prevedibile. Ma a questo punto, ecco la svolta. Perché lei è a lui legata. E quando ha la possibilità di fuggire, sceglie di restare. Addirittura, non reagisce durante lo stupro. Dunque il testo, che sembrava avviato verso una trita e ritrita riproposizione degli universi concentrazionari della letteratura postbellica, è in realtà una sottile e potenzialmente accattivante riflessione sui meccanismi del potere, il sentimento morboso che fonde la vittima col carnefice. E poco importa, allora, come possa lei (ri) guadagnarsi la libertà: l'interesse della pièce sta, piuttosto, nell'incapacità che questi giovani - i nostri giovani - hanno di accettare le responsabilità della vita adulta. Un disagio che solo in prima battuta appartiene a Mark, ma che via via finisce col nutrire anche Louise, fino all'imprevisto finale. Peccato, allora, che tutto scorra via così, leggero, senza incidere nei corpi e nelle intenzioni degli attori, e senza il coraggio, soprattutto, di farsi epifania. Tanto da consegnare lo spettacolo alla dittatura del "teatro di genere": avvincente e ben congegnato sì, ma, nel fondo, poco originale. *Roberto Rizzente*

Inadeguatezze d'amore

FRAGILE/KYOTO, di David Greig.

Regia di Vittorio Borsari. Con Silvia Giulia Mendola e Alberto Onofrietti. Prod. Chronos³, MILANO.

Due atti unici, in sequenza invertita rispetto al titolo, per raccontare due notti inquiete in bilico tra amore e perdita. Nel primo, *Kyoto*, Lucy e Dan, giovani rampanti a una *convention* per la salvaguardia del pianeta, si misurano con una relazione mai veramente cominciata per scoprire amaramente cosa (non) vogliono uno dall'altro. Si inseguono da una decina d'anni senza aver concluso nulla, almeno tra le lenzuola: lei è fidanzata e lui sposato con prole. Finalmente sembra giunto il fatidico momento, ma il desiderio si inceppa tra mille imbranatezze e piccoli imprevisti. Una drammaturgia assai fragile e ambiziosa (troppo) nel cercare improbabili paralleli tra due fallimenti: quello della loro relazione e quello del rapporto tra l'uomo e il pianeta. Così come ha un retrogusto moralista l'adulterio consumato nella testa, ma non dai corpi. Quasi si rimpiange *Alla stessa ora il prossimo anno* di Bernard Slade, sorniona commedia del 1975, dove i due fedifraghi avevano almeno il coraggio sia di andare fino in fondo sia di fare i conti con i propri sensi di colpa. Vi rimangono impigliati i due pur bravi interpreti, Silvia Giulia Mendola e Alberto Onofrietti, che con troppo scrupolo assecondano la legnosa brillantezza dei loro personaggi in una regia che poco concede all'autoironia e troppo a un realismo non credibile. Ben più intrigante e bizzarro il secondo atto unico, *Fragile*, in cui Jack, paziente di un centro di salute mentale prossimo alla chiusura, si presenta alla sua assistente sociale, colpevole di averlo "mollato" (come paziente), pronto a darsi fuoco dopo essersi cosparsa di benzina. Lei però in scena non c'è: è il pubblico a recitare il suo ruolo leggendo le battute proiettate di un dialogo che, forse, è solo immaginario. In un bel crescendo, il tenero, disperato e svalvolato Jack, che tenta invano di salvare il suo microcosmo alla sbando, colpisce al cuore, facendo assaporare al pubblico, inverosimile coprotagonista, quel senso di inadeguatezza alle cose della vita e del mondo che è il vero *trait d'union* tra i due brevi testi di Greig. *Claudia Cannella*

Menzogne di Stato in morte di un anarchico

IL MATTO. OVVERO IO NON SONO STATO, testo, regia e interpretazione di Massimiliano Loizzi. Prod. Mercanti di Storie, MILANO.

Che Loizzi sia un animale da palcoscenico, è risaputo. Sempre sul crinale fra genio e follia. Ma questa volta di matto non c'è proprio nulla. Lavoro meticoloso, sotto ogni aspetto. Che diviene (notevole) prova d'attore, riuscendo anche a far emergere una personalissima scrittura. E piace finalmente osservarlo in un lavoro distante dai consueti maledettismi poetico-musicali. Monologo polifonico, racconta a suo modo di Giuseppe Pinelli e dell'omicidio avvenuto la notte del 15 dicembre 1969 nei locali della Questura di Milano, a poche ore dalla strage di Piazza Fontana. Il ferroviere anarchico e il commissario Calabresi: seguirà un decennio molto difficile. Loizzi dona vita a una decina di personaggi in tribunale, alla ricerca della Verità: giudice, avvocati, testimoni, giornalisti. Un gesto, il timbro della voce, la posizione scenica: sono i dettagli a creare le caratterizzazioni, di una narrazione atipica che spinge sul comico per raccontare la Storia. «Sarà una risata a seppellirvi», puro stile anarchico. Il tutto gestito con una certa disciplina personale, che lascia spazio con misura all'improvvisazione e ai consueti diverbi col pubblico. Questione di stile. La sostanza è altra. E si fa strada fra alcune battute particolarmente riuscite e la divertita semplicità con cui si mettono alla berlina menzogne di Stato e versioni "ufficiali". Fino a un monologo di grande intensità. Che emoziona. Nessuno slogan, né risposte preconfezionate. Non era facile maneggiando materia così scivolosa. Loizzi si tiene lontano dalle forme del teatro civile (e meno male). A guidarlo rimane uno spirito libertario in cui il racconto viene presa in giro, la denuncia incazzatura, la rabbia emozione. E pazienza che alla fine l'ego rompa gli argini, incarnandosi addirittura nei panni di Dio. Dopo tanto (auto)controllo, un quarto d'ora di follia lo si concede pure. Anche perché si ride. E parecchio. *Diego Vincenti*



REGIA DI GASSMANN

Dall'Oregon alla Campania il cuculo fa il nido in scena

QUALCUNO VOLÒ SUL NIDO DEL CUCULO, di Dale Wasserman da Ken Kesey. Traduzione di Giovanni Lombardo Radice. Adattamento di Maurizio De Giovanni. Regia di Alessandro Gassmann. Musiche di Pivio&Aldo De Scalzi. Con Daniele Russo, Elisabetta Valgoi, Mauro Marino, Marco Cavicchioli, Giacomo Rosselli, Alfredo Angelici, Giulio Federico Janni, Daniele Marino, Antimo Casertano, Gilberto Gliozzi, Gabriele Granito, Giulia Merelli. Prod. Teatro Stabile del Veneto, PADOVA - Fondazione Teatro Bellini di NAPOLI.

IN TOURNÉE

Tratto dalla sceneggiatura del film *Qualcuno volò sul nido del cuculo* di Miloš Forman, viene rielaborato, quarantaquattro anni dopo, dal giallista napoletano, Maurizio De Giovanni, per lo spettacolo firmato da Alessandro Gassmann.

Dall'ospedale psichiatrico di Salem nell'Oregon la vicenda si sposta nell'ospedale psichiatrico di Aversa, nel 1982, anno dei Mondiali di calcio che videro l'Italia trionfare. Il sovversivo Randle Mc Murphy diventa Dario Danise, il nativo americano, "Grande Capo" Bromden che si finge sordomuto, il sudamericano Ramon Machado che ha creduto di realizzare in Italia il suo sogno di riscatto sociale, la cattiva e sadica infermiera Rachel, Suor Lucia. I personaggi ricalcano gli originali, è la provincia a spostarsi da quella americana a quella campana, cambiano così gli umori, ridisegnati seguendo la musicalità dei dialetti di appartenenza di ognuno dei personaggi. Rimane inalterata la carica emotiva e sociale del film, un grido contro la soppressione della libertà individuale, un coraggioso atto di denuncia nei confronti dei manicomi che ricorrevano a trattamenti brutali, dal condizionamento psicologico alla lobotomia.

Sette pazienti che, più che essere affetti da serie patologie, fuggono da realtà scomode, e si costringono all'ubbidienza delle rigide regole del manicomio. Sette storie di umane debolezze stravolte dall'arrivo di Dario Danise. Una metafora sui meccanismi repressivi della società riprodotti nel microcosmo della casa di cura. Una regia a tratti visionaria, grazie anche e soprattutto all'utilizzo delle videografie di Marco Schiavoni, che coinvolge ed emoziona. Bravi gli interpreti, tra cui Daniele Russo, simpatico e ribelle, carico di una disarmante umanità, nei panni di Dario Danise, Gilberto Gliozzi, il tenero gigante Ramon Machado, ed Elisabetta Valgoi una rigida e disumana suor Lucia. **Giusi Zippo**

Qualcuno volò sul nido del cuculo (foto: Francesco Squeglia)

Frammenti di donna nello specchio della vita

SOAP OPERA, testo e regia di **Cesare Lievi**. Scene di **Josef Frommwieser**. Costumi di **Marina Luxardo**. Luci di **Cesare Agoni**. Con **Galatea Ranzi, Dorotea Aslanidis, Sara Putignano, Tiziana Tonioli**. Prod. **Teatro Stabile di BOLZANO - Emilia Romagna Teatro Fondazione, MODENA**.

Spettacolo delicato e raffinato, lineare e finemente psicologico, *Soap Opera* si addentra nell'universo femminile, chiamato a confrontarsi con le dinamiche del potere politico per interrogarsi sulla posizione da assumere: seguire i collaudati esempi maschili oppure cercare nuove espressioni di sé? In una camera da letto elegantemente accessoriata c'è La Signora vestita a lutto, è davanti allo specchio, vuole decidere l'immagine da darsi nell'imminente campagna elettorale quale candidata alla guida della nazione, ruolo prima assunto dal marito scomparso. Scatta il ripensamento della propria vita che l'autore racconta per frammenti, esplorando le viscere dell'interiorità con una sensibilità profonda, a tratti intima. Dalla regia dello stesso Lievi emerge un lavoro certosino per trasferire sulla scena il labirinto del sottotesto che Galatea Ranzi, cui compete la parte di questo personaggio di cinquant'anni, interpreta in modo perfetto. Modula le tonalità della voce e articola il repertorio gestuale con geometrica precisione e forte capacità comunicativa, tanto da rendere la protagonista universale. Interloquisce con altre figure femminili che rappresenta-

no tre fasi diverse della sua stessa vita. Affiorano come la punta di un iceberg parentesi di una vita sempre attraversata dalla ricchezza economica e dai meccanismi della politica e del potere, anche quando si tratta dell'amore e del sesso. Emerge la forza della parola che si fa ora velata e allusiva ma anche pungente, dolce a aggressiva, in un indovinato gioco di alternanza tra dramma e tratti di comicità che donano leggerezza al testo. Si respirano qua e là atmosfere alla Fassbinder, emergono velate citazioni da Genet con la fedele Balia, quasi la sua ombra in un rapporto di amore e odio (di fatto con se stessa). Dorotea Aslanidis si fa apprezzare anche nel dialogo con la capricciosa Bimba di sei anni (Tiziana Tonioli). L'incontro-scontro con la Donna (lei a trentacinque anni), assunta con maestria e rigore da Sara Putignano, è intenso. Le parole diventano taglienti e feriscono. *Massimo Bertoldi*

Un dj-set drammaturgico sullo splendore del banale

NIP_NOT IMPORTANT PERSON, di **Carmen Giordano e Marco Simiele**. Regia di **Carmen Giordano**. Scene e costumi di **Maria Paola Di Francesco**. Luci di **Alice Colla**. Musiche di **Chiarastella Calconi**. Video di **Katia Bernardi**. Con **Maura Pettoruso, Paolo Pilosio e Stefano Detassis**. Prod. **TRENTO Spettacoli**.

IN TOURNÉE

Niente di nuovo sotto il sole. Nessuno stravolgimento di prospettive. E l'idea non è certo delle più rivoluzionarie. Ma

tutto è fatto molto bene, con una professionalità e un gusto che in platea riescono a sorprendere. Tre gli ingredienti principali: intelligenza, comicità, immediatezza. E si riconosce fin dal titolo l'oggetto d'analisi di Carmen Giordano e Marco Simiele, che si focalizzano sull'uomo qualunque tuffandosi in un mondo di banalità, slogan, luoghi comuni. La chiacchiera da bar innalzata a opinione. Neanche si fosse in un social... Orrori e storie di tutti i giorni di persone (stra)ordinarie. Con una certa distanza intellettuale, che l'inferno sono sempre gli altri. Lavoro non nuovissimo, risulta un *unicum* nel percorso di Macelleria Ettore, sorta di *divertissement* agile e irriverente. Approccio performativo e frontale, tre manichini senza parola prendono vita accompagnando col gesto le voci e i dialoghi registrati. Esistenze off che trovano tridimensionalità e senso nei corpi di questi attori in tutine anonime, con su scritto "fragile". Accenni di coreografie robotiche (alla Daft Punk), faccette buffe, *tableau vivant*, microazioni: queste le appendici a una drammaturgia che avanza perentoria senza emozioni, in brevi episodi. Raccontando di sesso, deviazioni, consumismo, amore, figli, amicizie. Umorismo caustico e qualche provocazione senza eccesso, per quello che rimane un riutilizzo pop di materiali iperrealistici. Mix drammaturgico compulsivo. Alle spalle alcuni filmati cercano di spezzare una scena tendenzialmente troppo statica e ripetitiva. La parola è "assente" eppure rimane il motore di una (non) performance che ha il ritmo incalzante e reiterato della cassa dritta di un *rave*. Ci si diverte. Molto. Anche grazie a una colonna sonora originale che cita tutto il citabile con grande ironia. Sotto l'apparente cazzeggio, lavoro di qualità e intelligenza, proposto con sorprendente modestia. *Salutare. Diego Vincenti*

tratteggiato di una generazione e di un luogo tutt'altro che generici. Oscar De Summa - autore, regista e multiforme interprete - è al centro della scena, seduto su un amplificatore, con accanto un microfono a stelo. La fisicità imponente e quasi arcaica, il severo e decadente abbigliamento scuro quasi contrastano con il racconto di una gioventù trascorsa nel sole accecante della provincia di Brindisi ma, in verità, non sono che il correlativo oggettivo di una realtà immersa in un disperato e disperante chiaroscuro. De Summa cuce il suo copione con ricordi autobiografici ed esperienze tratte da interviste a coetanei e, così, crea un tessuto narrativo policromo: all'io narrante si affiancano gli amici, il padre, inospettabili concittadini e criminali temibili, ciascuno linguisticamente connotato, per esempio con ampio ricorso al dialetto. Ne esce un ritratto della Puglia degli anni Ottanta, la scoperta di quanto fosse fruttuoso il traffico di eroina e la conseguente nascita della Sacra Corona Unita; l'inesorabile e capillare estendersi di un sistema mafioso che troppo facilmente si annida in una società senza stato. Ma De Summa non intende soltanto intessere un discorso di natura sociologico-politica, poiché ciò che più gli sta a cuore è raccontare la deriva di una gioventù cui il mondo circostante non era capace di offrire alternative alla droga per vincere la noia e avvertire dentro sé la vita. Una generazione cui il rock - e l'interprete esegue dal vivo brevi, struggenti, passi di "classici" del genere - offriva significativo ma temporaneo conforto. Lo spettacolo - che sa anche far ridere, in un fluido trascorrere dalla farsa alla tragedia, dal sipario grottesco al dramma - diviene così una commossa ma feroce rievocazione di un microcosmo senza speranza. *Laura Bevione*

L'eroina uccide i sogni nella Puglia anni '80

STASERA SONO IN VENA, di e con **Oscar De Summa**. Prod. **La Corte Ospitale, RUBIERA (Re) - Armunia, CASTIGLIONCELLO (Li)**.

Non è teatro di narrazione né monologo intimista ma un concerto di voci - certo con un solista dalla personalità ben rimarcata - impegnato nel

E Traviata non sa se cantare o recitare

TRAVIATA, di **Nanni Garella** da **Alexandre Dumas** e **Giuseppe Verdi**. Scene di **Antonio Fiorentino**. Costumi di **Claudia Pernigotti**. Luci di **Gigi Saccomandi**. Musiche di **Claudio Scannavini**. Con **Marianna Mennitti, Luciana Pansa, Néstor**



Soap Opera
(foto: Tommaso Le Pera)

Losan, Michele Patti, Giovanni Maria Palmia, Nicolò Donini, Umberto Bortolani, Marina Pitta. Orchestra del Teatro Comunale di Bologna, diretta da Massimiliano Carraro. Prod. Emilia Romagna Teatro Fondazione, MODENA - Fondazione Teatro Comunale di BOLOGNA.

Le vie del teatro sono piene di buoni propositi che franano alla prima entrata in scena, al primo sussurro di battuta, al primo levare di canto, come è il caso di questa *Traviata* che, volendo trovare una via di mezzo tra opera lirica e teatro di prosa, non riesce, anche per quel pizzico di maldestra spavalderia che la caratterizza, a essere né l'una né l'altra. Troppo modesto l'impianto scenico - un pianoforte su un lato, un divano nero dall'altro -, troppo approssimativi i costumi, con quel tocco da trovarobato di soffitta molto *démodé*, nello stile di uno sceneggiato televisivo d'altri tempi, del tutto superficiale e incolore la relazione drammaturgica con *La signora delle camelie* di Alexandre Dumas e la *Traviata* di Verdi. E sono questi ultimi a pagarne le maggiori spese, soprattutto il romanzo di Dumas, del quale rimane qualche episodio e una flebile traccia di racconto completamente fagocitato dalle musiche verdiane. Né viene in soccorso dell'avventato progetto - tre mesi di stage formativo sulle tecniche di recitazione per i giovani cantanti della Scuola dell'Opera del Teatro Comunale - una idea di regia che riesca a tenere insieme le varie parti della rappresentazione, o a darle un senso che troviamo soltanto negli innumerevoli vuoti di scena che si susseguono fra un quadro e l'altro. *Giuseppe Liotta*

César Brie à rebours nel tempo dei ricordi

ERO, testo, regia e interpretazione di César Brie. Scene e costumi di Giancarlo Gentilucci. Musiche di Pablo Brie. Luci di Daniela Vespa. Burattino di Tiziano Fario. Prod. Arti e Spettacolo-César Brie, MODENA.

IN TOURNÉE

Un viaggio *à rebours* nel tempo dei ricordi per non dimenticare da dove si è venuti, quello che è stato e non

può più ritornare («lo ero, e quando me ne sarò andato, ci sarò ancora»); ma soprattutto un modo per fare i conti, nel volersi bene, col proprio passato dai giorni vissuti in Argentina all'arrivo in Italia per fuggire alla devastante e spietata dittatura dei generali. Il cammino di una vita nella strabiliante e poetica sintesi di uno spettacolo semplice, molto privato, quasi intimo («Cos'è un padre, se non una assenza?»), che equivale a una concreta biografia personale ma che per i percorsi misteriosi del teatro sembra riguardare tutti noi, dove le immagini e le parole scivolano via con la forza e il pudore di sentimenti mostrati per la prima volta, ma senza un'ombra di nostalgia, o rimpianto. Ogni cosa appare viva e vera, come quel burattino di Tiziano Fario, il suo doppio-bambino (Kantor), o la memoria di uno strazio immedicabile. Lo spazio scenico è un quadrato attraversato da oggetti simbolici che restituisce sacralità a quel luogo-casa, con quei vecchi abiti dapprima poggiati su stanche sedie e poi appesi su una corda tesa nello spazio vuoto come in uno spettacolo di Peter Brook. Le note di un flauto dolce accarezzano l'aria di un tempo perduto ora ritrovato che è diventato storia di una esistenza e di una maturata professionalità ancora in continuo divenire. *Giuseppe Liotta*

Tutte le voci di Chiara Guidi

RELAZIONE SULLA VERITÀ RETROGRADA DELLA VOCE, conferenza spettacolo di e con Chiara Guidi. Prod. Societas Raffaello Sanzio, CESENA.

IN TOURNÉE

Una conferenza sulla pratica vocale che diventa spettacolo suggestivo sotto forma di monologo, essenziale ed evocativo. Singolare e affascinante è il modo in cui Chiara Guidi, partendo da un dato fisico - l'emissione della voce, l'esplorazione di suoni naturali, le voci registrate del mondo umano e animale, brani musicali - costruisce un viaggio sospeso tra incanto, ricordi e scoperte. Un argomento trattato con una tecnica "molecolare", perché, per dirla con le parole dell'autrice, «soltanto un approccio microscopico



MAYORGA/DALL'AGLIO

Himmelweg, quella via del cielo che portava ai forni crematori

HIMMELWEG, di Juan Mayorga. Traduzione di Adriano Jurissevich. Regia di Gigi Dall'Aglio. Costumi di Emanuela Dall'Aglio. Luci di Luca Bronzo. Video di Lucrezia Le Moli. Con Roberto Abbati, Fulvio Pepe, Massimiliano Sbarsi. Prod. Fondazione Teatro Due, PARMA.

Himmelweg, la via del cielo, ovvero i binari che dall'"infermeria", dove in realtà sono nascosti i deportati, conducono ad Auschwitz. Ma agli occhi dell'Ispettore della Croce Rossa quello strano luogo, Terezin, non è un campo di sterminio, bensì un villaggio modello, i cui abitanti vivono serenamente sotto il protettorato del comando militare tedesco. Storia vera di un'agghiacciante messinscena, che divenne efficace strumento di propaganda nazista, avallato dal rapporto favorevole degli ispettori della Croce Rossa, ingannati (o che si erano lasciati ingannare) da questa sorta di mostruoso *Truman Show ante litteram*.

Juan Mayorga riprende, in *Himmelweg*, tale incredibile fatto storico, trasformandolo in un'aguzza riflessione sul potere, in questo caso malefico, dell'artificio teatrale, sulla percezione e restituzione della realtà e sulla responsabilità di chi non osa andare oltre quel che appare. Non dà risposte, come sempre nei suoi testi, ma pone questioni con cui dovrà vedersela lo spettatore. Salutare esercizio che, nella limpida regia di Gigi Dall'Aglio, potrebbe trasformare questo bellissimo spettacolo nell'ideale *sequel* (o meglio, *prequel*) de *L'istruttoria*, storico allestimento del Teatro Due di Parma.

In scena la vicenda è simbolicamente incarnata da tre personaggi-simbolo, ciascuno con le sue luci e le sue ombre. C'è l'Ispettore (Massimiliano Sbarsi) che, in un misto di passività e reticenza, si accorge che qualcosa non quadra, ma si fa bastare quel che vede nella vana attesa di un gesto che lo "autorizzi" a guardare. Un gesto che il "sindaco" ebreo del campo (Roberto Abbati) non farà mai perché «fintanto che sono qui, non sono su quel treno (per Auschwitz)». Tra loro, il delirio di onnipotenza del comandante nazista (Fulvio Pepe) che, convinto europeista e amante della letteratura, sembra credere in quel gioco crudele come unica realtà possibile. Su una scena spoglia, con proiezione di altrettanto essenziali video sulla vita quotidiana a Terezin, i tre formidabili interpreti, alternando dialoghi a monologhi, trascendono il realismo dell'allucinante vicenda storica per consegnare agli spettatori un agone filosofico metateatrale, che costringe a fare i conti su quanto e come ciascuno di noi può o vuole essere arbitro della propria e dell'altrui sorte. **Claudia Cannella**

LATELLA/FASSBINDER

Requiem per Veronika, ultima diva

TI REGALO LA MIA MORTE, VERONIKA, di Federico Bellini e Antonio Latella. Regia di Antonio Latella. Scene di Giuseppe Stellato. Costumi di Graziella Pepe. Luci di Simone De Angelis. Musiche di Franco Visioli. Con Monica Piseddu, Annibale Pavone, Valentina Acca, Candida Nieri, Caterina Carpio, Nicole Kehrberger, Fabio Pasquini, Maurizio Ripa. Prod. Emilia Romagna Teatro Fondazione, MODENA.

IN TOURNÉE

«Aiutatemi a regalarvi la mia morte» dice una figuretta di rosso vestita, caracollando sui tacchi in proskenio e rivolgendosi agli spettatori. Poco dopo un cronista sportivo racconta di un cavallo drogato freddato in pista. Paralleli non casuali. Sono Veronika Voss e Robert Krohn, protagonisti della fascinosa e complessa drammaturgia di Federico Bellini e Antonio Latella, ispirata al film *Veronika Voss* di Rainer Werner Fassbinder.

A quel punto, la morfinomane diva sul viale del tramonto, alla quale l'ancora una volta bravissima Monica Piseddu presta i toni di una straniata e intensa fragilità, ripercorre, nel *flashback* di un lucido delirio, la sua vita. Tutto sommato fedele al film: la nostalgia del glorioso passato di attrice in epoca nazista, il declino, il vano tentativo di tornare alla ribalta, la perfida dottoressa Katz, che la fa sprofondare nella dipendenza da oppiacei per impadronirsi dei suoi beni, il giornalista Robert Krohn che, innamorato di lei, tenterà invano di salvarla. Sono tutti personaggi fantasmatici - così come i metamorfici giochi d'ombre proiettati sul fondale - che fuoriescono e prendono vita da grandi gorilla bianchi, coro ancestrale nella testa di Veronika, con lei seduti su una fila di poltroncine da vecchio cinema collocate in proskenio, come se assistessero e mettessero contemporaneamente in scena la loro storia. Segni ricorrenti, i gorilla e la frontalità, degli ultimi spettacoli di Latella, sempre efficaci, ma forse un po' usurati. Comunque banco di prova attorale da far tremare le vene ai polsi, se in scena non ci fosse quel formidabile manipolo di interpreti, che il regista campano ha allevato nel corso degli anni.

Alla fine la scena si svuota, cade anche il pelliccione bianco che faceva da fondale e lo spettacolo si chiude con un *coup de théâtre* tanto bello visivamente quanto drammaturgicamente dissonante rispetto a tutto il resto. Cala infatti dall'alto un grande, meraviglioso ciliegio in fiore, sotto il quale si ritrovano, in una sorta di paradiso cecoviano, alcune donne-simbolo dei film di Fassbinder (Maria Braun, Margot, Emma Küsters, Elvira e Martha) per rendere omaggio al loro creatore e al *corpus* della sua opera. Certo ci si affeziona a un'immagine tanto bella, ma poi ci si chiede se era necessaria, se non addirittura distraente rispetto alla compattezza e coerenza di tutto quel che la precede. Forse meriterebbe di fare la fine dei ciliegi, appunto, cecoviani. **Claudia Cannella**



Ti regalo la mia morte, Veronika (foto: Brunella Giolivo)

consente di delimitare il profilo sonoro degli elementi presi in esame». Questa straordinaria tecnica vocale è basata sull'imitazione di tutto ciò che è possibile udire con orecchio umano. Attraverso le sue esperienze lavorative la Guidi giunge a una modalità che vivisezionava il suono per analizzarlo, ricomporlo e trasformarlo. Ne viene fuori un racconto suggestivo e coinvolgente sulle infinite possibilità della voce. Si parte dai ricordi - la voce come antidoto al dolore - e si attraversano momenti autobiografici in cui l'attrice torna alla sua infanzia e isola la voce della madre alla morte del padre, sforzandosi poi di riascoltare, tra la solitudine dei suoi pensieri, quella del padre per preservarne il ricordo. Arriva così ad analizzare la verità della voce umana e a individuare la potenza della parola, definendola come chiave drammaturgica per rivelare suono e senso di un testo ma anche corpo, azione e disegno. «La voce deve riuscire a imitare e catturare tutto ciò che è udibile, per riproporlo, reiventarlo, custodirlo». La voce diventa così partitura emotiva. La voce cercata, scavata, strappata alle corde vocali, sfinite da un'operazione quasi di raschiamento, è protagonista di una ricerca fisica e metaforica, atta a ricreare la magia di un racconto. La voce che si costruisce lo spazio da abitare, popolandolo di figure che danno vita a una storia. **Giusi Zippo**

In punta di piedi nelle vite degli altri

BARNUM, di Elena Bucci. Scene e costumi di Nomadea e Marta Benini. Luci di Loredana Oddone. Con Elena Bucci e Dimitri Sillato. Prod. Le Belle Bandiere, RUSSI (Ra).

IN TOURNÉE

Barnum è il nome di un bar che raccoglie storie di «naufraghi dall'Occidente», un luogo di un tempo passato, con la polvere e le tracce che nascondono ricordi sui quali fantasticare. È una danza di parole e musica lo spettacolo che Elena Bucci porta in scena nell'ambito di *Autobiografie di ignoti*, un progetto "abitato" da personaggi non necessariamente reali, che parte da uno studio sull'improvvisazione. In un moto disordinato di pensieri e canzoni, «il treno dei desideri» riporta



l'attrice all'infanzia e a tempi andati di rivoluzioni e ideali, nella terra di Romagna. Ballando con i ricordi e con la sonorità delle parole, sulle note eseguite dal vivo dal musicista Dimitri Sillato, Elena Bucci filtra miriadi di personaggi con un'interpretazione intensa e leggera. Domatrice della scena, diventa "La Monica", in cerca del proprio "io" che sopravvive ai tanti "io" che si uccidono l'un l'altro, o Gigi, il proprietario di una trattoria di paese, o la giovane Ofelia che sembra parlare con i pesci mentre cerca di annegare per attirare l'attenzione del bagnino di cui è innamorata. Il barista (il macchinista sempre dietro al bancone, al quale è concesso solo qualche ammiccamento) rappresenta il contrappunto reale e concreto di tutti i personaggi, in una giostra di riferimenti popolari e omaggi a numi tutelari tra i quali regna Fernando Pessoa, il poeta portoghese «fidanzato con il suo immaginario», seduto a tutti i caffè del mondo. In *Barnum* le convenzioni del lavoro di attore, «pappagallo ripetente di un testo imparato a memoria», lasciano spazio a quelle che sembrano piuttosto sapienti acrobazie di musica e parole. Il palco si trasforma in una pista da circo animata dai protagonisti di storie che rappresentano un'umanità intera. E allora forse non è un caso che Barnum non sia solo il nome di un noto impresario circense, ma anche quello di un effetto per cui ogni individuo tende a riconoscersi in un profilo psicologico dettagliato, eppure talmente generico da poter essere universale. In una celebrazione dell'immaginario che è l'essenza stessa del teatro. **Francesca Serrazanetti**

Il Pinocchio nero di Zaches Teatro

PINOCCHIO, da Carlo Collodi. Drammaturgia e regia di Luana Gramegna. Scene e luci di Francesco Givone. Con Gianluca Gabriele, Giulia Viana, Enrica Zampetti. Prod. Zaches Teatro, SCANDICCI (Fi) - Fondazione Sipario Toscana, CASCINA (Pi).

IN TOURNÉE

Salta fuori da un baule Pinocchio. Arlecchino decostruito, tutto lazzi e capriole. E già si percepisce il valore fisico/interpretativo di Giulia Viana, sintesi di quei principi della biodinamica teatrale a cui gli Zaches dedicano lo spettacolo. Riferimento importante. Che ben si sposa con la raffinatezza propria del gruppo fiorentino. Ritorno esplicito alla ricerca drammaturgica, con un Pinocchio filologico, fiaba nerissima. E meno male. Che non se ne può più dello stucchevole immaginario disneyano. È il Collodi (quasi) gotico di menzogne e disperazione, uscito inizialmente a puntate con titoli ben poco rassicuranti. In scena una scatola magica di grande bellezza, che diviene segno delle enormi potenzialità degli Zaches. Di quella loro precisissima complessità che è un mosaico di teatro di figura, danza, prosa, artigianato, suono, alta illuminotecnica. Non c'è lampadina fuori posto, figurarsi un movimento. Ma a sorprendere è la semplicità apparente con cui il tutto viene proposto allo spettatore, il livello di immediata fruizione. Il binomio Pinocchio/Arlecchino è la scelta di chi ha studiato a fondo il testo, ritrovandosi nelle sue radici più profonde da Commedia dell'Arte, sottolineate dallo stesso Collodi. Il resto viene di conseguenza. Con il sapiente uso dello spazio, l'estetica *dark*, il dialogo continuo fra scene, voci, maschere, oggetti, corpi che fa correre con la mente alla meravigliosa versione di Carmelo Bene. E poi il lavoro sul suono, quegli scricchiolii del legno che pare d'essere in barca. Il cast si muove come il *carillon* di una fiaba da non raccontare per la buonanotte. Perché un brivido corre più volte lungo la schiena: la fatina più spaventosa della storia; l'episodio dell'albero degli impiccati; l'*incipit* tenebroso. Ma la paura fa parte di questo mondo, Pinocchio. *Diego Vincenti*

Il genocidio armeno e il silenzio dell'Europa

ARMIN, SISTER, di e con Teatr Zar. Drammaturgia musicale e regia di Jarosław Fret. Scene di Piotr Jacyk. Luci di Maciej Madry. Con 16 interpreti. Prod. Teatr Zar, Wrocław (PL). FESTIVAL FABBRICA EUROPA, FIRENZE.

IN TOURNÉE

Sono trascorsi cento anni dal genocidio degli Armeni. Cento anni di silenzio e negazionismo. Agli eventi accaduti in Anatolia all'inizio del secolo scorso Teatr Zar dedica un articolato progetto che comprende, oltre alla messinscena di *Armin, Sister* mostre fotografiche, conferenze e concerti. Il tutto ruota attorno all'esplorazione del "silenzio dell'Europa" e all'ignoranza che ne è scaturita, foriera della non-azione palese agli occhi di tutti. Una scenografia imponente di sedici colonne richiama l'interno di una chiesa abbandonata, in un'atmosfera oscura, illuminata a sprazzi, dove le potenti azioni dei protagonisti rimandano a un atroce passato, impronunciabile e dimenticato. In scena la densa e magnifica drammaturgia musicale (frutto di due anni di studio sulla tradizione monodica armena), accompagna una partitura gestuale potente, che offre squarci intensi. Brutalità e sopraffazione sono evocati in scena attraverso gesti e rumori, a comporre istantanee che vanno a fondersi una nell'altra, germinando continui e terribili rimandi. Lo spettacolo riesce nel rendere viva e tangibile una "memoria dimenticata", colpisce e lascia talvolta quasi interdetti, immobili, impotenti e scioccati. *Armin, Sister* è un lavoro composito, che offre atmosfere dense di lirismo e cariche di evocazione, in una messinscena che chiede molto allo spettatore. A tratti il tessuto rischia di perdere compattezza a causa di "gesti" insistiti e ripetuti. Resta la consapevolezza di uno spettacolo raro per qualità, costruzione e potenza evocativa, che si chiude con un finale costellato di resti e macerie, simboleggiati da un corpo femminile ricoperto dalla sabbia del tempo: un epilogo desolato e fortemente simbolico, che lascia tuttavia qualche dubbio. *Marco Menini*

Giovani grotowskiani alla prova della scena

THE LIVING ROOM, di Thomas Richards. Con Antonin Chambon, Benoit Chevelle, Delphine Derrez, Guilherme Kirchheim, Jessica Lossila Hebrail, Bradley High, Tara Ostiguy, Cecile Richards, Thomas Richards. Prod. Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, Pontedera (Pi) - Fondazione Teatro della Toscana, Firenze-Pontedera. FESTIVAL FABBRICA EUROPA, FIRENZE.

Compiuta e matura dimostrazione di lavoro dei risultati artistici e antropologici raggiunti dal Workcenter di Grotowski, guidato ora dal suo allievo ed erede Thomas Richards, *The living room* è un evento, in cui il pubblico è accolto in una sorta di "piccolo banchetto", o meglio, di festa di compleanno, con tanto di *snack*, dolci e bevande. Nessun coinvolgimento dello spettatore, se non di tipo emotivo. Nell'agire nello spazio scenico degli attori-performer, tutti giovani - o giovanissimi - a parte il loro "maestro", rivediamo padroneggiata con efficacia, in modo affascinante, la tecnica di espressione corporea "totale": corpo, voce, movimento, gesto, danza e canto sembrano emanazione viscerale di tutta la fisicità dell'attore, ma anche della sua anima. Frammenti di testo, canti di tradizione anche europei, ma soprattutto africani, o comunque di sapore etnico, suoni e sonorità non canoniche: troviamo di tutto in questo lungo "flusso vivente" che esplorereb-

be, pare, «cosa comporta il risvegliarci di fronte a noi stessi, all'altro e al mondo». Un'esperienza di valore per un pubblico che entri in contatto per la prima volta con questo modo di fare teatro. Anche se, forse, con le sue doti straordinarie, Thomas Richards non fa, da un certo punto di vista, un buon servizio ai suoi compagni lavorando in scena con loro, rendendo così, di fatto, quasi inevitabile un confronto. *Francesco Tei*

Illusioni e ko, la scuola della boxe

BOXE - ATTORNO AL QUADRATO, di Enrico Ballardini. Regia di Sabino Civillieri e Manuela Lo Sicco. Scene di Leonardo Bonechi. Luci di Clarissa Cappellani e Anna Petra Trombini. Con Filippo Farina, Veronica Lucchesi, Dario Mangiaracina, Mariagrazia Pompei, Quinzio Quiescenti, Stefania Ventura, Gisella Vitrano. Prod. Fondazione Teatro della Toscana, FIRENZE-PONTERA.

IN TOURNÉE

«Poche idee ma confuse»: Ennio Flaiano è perfetto, per introdurre la cronaca di una piccola delusione teatrale. I cofondatori della Compagnia SudCostaOccidentale in *Boxe* proseguono un'indagine sui legami fra teatro e sport iniziata nel 2010 con *Educazione Fisica*. Che il teatro parli o meno di sport, in entrambi i casi si ha un'azione tesa alla vittoria/all'efficacia, preparata con cura



Pinocchio
(foto: Guido Mencari)



per essere eseguita in un qui e ora davanti/insieme a un pubblico. La seconda parte del titolo, *Attorno al quadrato*, evidenzia la volontà di mostrare il mondo che sta dietro e, appunto, "attorno" al giovane pugile, uno sprovveduto ragazzo delle pulizie convinto a salire sul ring. Una sorta di intento "strutturalista" che si manifesta entrando in teatro: niente sipario né quinte; funi, cavi elettrici e pesi calati; scale e secchi a vista. Sette volenterosi attori accendono e spengono lampade, spostano oggetti e cantinelle, sollevano file di fari come fossero bilancieri, litigano, eseguono una miriade di controcene, entrate e uscite senza che si arrivi mai alla sintesi di un'emozione: *Boxe* non fa ridere, non fa piangere, non fa pensare. La caratterizzazione dei personaggi è netta: tre gatti e tre volpi attorno a un Pinocchio in calzoncini corti. Il giovane pugile è l'unico innocente, "pseudo-naturale", tutti gli altri sono eccessivi e stereotipati, con posture e gesti che richiamano davvero troppo certi stilemi di Emma Dante. Più volte la musica (archi a volontà) vorrebbe sottolineare passaggi "emozionanti" con la trita progressione aumento del volume del suono - intensificazione di luci e movimenti - urli del coro - lancio o rotazione di oggetti - stop. Gli attori si trovano a dire testi moraleggianti per spiegarci che imparare a boxare significa imparare a vivere. Tra i molti (cito a memoria): «Dietro la bellezza di un gesto si nasconde la bellezza dell'essere» e «Non è cadere, è sapersi rialzare. E se non cadi non ti puoi rialzare. È il più grande insegnamento della mia vita». Grazie, ma non è sufficiente. *Michele Pascarella*

Cappuccetto e il lupo sulle orme di *Taxi Driver*

CAPPUCCETTO OSSO, di Marcella Vanzo/Gogmagog. Luci di Antonella Colella. Con Cristina Abati e Carlo Salvador. Prod. Gogmagog, SCANDICCI (Fi).

La scrittura simbolista e immaginifica di Marcella Vanzo tocca, sempre con il gruppo di residenza scandice Gogmagog, la favola per eccellenza, quel *Cappuccetto* che qui non è rosso ma *Osso*, cioè ridotto all'essenza, alla polpa, al succo di carne da cannibali. Un lupo che, sotto la pelle, è il De Niro di *Taxi Driver* (Carlo Salvador non cede però né al sadismo né al tenero delirio necessari), cresta, occhiali da sole e giacca verde militare, e una mica tanto ingenua ragazzina cresciuta che ben si destreggia nel bosco della vita e nella bosaglia popolata dagli uomini. Uomini con i quali lei giocava da adolescente con *performance hot* in stanze buie. Una voce pinocchiesca (Tommaso Taddei) raccorda i quadri sfilacciati. Una Cappuccetto (con madre eroinomane e padre in galera: scontato) consapevole e piena di autostima, che pratica yoga e un uomo-lupo, ma con stivali da cacciatore (qui i due archetipi si sommano, chi caccia è in simbiosi con chi è cacciato), alquanto *basic* e lineare che, in definitiva, cerca soltanto un accoppiamento brusco. Forse la nostra Cappuccetto (una Cristina Abati che a tratti inciampa sull'infantilismo del personaggio) è la piccola prostituta del film di Scorsese in questione (nel '76 una Jodie Foster ancora etero) che si dilunga ricordando i numerosi allenamenti alla

fellatio intonando *Paradise*, hit dell'82 con tutta la sua carica sensuale ed erotica. Il rapporto tra i due declina più verso la coppia di *Shining* (infatti Jack Torrance-Nicholson urla soffice: «Sono il lupo cattivo»). Ma manca linfa e corpo. Con un finale a dir poco previsto e femminista. *Tommaso Chimenti*

Massini a Shenzen autopsia dell'inferno

SHENZHEN SIGNIFICA INFERNO, testo e regia di Stefano Massini. Scene di Fedra Giuliani. Luci di Carolina Agostini. Con Luisa Cattaneo. Prod. Il Teatro delle Donne, CALENZANO (Fi).

Shenzhen significa Inferno, ultimo testo di Stefano Massini, è freddo, asettico come un esperimento in provetta, anticamera di una fantascienza possibile. La ditta Massini-Cattaneo mette in piedi una nuova indagine sul mondo del lavoro, dopo *7 minuti*. Se lì le operai lottavano per non farsi togliere parte dell'intervallo, qui una kapò vestita di bianco candido fa la sua requisitoria-ramanzina, come un *coach* motivazionale, a quattro ipotetici candidati sospesi tra il licenziamento e la promozione in questo gioco al massacro da *reality show*. È la velocità, la quantità, il cottimo che differenziano un buon operaio (leggi schiavo) da uno da espellere per il buon funzionamento dell'organismo-industria. Siamo in Cina, in questa cittadina-azienda-lager dove si sfornano i componenti per gli *smartphone* di tutto il mondo e dove il tasso di suicidi è altissimo per le condizioni psicologiche inumane, le prevaricazioni, i soprusi, gli abusi di potere sul posto di lavoro. Il ruolo della Cattaneo, impegnata in un monologo tiratissimo, potrebbe ricordarci la Ferilli imperatrice del call center in *Tutta la vita*

davanti di Virzi, il capitano di *Full Metal Jacket*, o il testo di Galceran *Il metodo Gronholm*. La competitività estrema, la tensione prodotta in un tutti contro tutti, i tranelli, i trabocchetti, sottolineati anche dal gong da ring, contribuiscono alla creazione di un'aria alla Bradbury, con un giusto finale a effetto, come una lama, che strappa le tesi dell'ora precedente rimettendo in discussione il nostro giudizio sull'istruttrice senza cuore anche lei nel trita-carne tra boia e vittima. Alla *roulette* vince sempre il banco, nel futuro il Grande Fratello. *Tommaso Chimenti*

Se la famiglia scoppia non resta che ridere

LA FAMIGLIA CAMPIONE, di e con Francesco Rotelli, Francesca Sarteanesi, Giulia Zacchini, Luca Zacchini. Prod. Compagnia Gli Omini, PISTOIA - Teatro della Pergola-Teatro della Toscana, FIRENZE.

Ritratto di famiglia o di quello che non resta. Frammenti desolanti di un tessuto umano e sociale disgregato. Partendo come sempre da materiali raccolti sul campo fra la gente di singoli paesi della Toscana, i quattro ragazzi di Pistoia (ormai approdati a una scrittura teatrale meno sperimentale, più strutturata) disegnano, con mano felice, in *La famiglia Campione*, un microcosmo umano sgangherato e senza prospettive, un relitto di famiglia: un gruppo di esistenze naufragate nell'autoreferenzialità, nella solitudine, nel fallimento. È il volto quotidiano e plebeo, quello dipinto dagli Omini - in chiave nemmeno tanto caricaturale - del modo di vivere di un'epoca in cui non esistono più valori, né sbocchi esistenziali, a nessuna età. Ognuno dei personaggi diventa un "caso" psi-



cologico se non psichiatrico, chiuso in se stesso tra chiacchiere inutili o sempre uguali. Tutto questo - però - è reso sulla scena da un gioco teatrale quasi virtuosistico in cui i tre Omini "storici" (Francesco Rotelli, Francesca Sarteanesi e Luca Zacchini) danno vita - un po' alla *Benvenuti in casa Gori* - a tre personaggi ciascuno, entrando e uscendo dalle porte poste sul fondo dello stretto spazio scenico. I cambi di ruolo e di costume fatti a vista. Nel tratteggiare i vari personaggi i tre protagonisti (Giulia Zacchini appare solo alla fine: è la più giovane della famiglia, disperatamente chiusa in bagno) danno forse il meglio delle loro capacità comiche e satiriche, e questa *Famiglia Campione* è uno spettacolo innegabilmente gustoso che strappa risate amare. Tuttavia, l'intonazione satirica graffiante, che era forse il lato più originale degli Omini, sfocia qui, alla fine, nel grottesco, nel bozzetto ripetitivo, nella macchietta, solo a tratti impietosa e "cattiva". Le doti (autentiche) di interpreti degli Omini meritano, secondo noi, di più che di appiattirsi sulla comicità toscana. Sia pure rivista in chiave giovanilistica aggiornata al XXI secolo. *Francesco Tei*

Greta, confessioni di una diva al tramonto

GARBO PARLA (SE GRETA MENTE), di Alberto Severi. Regia e interpretazione di Alessia Innocenti. Prod. Via dell'Arancio Tre, PISTOIA - Astiteatro, ASTI.

IN TOURNÉE

«Dammi un whisky, con Ginger Ale a parte, e non fare lo spilorcio!»: le prime parole pronunciate sullo schermo da Greta Garbo, nel 1930, in *Anna Christie*. «Garbo talks!» dicevano le pubblicità di quel film: «Garbo parla». Titolo, adesso, dell'assolo scritto da Alberto Severi per Alessia Innocenti, mattatrice di questo suggestivo, fascinoso, decadente *one-woman-show*. La Innocenti propone di nuovo un lavoro nato per luoghi non teatrali: negozi di abbigliamento o un grande magazzino, come quello in cui sarebbe ambientata l'azione. Non senza raffinatezze, con un'interpretazione di appassionata intensità, l'attrice dà forma, sul filo di un'estenuata, visionaria drammaticità, a una specie di confessione-autoritratto, sconfinante nel delirio, della

diva sul viale del tramonto, eppure ancora dotata di un pur residuo *sex-appeal*. Quella che parla a un pubblico per lei invisibile - e quindi soprattutto a se stessa - è una Garbo suggestivamente senza tempo e senza età. Evocata e resa personaggio vivo, teatralmente plausibile, dalla scrittura di Severi. La regina dello schermo e della seduzione - per amaro paradosso eroticamente inavvicinabile, quasi disincarnata, gelida - lamenta la sua vita infelice e riattraversa, in una sorta di dolorosa trasfigurazione interiore, il suo inquieto passato, ripercorso in maniera quasi didattica dal copione. Ma questo non toglie intensità emotiva all'abbandonarsi di Greta, tra rivelazioni sincere e reticenze (o bugie), al destino amaro di un'esistenza da Divina senza una vera vita. Ed eccola mendicare attenzione amorosa e sesso da un giovane direttore (o commesso?) di un grande magazzino simile a quello in cui lavorava quando ancora si chiamava Greta Lovisa Gustafsson. Fra tracce, fisicamente presenti (gli abiti, le scarpe, gli accessori), di quell'eleganza e femminilità di cui è stata - ironia della sorte - il simbolo massimo sullo schermo, nel mondo di sogno di celluloido. *Francesco Tei*

I fallimenti familiari di Pinter e Marconcini

VOCI DI FAMIGLIA, di Harold Pinter. Regia di Dario Marconcini. Scene e luci di Riccardo Gargiulo e Valeria Foti. Con Giovanna Daddi, Emanuele Carucci Viterbi, Dario Marconcini. Prod. Associazione Teatro di BUTI (Pi).

Nella regia classica, fissa e "punitiva" di Dario Marconcini, sta l'*impasse* dei sentimenti pinteriani, ai quali il regista di Buti fa affidamento, dopo aver messo le mani, la scorsa stagione, su *Il silenzio* e tornando oggi, con questo *Voci di famiglia*, che fu presentato nel 1980 soltanto come radiodramma alla Bbc. I due personaggi, la madre (una granitica Giovanna Daddi), ancorata al suo tavolino di lettere mai scritte annega dietro un velario che quasi la cela nel buio, e il figlio (Emanuele Carucci Viterbi, enfasi e giusta retorica che lo avvicinano a Sandro Lombardi) invece sul proscenio sul suo divanetto in bianco ammantato da una luce rossastra che sa di gioco perenne. La pesantezza della mamma e la superficialità della prole non si incontrano mai; ognuno è



FIRENZE

Lavia, dagli abissi dell'anima solo un barlume di speranza

IL SOGNO DI UN UOMO RIDICOLO, di Fëdor Mihailovic Dostoevskij. Regia di Gabriele Lavia. Scene e costumi del Laboratorio Teatro della Pergola. Con Gabriele Lavia e Massimiliano Aceti. Prod. Fondazione Teatro della Toscana, FIRENZE-PONTEREDERA (Pi).

A questo capolavoro assoluto della letteratura, "racconto fantastico" di un male di vivere inevitabile, Lavia ritorna periodicamente. Con convinzione, adesso, che il celebrato attore-regista non insegue valori puramente estetici, ma solo la meditazione filosofica, una discesa - a tratti vertiginosa, o disperata - negli abissi della riflessione sull'esistenza dell'uomo.

Lavia si presenta in scena per un autentico *tour de force* attoriale, mettendo in gioco le sue energie fisiche ed espressive, sul filo di un'intensità spasmodica che mai si attenua, di un tono di angoscia e insieme di rivelazione. Sta in camicia di forza, su un palcoscenico ampliato e cosparso di terra. Più che recitato, il testo è quasi "eseguito", portando in scena, senza aggiustamenti da dramaturg, un lavoro letterario, che appartiene quindi a un altro linguaggio. Il protagonista è solo con un "doppio" (Massimiliano Aceti), che non parla: quasi un sosia, una copia precisa di Lavia giovane, come se l'attore portasse sulla scena la sua stessa vita, la sua storia di artista e di uomo.

Forse, Lavia mette in misura minore l'accento sullo sbocco - essenziale, invece, nel racconto - del tormentoso itinerario mentale dell'*Uomo ridicolo*, che si risolve in una spinta, magari velleitaria, magari folle, verso una "missione" di predicazione profetica, laica (ma non tanto), del valore cristiano dell'amore per il prossimo, l'unica soluzione che può salvare il mondo dal male e dalla rovina, e l'uomo dal nulla. Ma per l'uomo del XXI secolo, secondo Lavia, questa posizione fideistica e in positivo - anche se illusoria - non sembra più assolutamente proponibile. *Francesco Tei*

troppo preso, l'una a recriminare il non detto, il non fatto, l'altro a porre questioni di scarsa rilevanza. Mondi che non si incontreranno mai, vite dissipate nel rancore come nel sollazzo vuoto. A far da garante a tutto questo, sospeso tra la lampadina giallo smorta che cala come una mannaia sulla testa della genitrice e le luci porpora che incorniciano l'attempato ragazzo *evergreen*, l'ombra del padre con il suo

cappellaccio e impermeabile, a guardare, distante e corrucciato, la sua creatura, la famiglia, andare in disfacimento dopo la sua dipartita. Il padre continua a osservare il suo fallimento, la sua sconfitta, a colpevolizzare gli altri due terzi di quella struttura convenzionale che credeva ferma e che, invece, come la casetta di paglia dei tre porcellini davanti al soffio del lupo, si è sbriciolata. *Tommaso Chimenti*

Lucca: santi, profeti e miracoli le tante facce della spiritualità



IO, MIA MOGLIE E IL MIRACOLO, drammaturgia e regia di Gianni Vastarella. Scene di Marco Di Napoli. Costumi di Daniela Salernitano. Luci di Giuseppe Di Lorenzo. Con Giuseppina Cervizzi, Christian Giroso, Vincenzo Nemolato, Valeria Pollice, Emanuele Valenti, Gianni Vastarella. Prod. 369 gradi, Roma. FESTIVAL I TEATRI DEL SACRO, LUCCA.

È una lezione di stile *Io, mia moglie e il miracolo*. Gianni Vastarella, infatti, alla sua prima regia diversifica la poetica di Punta Corsara rinunciando alle influenze della farsa e punta sull'assurdo e il grottesco. L'assurdo è nella trama: un marito infanticida mente a sua moglie, celando il corpo della bambina e inventando un tempo scolastico prolungato all'infinito per motivarne l'assenza; un viandante - guaritore miracoloso, straniero di passaggio - resuscita il cadavere, mostra la verità dei fatti ma viene deriso e allontanato, nel nome della pace cittadina, dell'ipocrisia familiare. Eventi privi di senso, che un senso l'acquistano come fossero ovvietà quotidiane, normalità naturali. Il grottesco appartiene alla resa su palco: scenografia assente, freddo il disegno luci per acuirne l'aspetto allucinato, lo spettacolo vive dell'offerta corporea delle sue figure, poste in relazione antirea-

lista e marcate per eccesso. Mimica digrossata, ostentazione gestuale, sovrarationalità vocale generano una caratterizzazione caricaturale, che provoca l'identificazione immediata di ruolo e funzione teatrale (la moglie debole e succube, il marito falso e crudele, il guaritore spaventevole ma onesto con aggiunta di sceriffo, prostituta e scemo del paese). *Io, mia moglie e il miracolo* tratta dunque la violenza domestica, la falsità sociale, la crescente xenofobia contemporanea fondendo giocosamente le atmosfere da *thriller* a una comicità provocata dalla reiterazione continua di una parola, una frase, un'intera battuta e - facendo ridere il pubblico - fa un discorso sociale e politico, mostrando l'inefficacia della legge, il disequilibrio coercitivo dei rapporti coniugali, la facilità di rifiuto del diverso, essere disturbante in quanto portatore di onestà. Cresce dunque la compagnia: confermato il valore attoriale, ne risulta arricchito il modo in cui crea parola e visione. *Alessandro Toppi*

DE REVOLUTIONIBUS, da *Il Copernico e Galantuomo e Mondo di Giacomo Leopardi*. Regia e interpretazione di Giuseppe Carullo e Cristiana Minasi. Scene e costumi di Cinzia Muscolino. Luci di Roberto

Bonaventura. Prod. Compagnia Carullo-Minasi, Messina. FESTIVAL I TEATRI DEL SACRO, LUCCA.

Giuseppe Carullo e Cristiana Minasi spingono due carretti dalla ribalta al centro della scena, montano un "teatrino delle marionette" e recitano due operette di Leopardi: *Il Copernico* e *Il Galantuomo e Mondo*. Carretti, teatrino, operette: diminutivi. Il loro *De revolutionibus* è perciò un lavoro sulla piccolezza: quella della mini-compagnia al cospetto del pachidermico sistema teatrale italiano; quella dell'artista nuovo, che s'accorge dell'ipocrisia operativa e di pensiero dei giganti (o presunti tali) della cultura nostrana; quella che appartiene a un uomo e a una donna consapevoli della propria debolezza e che si sentono vittima di soprusi e inganni, subiti da lo ipertrofici che dominano la realtà contemporanea. Insomma: mi sembra che il duo messinese provi a rispondere allo sconforto dovuto a uno spettacolo mancato (*Il Dolore sotto chiave* di Francesco Saponaro, di cui sarebbero dovuti essere gli interpreti) con uno spettacolo nuovo, capace di rendere la condizione delicata, fisicamente ed emotivamente indebolita di chi subisce una pena, ne apprende la lezione e riparte operando una reazione. Poco viene mutato dei testi di partenza (qualche taglio di battuta);

poco viene aggiunto (qualche inciso metateatrale o autobiografico): i discorsi sull'immoralità che trionfa mentre la moralità langue inascoltata, offesa e sconfitta, sono di Leopardi e tuttavia diventano - nel corso della messinscena - sempre più l'onesta offerta di sé di questo duo isolano che, al pubblico, mostra così il paradosso veritiero per cui conta poco studiare, essere modesti, cercare di produrre la bellezza mentre vale molto fingere la competenza, gonfiare i propri meriti e darsi al mercimonio d'intelletto. Ne viene una visione poetica e amara assieme, in cui la ridondanza della parola ottocentesca viene ottimamente bilanciata dalla semplicità voluta di scenografia e costumi (Cinzia Muscolino) e dalla gracilità di due corpi umanamente fragili e, al tempo stesso, così ostinati e fieri. *Alessandro Toppi*

SENZA VOLONTÀ DI CATTURA, FRANCESCO, di e con Ylenia G. Cammisà, Roberto Corradino, Rita Felicetti, Antonio Guadalupie, Giò Sada. Regia di Roberto Corradino. Luci di Joe Fish Pesce. Prod. Reggimento Carri Teatro, Bari. FESTIVAL I TEATRI DEL SACRO, LUCCA.

Con la minuscola: Roberto Corradino scrive (e legge) così il nome del santo di Assisi. La biografia del suo umanissimo "francesco" è guardata in due momenti fondativi: la conversione e l'ipotesi di formazione della prima comunità francescana. In scena Corradino/"francesco": feroce, severo, a tratti finanche pedante, è attorniato da quattro giovani attori. Su tutti svetta (per ritmo, ironia e precisione) Rita Felicetti, divertente e crudele, un'artista a cui varrà prestare molta attenzione. I cinque, in tuta da ginnastica e occhiali da *rockstar*, mostrano un cominciamento, dunque. E lo fanno con la lingua e, intenzionalmente o meno, con alcuni *cliché* del mondo dello spettacolo. Mettono in scena il training dell'attore, come già il Living mezzo secolo fa. Corradino dice vari passaggi della vita del santo con le pause, la cantilena e le ripetizioni di Nanni Moretti. Alcuni meccanismi paiono presi da uno (a scelta) degli spettacoli di Pippo Delbono: tutti, allineati, ripetono in sincrono una stessa azione, il capocomico si stacca e inizia a correre in cerchio attorno al gruppo, man mano tutti iniziano a (in)seguirlo, su musica espressiva "a effetto" e abbondanza di controluce.

La vicenda di "francesco" emerge a fiotti: affiora dal puro, semplice, animalesco "stare" di questa improbabile comunità. La si afferra immediatamente in quanto conoscenza condivisa: sarebbe curioso verificare le reazioni di una platea di giapponesi. Corradino è sinuoso, misterioso, magnetico. Funziona da catalizzatore: fa accadere cambiamenti, nello stralunato ambiente circostante, quando dice e agisce e, ancor più, quando apparentemente non fa nulla. Magistrale. Peccato per la piega moralista che assume il lento finale: «O lo fai, o non ce la fai», ripete senza posa "francesco"/Corradino, più predicatore che sintetico. Sia detto: questo spettacolo crea un mondo, vivo e plausibile. E non è poco. Un luogo aurorale di "non ancora", di "stare per". In cui tutto, come all'inizio di una *fabula*, deve ancora accadere. *Michele Pascarella*

SANTE DI SCENA, di e con **Alessandra De Santis**, **Cinzia Delorenzi**, **Attilio Nicoli Cristiani**. **Costumi di Elena Rossi**. **Luci di Adriana Renna**. **Prod. Teatro delle Moire, Milano. FESTIVAL I TEATRI DEL SACRO, LUCCA - DA VICINO NESSUNO È NORMALE, MILANO**

Secondo Umberto Eco, per capire cosa accade quando parliamo di cani, gatti, mele o sedie, abbiamo bisogno di categorie, che gli schemi cognitivi ci aiutano a creare. Uno dei modi, nel mondo dell'arte, per inquadrare un'opera è collocarla in un determinato "genere": quando andiamo a teatro, di solito sappiamo se stiamo vedendo prosa, musical, contemporaneo, balletto o altro e, a partire dalla categoria, lo valorizziamo (o disprezziamo) per una variazione, uno scarto rispetto al genere in cui lo abbiamo incasellato. Cercare di eludere questo automatismo è il principale merito di *Sante di Scena*, progetto colto e ambizioso che ibrida Niccolò dell'Arca e la voce di una ex-cubista da discoteca divenuta suora, Diana Ross e Maria Maddalena de' Pazzi. Santi (o Sante) e/a teatro: senza addentrarsi nell'universo-Grotowski (forse la persona che con più rigore ha indagato questa relazione nell'ultimo secolo), vale ricordare almeno San Simeone. «Vado a prendermi gioco del mondo», un motto che nel caso dell'*ensemble* milanese si potrebbe sdoppiare in «vado a prendermi gioco nel mondo»: da una parte si sfolte il senso comune, dall'altra si mettono in atto, in una co-

struzione pervicacemente non narrativa e paratattica, svariati espedienti per farsi deridere (una ridda di ostentati *cliché*, canzoncine puerili, smaccati travestimenti e balletti decisamente *kitsch*). Il rischio è che il pur salvifico abbassamento iconoclasta faccia perdere di vista la quota di mistero siderale che tali temi portano in sé: il pericolo è che si resti un po' in superficie. Dal punto di vista del montaggio, il limite più evidente di *Sante di Scena* è in quel «ritmo del vivente» che affascina Hölderlin, e non solo lui. Un'ottima sorpresa, infine: Alessandra De Santis. Sfolgorante. *Michele Pascarella*

Un becchino cuntista per evocare Amleto

L'ARCHIVIO DELLE ANIME. AMLETO, di Massimiliano Donato e Naira Gonzalez. **Costumi di Manuela Marti**. **Luci di Alessandro Scarpa**. **Musiche di Barnaba Ponchielli**. **Con Massimiliano Donato**. **Prod. Centro Teatrale Umbro, GUBBIO (Pg)**.

IN TOURNÉE

L'*Amleto* di Naira Gonzalez e Massimiliano Donato (anche interprete) è un cumulo d'ossa avanzato alla tragedia e di cui si prende cura il becchino, ultimo custode dei resti. «Questo è il mio cimitero, l'ho costruito per loro» dice indicando uno spazio in cui sono percepibili - tra fumi e nebbie in penombra - un insieme di costole, mascelle o di scapole; i burattini di Edgar Gonzales, buoni per l'evocazione rituale dei personaggi; una porta in legname, che allude al castello di Elsinore ma anche al camerino di chi si accinge alla recita. Assolo pluridentitario, mascherata smascherata di continuo, *L'archivio delle anime* è un prodigioso esercizio di stile, capace di fare del dramma danese una teatralizzata seduta spiritica in cui tutti coloro che appartengono alla trama di Shakespeare tornano in palcoscenico, chiamati a fare presenza di sé. Ne viene uno spettacolo di segni e parole, in cui citazioni e reinvenzioni testuali, aggiunte episodiche, lacerti originari riscritti in forma diversa, con inserimenti dialettali e interrogativi rivolti all'opera, alle sue figure e agli spettatori, si fondono ai fantocci, ai calici di vino insanguinato, a un altare, le bolle di sapone, uno specchio e corde, paglia, neve che sale dal basso perché questo «culto della scena

moderna» sia ricebrato come merita: ridando vita ai defunti, così da smentire la morte: inconcepibile dal teatro. Donato riesce dunque a rendere alcuni dei temi amletici (la sciagura che si riversa sul capo di un giovane inerme; la dimostrazione del dissesto del mondo; l'interpretazione di un ruolo imposto da Dio o dal destino) e, se pecca per qualche eccesso sul piano formale, complessivamente conquista facendo del beccamorto dell'atto quinto, scena prima, un cuntista, capocomico, stregone chimerico e agitatore di burattini, splendido protettore memoriale di una storia accaduta in un tempo che coincide con l'eternità. *Alessandro Toppi*

Contraddizioni e disincanti nella dolce casa Europa

SWEET HOME EUROPA, Una genesi. Un esodo. Generazioni, di Davide Carnevali. **Regia di Fabrizio Arcuri**. **Scene di Andrea Simonetti**. **Sculture sceniche esplosive di Enrico Gadio e Riccardo Dondana/3tolo esplosive design**. **Musiche di Davide Arneodo, Luca Bergia (Marlene Kuntz) e Nico Note**. **Con Michele Di Mauro, Francesca Mazza, Matteo Angius**. **Prod. Teatro di ROMA**.

IN TOURNÉE

Accanto alla metafora da "fine dei tempi", che sta accompagnando in queste ultime stagioni il discorso teatrale di alcune giovani leve, prende forma con *Sweet home Europa* un dichiarato definitivo disincanto nei confronti dell'esistente. Sono i tempi dove tutto è rivelato, tutto è dicibile ed è detto, per questo la scrittura si fa algebrica, concatenata al quotidiano ma altrettanto irta di simboli. È la scrittura di Davide

Carnevali che nel lavoro scenico di Fabrizio Arcuri si compendia di ulteriori e "paradosali" narrazioni di senso. Un ordine delle cose senza giudizio né tesi da proporre, ma che individua, fra le maglie della parola e della ragione scenica, l'ossatura di un Occidente impreparato. E proprio sul concetto dell'"adesso" il gesto diviene estremo e rivoluzionario, oltre il populismo delle parole d'ordine. *Sweet home Europa* si muove per incastri surreali, piani sovrapposti e *flânerie* postcoloniali scegliendo l'"adesso", la prossimità dei significati, senza abusare in attualità. Il felice connubio tra Carnevali e Fabrizio Arcuri ci ha regalato uno spettacolo perfetto, fuori fuoco rispetto alla media orpello e, nelle corde del regista, sempre drammaturgicamente in "movimento". Siamo catapultati in uno spazio dell'altrove, forse un approdo, una stazione di cambio, un crocevia da deposito fantasma che ricorda *Una solitudine molto rumorosa* di Hrabal dove l'Uomo, l'Altro Uomo e la Donna si incontrano e si "scontornano" dall'essere personaggi portatori di biografie. Sono figure in trasparenza, traslati di comportamenti che rivelano enigmi, sono didascalie che, sommate alle vere didascalie riportate sullo sfondo, innervano la scena di narrazioni all'ennesima potenza. Una sull'altra, le storie accennate o anche solo lasciate andare (come i marchingegni scenici fanno esplodere pezzi di scenografia, cadere e mimetizzare monconi dello spazio) ci immettono nelle parole devastate e poi di nuovo riutilizzabili di affaristi, diplomatici, investitori, domestiche e annesse trasfigurazioni bibliche e «miti apotropici» che ordiscono nuovi ordini globali. Fa da coro, col suo rock acido, una band dal vivo, un intercalare, una sinestesia temporale. *Paolo Ruffini*



Sweet home Europa
(foto: Valeria Tomasulo)

Con Stein alla ricerca dell'eros perduto nel *Parco* shakespeariano di Botho Strauss



DER PARK (*Il parco*), di Botho Strauss, da *Sogno di una notte di mezza estate* di William Shakespeare. Traduzione di Roberto Menin. Regia di Peter Stein. Scene di Ferdinand Woegerbauer. Costumi di Anna Maria Heinrich. Luci di Joachim Barth. Musiche di Massimiliano Gagliardi. Con Pia Lanciotti, Graziano Piazza, Silvia Pennarella, Gianluigi Fogacci, Maddalena Crippa, Paolo Graziosi, Fabio Sartor, Mauro Avogadro e altri 10 interpreti. Prod. Teatro di ROMA.

IN TOURNÉE

Graziano Piazza e Silvia Pennarella in *Der Park* (foto: Serafino Amato)

Con la mediazione di Botho Strauss, il *Sogno in Der Park* è, per Stein, innanzitutto una missione erotizzante, un tentativo di riassetto delle pulsioni: Oberon s'aggira tra uomini e donne (Titania compresa) e - servendosi di un Puck diventato scultore d'amuleti - cerca di riattivarne la libertà di desiderio, il piacere della carne.

Stein dunque rende il favore della notte shakespeariana, durante la quale si scambiano gli amanti, mutano le passioni e ciò che non si dice, ma si desidera, si fa. Perciò ha gioco facile - assecondando la riscrittura (tra cambio nomi, ricollocazione ambientale e modernizzazione dei costumi) - nel mostrare stupro, tradimenti conniventi, una compravendita prostitutiva facendo del secondo dei tre atti di *Der Park* il segmento in cui si cede al turbamento, ci si abbandona bestialmente mentre il primo fa da premessa degli eventi e il terzo serve invece a certificare l'ineffabile durata: amore, amicizia, voglia di possesso, convivenza quotidiana, frenesia corporea tornano nei ranghi, ridiventando chiacchiere e propositi. Tre uomini non hanno il coraggio di battersi per una donna; una moglie viene amata dal marito dello stesso amore provato per la Patria; un figlio bacia sua madre, sfuggendo alle cosce della cameriera mentre «il porco» tor-

na in ufficio e «la troia» s'affretta a raggiungere il luogo di lavoro: chi è fedele, insomma, ritorna fedele; chi è distratto ridiventa distratto.

Stein coglie dunque ciò che Kott colse nel *Sogno*, usufruendo della Germania panzer-punk degli anni Ottanta, così evitando gli amanti in tunica o la dimensione favolistica alla Grimm, e costruisce un montaggio di visioni che servono ad alternare o far coesistere le dimensioni divina, umana e teatrale dell'opera di Shakespeare. Se piace l'assenza di idealizzazione e la concretezza nell'alludere a certe dinamiche di relazione individualmente e socialmente oggi attivissime (dalla contemplazione inerte alto-borghese al rifiuto o allo sfruttamento del diverso), non convince di *Der Park* l'andamento lento, a tratti lentissimo, dato da una partitura che monta, smonta e rimonta continuamente i quadri a vista e che propone e ripropone lo stesso tema moltiplicandone la coniugazione oltre l'eccesso. Per questo, nonostante l'ottima prova di Maddalena Crippa e una compagnia di cui ogni interprete s'adeguava bene al proprio ruolo (con eccezione di un Graziosi troppo fiacco per essere un Oberon credibile) resta alla fine la sensazione di un lavoro che affascina per alcuni suoi momenti ma che si trascina, con stanchezza crescente, verso la fine delle sue quattro ore di spettacolo. *Alessandro Toppì*

Il trionfo di Mrs Warren contro l'ipocrisia borghese

LA PROFESSIONE DELLA SIGNORA WARREN, di George Bernard Shaw. Regia di Giancarlo Sepe. Scene e costumi di Carlo de Marino. Luci di Gerardo Buzzanca. Musiche di Davide Mastrogiovanni e Harmonia Teamcon. Con Giuliana Lojodice, Giuseppe Pambieri, Pino Tuffilaro, Fabrizio Nevola, Federica Stefanelli, Roberto Tesconi. Prod. L'isola trovata, ROMA.

IN TOURNÉE

È l'ipocrisia della morale borghese a essere messa alla berlina e a essere giudicata ne *La professione della signora Warren*. I personaggi maschili rappresentano quattro predatori ignobili, interessati chi al proprio tornaconto chi alla soddisfazione della propria libido. Volgari e senza scrupoli cercano di circuire e approfittare delle due donne, madre e figlia, Kitty e Vivie, che incarnano due modi differenti di ribellarsi alla società maschilista. L'azione della commedia si sviluppa sull'incontro-scontro di questi due personaggi, la signora Warren, ex prostituta e tenutaria di bordelli e la figlia Vivie, vissuta negli agi, a cui è stata concessa l'opportunità di elevarsi economicamente e culturalmente senza sforzi. Il confronto è serrato, incentrato sull'opposizione tra il realismo cinico di Kitty e l'idealismo di Vivie. Per Kitty la fiera indipendenza, conquistata a caro prezzo, è più dignitosa sia della condizione servile dell'operaia che della tranquilla e sottomessa esistenza della moglie borghese. È la stessa istituzione matrimoniale a essere condannata, istituzione che autorizza una donna a essere mantenuta da un uomo che non ama, qualcosa che senza il vincolo coniugale appare invece sbagliato. Giancarlo Sepe firma regia, traduzione e adattamento del testo e concentra tutto lo spettacolo sull'interpretazione di Giuliana Lojodice, che conferisce al personaggio di Kitty una dose massiccia di carica urticante. Ironica, cinica, umana nei suoi ricatti affettivi di mamma, schiaccia l'interpretazione, un po' troppo monocorde, di Federica Stefanelli, mentre

Giuseppe Pambieri nel ruolo di sir George Crofts, socio in affari di Kitty Warren, appare troppo elegante nell'impersonare il nobile volgare e corrotto. *Giusi Zippo*

Se con un prestito ci si gioca la vita

IL PRESTITO, di Jordi Galceran. Traduzione di Pino Tierno. Regia di Giampiero Solari. Scene di Alessandro Chiti. Costumi di Maria Grazia Santonocito. Luci di Stefano Lattavo. Con Antonio Catania e Gianluca Ramazzotti. Prod. Artù, ROMA - La Contemporanea srl, ROMA.

IN TOURNÉE

È una commedia dal retrogusto aspro, intrisa di *humor*, quella scritta da Galceran e adattata da Pino Tierno per la lingua italiana. La scena è un ring, una scatola chiusa che rappresenta l'ufficio lindo e pinto di un direttore di banca (Catania) che trasuda soddisfazione, dalla sua piccola posizione di potere, dalla sua condizione di successo. Un uomo (Ramazzotti) giunge al suo cospetto a chiedergli un prestito, modestissimo, ma per lui fondamentale e il direttore glielo nega forte delle regole: il cliente non ha garanzie. Così inizia una sfida dialettica fra i due, dove tutte le armi della retorica - implorazioni, appelli all'onore, argomentazioni razionali - lasciano del tutto indifferente il direttore che liquida il postulante non senza un certo sprezzo. Ed ecco il colpo di scena: l'uomo minaccia il direttore di sedurgli la moglie, avendo, per questo, ampia esperienza di successo. Fra i due si insinua il sospetto, la paura e al cambio di scena le parti sono invertite: è il direttore, lasciato dalla moglie proprio in seguito al prestito rifiutato (almeno così pare), a implorare l'aiuto dell'uomo per riconquistarla. Tutto semplice, all'apparenza, ma Galceran lascia qua e là tracce di inquietudini dal sapore pirandelliano: niente è come sembra, la responsabilità e la fiducia fra gli uomini è sostituita dai protocolli, il valore delle persone si misura in somme di denaro e così non ci sono certezze, tutti i rapporti sociali sono fragili e pronti a infran-

gersi al girare del vento. La regia di Solari è chiara e trasparente, segue il testo e ruota sui due attori, precisi e in parte. Catania padroneggia i tempi e tutte le sfumature del comico, muovendosi dall'ironia al sarcasmo con sicurezza, fa l'arrogante, strappa la risata senza inutili ammiccamenti; Ramazzotti, aria dimessa, retorica invidiabile, una *vis comica* più trattenuta, gli sta accanto conducendo il gioco fra le insidie di un testo tutt'altro che banale. *Ilaria Angelone*

Apologo sull'attore precario nel diluvio

L'UOMO NEL DILUVIO, drammaturgia e regia di Simone Amendola e Valerio Malorni. Con Valerio Malorni. Prod. Blue Desk, ROMA - Carrozzerie n.o.t., NAPOLI.

IN TOURNÉE

Una parabola sulla migrazione, lo spaesamento, l'estraneità e la solitudine che coglie chi lascia il caldo della terra in cui è nato ritrovandosi in un luogo in cui «l'acqua è neve» e «tre mesi sembrano tre anni». *L'uomo nel diluvio* parla così dei pakistani, dei turchi, degli indiani e degli slavi, dei polacchi, degli africani e degli italiani, i cui figli vanno verso il Nord dell'Europa mentre si discute di carrette da abbattere e di morti sepolti nel mare. Un discorso sulla teatralità contemporanea, sulla precarietà lavorativa che la caratterizza, sulle incertezze economiche e la miseria di sistema, sulla necessità di girare facendo monologhi, possibilmente privi di scenografia, giacché questo viandante è un attore. E allora diventa una testimonianza sul teatro indipendente, che abita nei piccoli spazi e che - quando viaggia - lo fa a proprie spese, nella speranza (e con l'ostinazione) d'essere amati da un pubblico differente e visti magari da un critico, in grado di capire la bellezza della tua opera e di testimoniarla con parole semplici e vere. Un'apparizione in assenza di quarta parete, con smascheramento delle trovate di scena e uso d'ogni spazio possibile (corridoi, angolo di ribalta, oltrequinta e l'intero palco): uno spettacolo quindi di luci piene in platea, interazione

FRANCA VALERI

Una "matrigna" molto speciale per un figlio che non vuole crescere

IL CAMBIO DEI CAVALLI, di Franca Valeri. Regia di Giuseppe Marini. Scene di Alessandro Chiti. Luci di Michelangelo Vitullo. Con Franca Valeri, Urbano Barberini, Alice Torriani. Prod. Società per Attori, ROMA - Compagnia Urbano Barberini, ROMA.

IN TOURNÉE

Una commedia scritta per tre attori e incentrata sul rapporto generazionale diventa straordinaria per la presenza di una attrice come Franca Valeri che, a 95 anni, sfidando la sua malattia, e dopo una polmonite, porta in scena, con l'ironica *verve* di sempre, un suo testo pubblicato da Einaudi nel 2014. La Valeri è una madre *sui generis* che si prende cura, complice e bonariamente pungente, di Oderzo, figlio del suo amante storico, ormai defunto, interpretato con garbo *blasé* da Urbano Barberini, da diversi spettacoli suo consueto partner in scena.

Il titolo dal gusto *vintage*, che secoli addietro significava quello che oggi si potrebbe tradurre con "fare benzina", allude proprio a questo: al "pieno" di chiacchiere e rassicurazioni che Oderzo va a farsi dall'ironica e raffinata signora, che è per lui una figura allo stesso tempo confortante e fonte di spunti chiarificatori riguardo la sua esistenza indolente e un po' balorda.

Vestita di un verde sgargiante, seduta su un sedia che domina la funzionale scenografia di Alessandro Chiti, la Valeri dialoga con il "figliastro", cinquantenne imprenditore ricco e annoiato, e con la sua giovane fidanzata (Alice Torriani), un'arrampicatrice sociale che spera di impalmare l'uomo e che ci riuscirà, nonostante i tentativi della vecchia signora di aprigli gli occhi. Questa volta l'arguta penna-bisturi della Valeri si sposta dagli irresistibili ritratti al femminile a un mondo maschile dai mille nodi irrisolti, *in primis* l'incapacità di crescere e di emanciparsi. Ci si diverte, ma anche si medita, su una generazione di mezzo, soprattutto di uomini, che non sembra trovare una sua occasione di felicità, stretta fra anziane "madri" di grande personalità e giovani donne che sanno quel che vogliono. **Albarosa Camaldo**



diretta con chi osserva, metateatralità formale e di contenuto. In *L'uomo nel diluvio* tutto si fonde: confessione individuale e analisi generazionale, vita e teatro, cronaca e invenzione. Ne viene una recita che commuove come ormai avviene raramente. Merito di una buona drammaturgia e della bravura attoriale

di Malorni se questa trama da palcoscenico diventa infine la storia di tutti noi: di chi è partito e tornato e di chi pensa di andare; di chi deve separarsi da chi ama e di chi invece resta e tenta di farcela qui, nonostante il diluvio socio-politico, economico e culturale, che imper-versa. *Alessandro Toppi*

Il Napoli Teatro Festival riparte da Castel Sant'Elmo



EIN VOLKSFEIND, di Henrik Ibsen. Regia di Thomas Ostermeier. Drammaturgia di Florian Borchmeyer. Scene di Jan Pappelbaum. Costumi di Nina Wetzel. Luci di Erich Schneider. Musiche di Malte Beckenbach e Daniel Freitag. Con Thomas Bading, Christoph Gawenda, Moritz Gottwald, Ingo Hülsmann, Eva Meckbach, David Ruland, Andreas Schröders. Prod. Schaubühne, Berlin. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

Un uomo e la sua donchisciottesca determinazione a lottare contro interessi economici e poteri troppo forti: questo il tema intorno al quale ruota il dramma di Ibsen, *Un nemico del popolo*, presentato da Thomas Ostermeier. Tho-

mas Stockmann, medico d'una cittadina norvegese, dopo accurate analisi, scopre che le terme pubbliche, risorsa economica della città, sia sotto il profilo occupazionale che turistico, sono contaminate (così come tutto il territorio circostante) da sostanze inquinanti, scaricate dalle industrie della zona. Questa scoperta mette in moto un serrato meccanismo drammaturgico, poiché Stockmann, deciso a denunciare il disastro ambientale e a cercare di arginarlo, è costretto a fare i conti con suo fratello, sindaco della città e rappresentante dei potenti azionisti di maggioranza delle terme, e con i giornalisti del quotidiano locale: tutti interessati soltanto a difendere gli interessi economici di pochi e il potere che ne

deriva, a scapito della salute pubblica. Lavagne disegnate e scritte anche a vista sono le tre pareti che inquadrano una scena facile da cambiare: sono sufficienti, infatti, poche pennellate di vernice bianca, nuove scritte sul fondo, una parte dello spazio opportunamente liberato, delle grosse lampade al neon calate dall'alto, per sentirsi in luoghi diversi. Ostermeier, avvalendosi della rielaborazione drammaturgica di Florian Borchmeyer, snellisce e adatta al presente il testo, fino all'estrema ma efficacissima idea di invitare gli spettatori in sala a prendere una posizione sulla questione e a partecipare a un vero e proprio dibattito pubblico che inevitabilmente ha portato alla ribalta la vicenda, tutta campana e di drammatica attualità, della Terra dei Fuochi. Uno spettacolo decisamente bello per la perfezione formale, la bravura degli attori, ma soprattutto per la capacità di coinvolgere ed emozionare, facendo sentire lo spettatore parte d'una comunità, come a teatro dovrebbe sempre essere. *Stefania Maraucci*

SUDORI FREDDI, ideato e diretto da Giancarlo Sepe. Scene e costumi di Carlo De Marino. Luci di Marco Laudando. Musiche di Davide Matrogiovanni. Con Pino Tuffaro, Lucia Bianchi, Federico Citracca, Valerio Marinaro, Gianluca Spatti, Federica Stefanelli, Guido Targhetti. Prod. Marioletta Bideri/Bis Tremila srl, Roma. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

Con lo spettacolo *Sudori freddi* Giancarlo Sepe sceglie di ispirarsi al romanzo di Pierre Boileau e Thomas Narcejac *D'entre les morts (suers froides)*, più che al film di Hitchcock, *La donna che visse due volte*. La scelta la si intuisce dal rimando al titolo originale in francese, che richiama l'effetto immediato, il sudore freddo, che segue alla vertigine. La vertigine intesa sia come conseguenza di una patologia (i violenti capogiri che assalgono il protagonista, Flavières/Scottie, affetto da acrofobia), ma anche come effetto di uno stato emotivo (lo stordimento provato per qualcosa di impressionante, la rassomiglianza sconcertante fra Madeleine, creduta morta, e la donna che Flavières rincontra a Marsiglia, nient'altro che la stessa persona). Lo spettacolo costringe entro i perimetri angusti di un teatrino da fiera le ossessioni del

protagonista. Il delirio lo condanna alla dannazione. Il *noir* del romanzo, ambientato tra Parigi e Marsiglia negli anni che precedono la Seconda guerra mondiale, sopravvive negli umori nello spettacolo caricandosi di connotazioni più angosciose e opprimenti. Vira però verso un gotico dai contorni grotteschi e recupera una perversione necrofila esibita timidamente nel film, senza lasciare posto ad alcuna consolazione. L'atmosfera plumbea diventa quasi claustrofobica e sembra che il protagonista non debba mai svegliarsi dal suo incubo. Al centro dello spettacolo l'amore folle e impossibile di Flavières per la donna che deve sorvegliare. L'atmosfera francese sopravvive nella scelta delle musiche che accompagnano lo smarrimento: da Poulenc a Lully, alle canzoni di Trenet. Gli attori si rincorrono, si scontrano fisicamente ed emotivamente, in uno spazio angusto. Una tensione quasi ginnica amplifica lo sgomento del protagonista, ma insinua il dubbio di una resa altrettanto efficace su un palcoscenico più grande. *Giusi Zippo*

LA BOTTEGA DEL CAFFÈ, di Carlo Goldoni. Regia di Maurizio Scaparro. Scene e costumi di Lorenzo Cutuli. Luci di Maurizio Fabretti. Musiche di Nicola Piovani. Con Pino Micol, Vittorio Viviani, Manuele Morgese, Ruben Rigillo, Carla Ferraro, Maria Angela Robustelli, Ezio Budini, Giulia Rupi, Alessandro Scaretti. Prod. Fondazione Teatro della Toscana, Firenze-Pontedera. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

IN TOURNÉE

Ha aperto il Napoli Teatro Festival per poi approdare nella Milano dell'Expo, in un percorso ideale che unisce la città del caffè a quella dell'esposizione universale sul cibo, questa *Bottega del caffè* diretta da Maurizio Scaparro, che ha scelto due nomi forti come Pino Micol, suo attore feticcio, e il più televisivo Vittorio Viviani, per i ruoli cardine della commedia goldoniana forse più nota. E appunto perché così nota e rappresentata, dalla *Bottega* oggi ci si aspetta forse poco. Si va a teatro per rinfrescare la memoria, per godere di un testo perfetto che di norma è interpretato in modo ugualmente ineccepibile, per accompagnare chi non l'ha mai vista, perché è un classico. E fin

qui, la precisione e la bella calligrafia della messa in scena di Scaparro non deludono. Ma forse è sbagliato aspettarsi "solo" questo quando si va a teatro. Anche se è Goldoni, anche se Scaparro è uno dei maestri del nostro teatro, affezionato a pulizia della forma e nobiltà della parola, e tanto ci basti. Specie per un'esperienza come quella teatrale, che non è mai solo racconto o atto del vedere, è un obbligo potere andare subito "oltre", per ricavarne suggestioni, corrispondenze, affinità. Non dovrebbe servire essere critici, attori, drammaturghi per conquistare il livello ulteriore di un testo, la potenzialità di una messa in scena, la verità di una regia. Qui il salto non riesce. Si sta come in uno stagno di belle maniere, dove tutto è luce, non c'è mai un'ombra e la noia è in agguato. Questi personaggi tutti così ambigui, di cui avresti voglia di dubitare e che ti piacerebbe vedere messi in discussione (sì, anche Rinaldo, il bottegaio di buon cuore non attratto dalla seduzione e dal profitto, alla fine annoia, nell'impeccabile piglio che gli conferisce Viviani), galleggiano sperduti, se non ci fosse il magistrale Don Marzio a muoverli, come burattini diretti da una forza superiore. Ma anche l'ottimo Micol, alla fine, incespica in un finale didascalico, moscio. E neppure il nero del vestito e la luce che gli cala sulle spalle, a lui povero diavolo di un carnevale ormai consumato, non danno giustizia a questo testo ancora florido, attraversato da turbamenti e aspirazioni umane, sempre troppo umane. *Francesca Gambarini*

PREAMLETO, di Michele Santeramo. Regia di Veronica Cruciani. Scene e costumi di Barbara Bessi. Luci di Gianni Staropoli. Musiche di Paolo Coletta. Con Massimo Foschi, Manuela Mandracchia, Michele Sinisi, Gianni D'Addario, Matteo Sintucci. Prod. Teatro di Roma. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

IN TOURNÉE

Michele Santeramo scrive un prequel dell'*Amleto* individuandone le radici pre-testuali: di Gertrude, Claudio, Polonio, di Amleto padre e Amleto figlio coglie idiosincrasie, pulsioni, progettualità affettive o criminogene alluse dalla trama inglese, mettendole in dialogo e generando dunque un'opera che diventa fonte della tragedia che conosciamo. Teatro generato dal teatro, nuovo

che diventa fondamento del vecchio, *Preamleto* denuncia l'amoralità di una moglie che tradisce il marito con il cognato e che medita e suggerisce l'infanticidio; mostra questo cognato assuefarsi progressivamente all'idea del potere (possesso di scettro, regno, regina); ridicolizza il servilismo parolario del cortigiano; offre la devozione filiale che si tramuta in dolore, senso di colpa, assunzione folle di responsabilità. Su un palco obliquo - mondo già da rimettere in sesto - Veronica Cruciani e i suoi attori esaltano le intuizioni di Santeramo, muovendosi in uno spazio con ribalta angolare, semiaperto, trafitto dalla luce del giorno, che ha due porte di dimensioni diverse e un buco-finestra e che ospita una poltrona che funge da trono e due sedie. Null'altro, per una resa che s'arricchisce del teatro post-shakespeariano e in particolare di Beckett: la stanza diventa l'interno di *Finale di partita*, la poltrona assume la funzione che ha la sedia a rotelle (emblema di fissità, vecchiaia incancrenita, di sopravvivenza in attesa di una morte che tarda ad arrivare) e il sovrano si tramuta in un Hamm amaramente burlesco (gag, reiterazione di battute, *nonsense*), il cui alzheimer («Voi chi siete?») è nel contempo recita protettiva, gioco teatrale ed esempio al figlio circa la simulazione (la finta pazzia) cui dovrà dare vita. Secondo copione. C'è perciò tutto in questo *Preamleto*: il destino e la politica, la verità e la finzione, il teatro e il metateatro, il citazionismo e l'innovazione di linguaggio, il rispetto dei caratteri originali e la loro interpretazione ulteriore. Da applausi la compagnia intera, da premio - in particolare - il re di Massimo Foschi. L'ultimo pensiero per Santeramo, sostenuto dalla lucida regia della Cruciani: il suo testo è una lezione di scrittura, di stile, di capacità analitica, d'invenzione drammaturgica. *Alessandro Toppi*

MALACQUA, di Nicola Pugliese. Adattamento e regia di Armando Pugliese. Scene di Andrea Taddei. Costumi di Silvia Polidori. Luci di Gaetano La Mela. Musiche di Nicola Piovani. Con Elisabetta Alma, Debora Bernardi, Franco Costanzo, Valentina Ferrante, Roberto Fuzio, Antonio Grosso, Federico Magnano San Lio, Dario Magnano San Lio, Camillo Mascolino, Elena Mascolino, Plinio Milazzo, Riccardo

Maria Tarci, Manuela Ventura, Ariele Vincenti, Agostino Zumbo. Prod. Teatro della Città di Catania. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

Stando ai fatti, *Malacqua* è la cronaca di quattro giorni di pioggia, che provocano frane e crolli nella città di Napoli e che, nella narrazione, diventano tutto un accumulo di voci, di scorci, di umori, di pensieri pubblici o privati. Ma basta leggere queste citazioni - «I giorni che seguono ai giorni, la vita che continuava e che sarebbe continuata» o «Perché a dire il vero la vita se n'è andata, ormai, e certe volte se restano da soli lui e la moglie e c'è sempre questa presenza oscura, questo pensiero triste della vita che se n'è andata» - per capire che il tema del capolavoro letterario di Nicola Pugliese - riedito nel 2013 a quasi quarant'anni dalla prima edizione, presto introvabile - è piuttosto certa propensione a un oblomovismo corporeo e mentale che blocca, fa ristagnare, induce all'inerzia e al fatalismo ogni personaggio dell'opera, che presto s'adatta al proprio destino. Simbolo ne è proprio la pioggia, stato di fatto che perdura e al quale ci si abitua: come ci si abitua a ogni cosa, qui a Napoli. Armando Pugliese (fratello dell'autore) si fa traghettatore teatrale del libro, ma il viaggio dalla pagina al palco produce soltanto un frammentario citazionismo visivo: brani ne vengono dati in quadri posti in successione, resi con la pratica della bilocazione, coi personaggi che alternano prima e terza persona singolare, fa-

cendo interpretazione, testimonianza e commento di sé. In aggiunta i velari, per le proiezioni d'ambiente; la recitazione diretta al pubblico (a sfrangiare la quarta parete); i cambi a vista della scena; il disegno luci caravaggesco, che incide la penombra di fasci, fumi bianchi, candori albi. Estetismi per uno spettacolo di facile epicità, che - nonostante la buona prova attoriale della compagnia - è incapace di rendere la forma magmatica e addolorata del romanzo e di trasmettere l'infernale condizione oppressiva di un luogo - Napoli - che, carezzandoti, ti costringe blandamente all'adagio, alla calma, alla resa. *Alessandro Toppi*

RITUCCIA, testo e regia di Fortunato Calvino. Scene di Paolo Foti. Costumi di Annamaria Morelli. Luci di Renato Esposito. Musiche di Paolo Coletta. Con Antonella Cioli, Antonella Morea, Laura Borrelli, Rosa Fontanella, Gioia Miale. Prod. Prospet Promozione Spettacolo, Napoli. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

Fortunato Calvino fa guarire la Rituccia di *Napoli milionaria* e le consente di crescere traversando la Napoli del dopoguerra, del laurismo imperante e dell'abusivismo edilizio, giungendo alla città odierna, vittima del degrado camorristico. Segretaria in uno studio medico, gentile consigliera di passanti e amiche, coniugatrice di sogni in numeri da giocare al lotto, a Rituccia tocca constatare che la «nuttata» ancora ha «da passare» giacché resistono vigliaccherie, opportunismi, violenze e



soprusi. Calvino impone perciò la penombra alla scena, gioca inoltre col bicromatismo degli abiti (nero per la Rituccia che viene luttuosamente dal passato; rosso per il resto delle donne, carnali creature del presente) e, a momenti, separa il palco con un velario/parete perché - in ribalta, per brevi monologhi memoriali - appaia Amalia, investita da abbagli, ricordi, flussi di coscienza che riportano al tempo che fu. Tentativo d'omaggio al maestro Eduardo e di denuncia della condizione attuale, in cui la ferocia del conflitto s'afferma non più in trincea ma nel quartiere, *Rituccia* muta l'interessante spunto di partenza (la sopravvivenza oltre-trama di un personaggio teatrale) in una pantomima folklorica, da oleografia criminale: alla maniera di certe storie di sgarro e bontà, di sacrificio e di morte. Essa, essa e "a malamente" viene da scrivere per questa che - tra stereotipi, formalismi, scontatezze drammaturgiche - diventa presto una sceneggiata al femminile (donna contro donna, tra amicizia e *camurria*) e che non offre nessuna modernità di scrittura, nessuna modernità di messaggio e visione. *Alessandro Toppi*

BIANCO SU BIANCO, scritto, diretto e coreografato da Daniele Finzi Pasca. Scene di Hugo Gargiulo. Costumi di Giovanna Buzzi. Musiche di Maria Bonzanigo. Con Helena Bittencourt, Goos Meeuwssen. Prod. Compagnia Finzi Pasca, Lugano (CH) e altri partner internazionali. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

IN TOURNÉE

Un palcoscenico disseminato di lampadine, che sbucano dappertutto: alcune pendono dall'alto, altre sono sostenute da tubi e fungono anche da microfoni. Si accendono, si spengono, sia in maniera sincronica sia disordinata. Due attori in scena, una brasiliana e un olandese, Helena e Goos, a ricostruire le vite e l'incontro di Elena e Ruggiero. Due vite e una storia d'amore come tante, fatta di incontri, separazioni, amore, lutti, gioie, delusioni, malattia e speranza. Uno spettacolo evanescente *Bianco su bianco* che, con la grazia e l'eleganza della semplicità, ci racconta una storia lieve e grave come la vita. Un ritorno di Finzi Pasca al teatro di narrazione, condito di tenerezza, nostalgia e serenità. Goos che fa da contrappunto clownesco al racconto di Helena, che impassibile prosegue con la storia giocando con i cappelli lanciati da Goos. E le immagini prendono così forma in un'atmosfera surreale e poetica che provoca ilarità e commozione. La foresta di lucciole stupisce come il bosco incantato, amplificando le emozioni per una storia sorprendentemente semplice, che prende vita attraverso la "meravigliosa illusione del teatro". Il bianco colore della luce, della vita, come della morte, evoca anche la fredda stanza di un ospedale dove un uomo sceglie la musica e le storie come antidoto alla malattia della sua donna. *Giusi Zippo*

LA RIUNIFICAZIONE DELLE DUE COREE, di Joël Pommerat. Traduzione di Caterina Gozzi. Regia di Alfonso Postiglione. Scene di Roberto Crea. Costumi di Marianna

Carbone. Musiche di Paolo Coletta. Con Sara Alzetta, Giandomenico Cupaiuolo, Biagio Forestieri, Laura Graziosi, Gaia Insenga, Armando Iovino, Aglaia Mora, Paolo Musio, Giulia Weber. Prod. Ente Teatro Cronaca Vesuvioteatro, Napoli - La Corte Ospitale, Rubiera (Re) - Armunia Festival Inequilibrio, Castiglione (Li). NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

A dispetto del titolo, che autorizzerebbe a pensare a un testo d'argomento storico politico, *La riunificazione delle due Coree* parla semplicemente d'amore. Proposto già al Napoli Teatro Festival nel 2013, nella versione originale diretta dallo stesso autore, Joël Pommerat (uno spettacolo davvero memorabile), l'edizione 2015 della kermesse napoletana lo ripropone in versione italiana con la regia di Alfonso Postiglione. Il primo aspetto che fa piacere riscontrare è che anche questa versione si rivela decisamente riuscita. Innanzitutto per la grande efficacia, pur nella sua semplicità, del lavoro sullo spazio scenico (malgrado la scelta infelice del Festival di collocare lo spettacolo nella sala dei cannoni di Castel Sant'Elmo, totalmente inadatta come luogo teatrale): uno spazio vuoto dominato soltanto da un grande schermo luminoso quadrato, posto al centro del fondale, che, ruotando al termine di ognuno dei 18 quadri di cui è composto lo spettacolo, muta nei colori e nelle forme proiettate al suo interno, scandendo i tempi della rappresentazione. La divisione politica delle due Coree, dunque, non è altro che una metafora per interro-

garsi sulle difficoltà che possono derivare dall'unione di due persone. Estremamente varia l'umanità descritta da Pommerat, spesso "malata" o semplicemente condannata all'incomprensione: dal maestro di scuola che sente puro il suo amore per un piccolo allievo al dirigente che abusa sessualmente della propria segretaria sprofondata nel sonno, dalla donna che, pur essendo in procinto di sposarsi, presa da un desiderio irrefrenabile, salta letteralmente addosso al medico che ha assistito l'anziano padre fino alla sua morte, alla prostituta che, pur di guadagnarsi un cliente, si concede per pochissimi spiccioli. Quasi due ore di spettacolo in cui queste microstorie si dipanano con ritmi ottimamente calibrati e atmosfere ora tragiche ora amaramente divertenti, che danno risalto alla capacità dei nove attori, bravi e affiatati, di passare, con disinvoltura, da registri recitativi ad altri anche molto diversi tra loro. *Stefania Maraucci*

HALLO, ideazione, regia, scene, coreografia e interpretazione di Martin Zimmermann. Drammaturgia di Sabine Geistlich. Costumi di Franziska Born. Luci di Sammy Marchina. Musiche di Colin Vallon. Prod. Verein Zimmermann&DePerrot, Zurigo (CH) e altri partner internazionali. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

IN TOURNÉE

Spazi che si compongono e si scompongono, strutture basculanti che minano continuamente l'equilibrio, oggetti che si animano, specchi bizzarri, una sedia



non finita nella quale si sprofonda, manichini che si sezionano e ricompongono in maniera surreale. *Hallo*, il primo lavoro da solista di Martin Zimmermann, dopo quindici anni di sodalizio artistico con Dimitri de Perrot, presenta un personaggio che si misura costantemente con situazioni non confortevoli. Una scenografia che si schiaccia su una patetica *silhouette*: un po' mimo un po' clown. Situazioni tragicomiche ai limiti dell'assurdo, dove si intrecciano magia e incomprensione. La comunicazione, o meglio la richiesta di comunicazione, è paradossalmente fondamentale in questo spettacolo, l'unica parola pronunciata quasi ossessivamente è un *hallo* interrogativo. La comunicazione è l'antidoto alla solitudine e allo smarrimento. Una riflessione sull'essere umano, sui molteplici modi in cui ognuno di noi cerca di essere se stesso. Un tappeto sonoro in cui ogni rumore diventa importante, nell'economia dello spettacolo, anche lo strusciare delle scarpe. E poi fondamentale l'interazione con il jazz sperimentale del pianoforte di Colin Vallon. Tutto lo spettacolo, che si svolge all'interno di una vetrina, diventa un rimando al mondo del consumo, della moda, dell'apparire e del desiderio di riconoscimento. Una riflessione amara e mai scontata su un mondo sempre più incomprensibile. *Giusi Zippo*

In apertura, *Ein Volksfeind* (foto: Arno Declair); a pagina 89, *Preamleto* (foto: Salvatore Pastore); nella pagina precedente, Helena Bittencourt in *Bianco su bianco* (foto: Viviana Cangialosi) e *La riunificazione delle due Coree*; in questa pagina, Martin Zimmermann in *Hallo*.



Se Zio Vanja ammicca alla ricerca anni '70

ZIO VANJA, di Anton Cechov. Regia di Pierpaolo Sepe. Scene di Carmine Guarino. Luci di Cesare Accetta. Con Paolo Serra, Gaia Aprea, Federica Sandrini, Giacinto Palmarini, Andrea Renzi, Diego Sepe, Fulvia Carotenuto. Prod. Teatro Stabile di NAPOLI

Zio Vanja è il dramma della disillusione, i personaggi che muovono l'azione sono immortalati nell'immutabilità delle loro vite e nelle contraddizioni che li animano, patetici, ridicoli, mortificati e dolenti. A interessare Pierpaolo Sepe sono i sentimenti che animano le loro vite e che li rendono immortali, con il loro dolore, con la loro rassegnazione. Una scena vuota, con il fondale a vista, in cui albergano umori e passioni spezzate. Una scenografia tesa a dare risalto essenzialmente agli stati d'animo. Pannelli in plexiglass che calano dall'alto, poi spariscono dalla scena, a delimitare spazi fisici e luoghi dell'anima. La necessità di attualizzarli ci presenta i personaggi vestiti con abiti moderni. Un giradischi sostituisce il suono della chitarra, un *walkie talkie* sostituisce, invece, la presenza della madre di Vanja, Sonja usa un *notebook*. Una regia che ammicca, così, ai fasti di una ricerca targata anni Settanta, e tutta concentrata sulla recitazione e sull'interazione tra i personaggi. Una regia capace di costruire un labirinto di passioni inesplose, ma al contempo mai sopite, rese con un grande realismo da parte degli attori, per uno *Zio Vanja* che perde le consuete atmosfere sospese per acquisire un'insolita vitalità, con quasi tutti i personaggi ad acquistare un *ché* di volitivo. È la scena con cui si apre lo spettacolo a riassumerne i punti programmatici: tutti sembrano dormire, avvolti nella penombra, ma al suono di una musica cominciano a ballare, una danza che culminerà in un allegro e sgraziato trenino. Paolo Serra restituisce tutta l'arroganza e la tracotanza del professore Serebrjakov, Giacinto Palmarini è un Vanja confuso dai suoi fallimenti, Gaia Aprea un'Elena troppo consapevole e poco smarrita, Andrea Renzi un insolito Astrov, tenace e disperato. Condannati all'immutabilità delle loro vite, si ritirano sulle note di *By this river* di Brian Eno. *Giusi Zippo*



REGIA DI IODICE

Sei svedesi raccontano Napoli, visioni di una città indicibile

IL VELO/THE VEIL, workshop diretto da Davide Iodice. Luci di Angelo Grieco. Musiche di Harriet Ohlsson. Con Gemma Carbone, Kristin Falksten, Peter Jägbring, Caroline Sehm, Robert Söderberg, Linda Wardal e gli attori e gli allievi della Scuola Elementare di Teatro dell'Ex Asilo Filangieri. Prod. Teatro Stabile di Napoli - Folkteatern Göteborg. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

IN TOURNÉE

Nato nell'ambito di "Cities on stage" (progetto che coinvolge sette teatri europei tra coproduzioni e workshop) *Il velo* consente di capire come sta evolvendo il teatro di Davide Iodice. Iodice ha a disposizione sei performer svedesi e un tema - Napoli - città indicibile «perché troppo detta».

Ebbene: come lavora? Spinge gli interpreti a vagare, osservare e appuntare in un tour urbano antro-po-culturale (*i vasci*, Margellina, vico Rotto al Mercato e Montesanto, Cappella Sansevero, Scampia). In scena interviene sul materiale raccolto: plasma i singoli contenuti, li formalizza sul piano estetico e li concatena, ponendoli in sequenza. Opera come un maestro di bottega, Iodice, rifinando il lavoro degli allievi, e agisce come un montatore, ottenendo continuità da contributi soggettivi e diversi. Determina quindi una partitura con inizio e fine coincidenti (il Cristo velato, fattosi donna, perché generi il figlio-bastardo che la deturpi, la ferisca, l'ammazzi) nella quale i performer espongono lo scorcio che hanno conosciuto (la folla dei vicoli, il culto dei morti, le donne affacciate alla finestra e perciò divise, come sirene, dal davanzale, la processione dei madonnari, la devozione alla Vergine, la gestualità popolare) e completa questa pluralità prospettica di segni visivamente poetici: i cangianti colori dei pannelli posti di lato e sul fondo, gli assi orizzontali e verticali disegnati dai fari, la contrapposizione bianco/nero degli abiti, l'uso di oggetti miseri (un'arancia, una sedia, un paio di ciabatte) o simbolici (un cranio, la maschera di Pulcinella).

Con *Il velo* Iodice conferma tanto di non accontentarsi solo del lavoro sul palco, cercando invece una relazione vitale tra scena ed extra-scena, quanto la bravura nel fare drammaturgia usando una lingua d'immagini e il cui lessico sono la confessione verbale o memoriale, i corpi danzanti, le luci, i suoni. Ne viene esaltata anche la recita degli interpreti, capaci di rendere al pubblico lo straniamento della propria condizione e la fascinazione perturbante vissuta al cospetto di questa città «infinito teatro di se stessa». **Alessandro Toppi**



Castrovillari: piccoli e grandi inferni attraverso la Storia e la quotidianità

IO MUOIO E TU MANGI, di e con **Roberto Scappin** e **Paola Vannoni**. Prod. **quotidiana.com**, Rimini - **Armunia Festival Inequilibrio**, Castiglioncello (Li). **PRIMAVERA DEI TEATRI**, CASTROVILLARI (Cs).

IN TOURNÉE

Bisogna affrontare con mente tersa e animo sgombro gli spettacoli di quotidiana.com. Almeno i più recenti, che stanno per comporsi in una trilogia. *L'anarchico è fotogenico*, il primo movimento di questa sonata "per una buona morte", l'abbiamo recensito un anno fa da Castrovillari (*Hystrio* n. 3.2014), proprio dalla stessa Sala 14 dove ha preso ora forma di prima nazionale anche *Io muoio e tu mangi*, secondo movimento, cui nel corso dell'estate farà seguito *Lei è Gesù*. La mente dev'essere tersa per poter tenere il passo con la serrata logica di pensiero a cui i dialoghi tra Roberto Scappin e Paola Vannoni costringono chi ascolta. Botta e risposta, dal taglio lapidario, che lasciano una coda di riflessioni. Lei pone la questione, lui replica, spesso facendo ricorso a formule usurate di linguaggio, dentro alle quali lascia però baluginare una deriva di senso, che diventa ben presto illuminazione. O viceversa. Per esempio un «de-vi mo-ri-re», uno di quegli insulti scanditi allo stadio dalla tifoseria avversaria, nel laconico dialogo dei due si trasforma in un *memento mori*, che mette insieme pietà e sarcasmo. Al centro di questo secondo movimento c'è infatti una morte, non solo annunciata, ma continuamente differita, che ci sembra aver toccato di persona uno dei due performer. «Forse anche mio padre avrebbe voluto la sua sindone». Ma la pratica ospedaliera contemporanea, tra padiglioni di geriatria e accanimenti

terapeutici, tende a prolungare il più possibile la stesura di quel velo, sempre più ossessionata dal grande tabù della nostra epoca, la prima ad aver voluto rimuovere dal concetto di vita quello di morte. Di questo, in prima persona, parlano i due. Di un Paese che coltiva i crocifissi e nega dignità ai moribondi, ed equipara eutanasia e omicidio. Li aiutano a tenere l'animo sgombro Karl Kraus («il grande odiatore») e alcune terzine del *Paradiso* di Dante. **Roberto Canziani**

OMBRETTA CALCO, di **Sergio Pierattini**. Regia di **Peppino Mazzotta**. Scene di **Roberto Crea**. Costumi di **Rita Zangari**. Luci di **Paolo Carbone**. Con **Milvia Marigliano**. Prod. **Rossosimona**, Rende (Cs) - **Officine Vonnegut**, Napoli. **PRIMAVERA DEI TEATRI**, CASTROVILLARI (Cs).

In scena, seduta, c'è una donna non più giovane ma neanche sfiorita dagli anni. È seduta su una panchina a mezz'aria, vicino a lei, un alberello. Le note di regia ci dicono che è una giornata torrida di luglio e che la panchina è a pochi passi dal portone di casa sua. Ombretta Calco si chiama, la donna, ma per noi che la vediamo è fuori dal tempo e dallo spazio. Interloquisce con personaggi immaginari, Ombretta, ma forse non così tanto, sono infatti le persone che l'hanno accompagnata nella vita o che, più semplicemente, hanno attraversato la sua esistenza. Così, attraverso quei dialoghi che si intervallano a ricordi, a impressioni provate e frettolosamente dimenticate, a confessioni mai osate prima, noi possiamo riscontrare i contorni di una vita normalissima, ma, come tutte le vite vissute intensamente, piena di momenti importanti, in cui tutti possiamo in qual-

che modo riconoscerci. Dalla memoria riemergono le presenze di uomini spesso insignificanti e meschini e di donne forti e di carattere. Ecco il fratello Mauro, i due mariti, i nipoti, il padre e soprattutto la madre, trovata da altri, non da lei, un giorno sulle scale, travolta da un ictus, ma forse scopriremo poi che quella donna non era esattamente la madre. E così Ombretta, nel fluire delle parole, ci racconta la sua vita, prendendo sempre più coscienza delle scelte che ha compiuto, la maggior parte azzeccate e che le faranno apparire il futuro che, forse, ha davanti, ancora apprezzabile e da consumare con gioia. Milvia Marigliano, diretta da Peppino Mazzotta, conduce da par suo, per mano, lo spettatore e il personaggio, creato da Sergio Pierattini (*La Maria Zanella*, 2005; *Il Ritorno*, 2008; *Il drago di carta*, 2014) riconsegnando attraverso una recitazione cangiante tutte le più intime sfumature di un'esistenza qualunque che il teatro sa rendere unica e irripetibile. **Mario Bianchi**

L'INFERNO E LA FANCIULLA, ideazione e drammaturgia di **Mariano Dammacco** e **Serena Balivo**. Regia di **Mariano Dammacco**. Con **Serena Balivo**. Prod. **Piccola Compagnia Dammacco**, Modena. **PRIMAVERA DEI TEATRI**, CASTROVILLARI (Cs).

Diventare adulti attraversando l'inferno. Non l'inferno dei gironi danteschi, quello invece delle quotidianità, delle autorità imposte, dell'esclusione del diverso. L'inferno di essere perennemente figli senza diventare grandi. Utilizza l'allegoria e l'umorismo Maurizio Dammacco per dare corpo alle tematiche e comporre la partitura drammaturgica scritta a

PRO & CONTRO

L'esperanto di guerra del milite ignoto

quattro mani con Serena Balivo, efficacissima interprete del monologo giocato su contrappunti scenici e poetici. Un linguaggio altro, originale, innovativo, montando scene per l'alternare di narrazione in prima persona su accadimenti episodici e inserti onirici di rappresentazioni subcoscienti. Quadri in scorrimento non lineare, unità di tempo di luogo e d'azione disordinate, suggerite dai toni illuminotecnici, dalle ambientazioni oggettive e dal cambio di registro attoriale. Una prova di spessore, quella della Balivo, nei panni di un'infante alle prese con i primi obblighi scolastici (metafora di controllo sociale, di coercizioni normative), talentuosa nel passare da un registro a un altro per esigenze di scena e confermare in ciascuna sembianza. In scena, il passaggio da bambina "diversa" ad adulta cosciente e memore del passato, dalla realtà all'immaginato e immaginifico inferno personale figurato alterando voce e luci in toni cupi. L'interpretazione è punto di forza di uno spettacolo che stenta a decollare non riuscendo a chiudere il cerchio sugli innumerevoli spunti e deviazioni dal nucleo focale, al punto da risultare a volte dispersivo e di non chiara fruibilità. Discordante, questo aspetto, con l'armonia di una poetica drammaturgica carismatica e accattivante e una generale qualità della proposta relativamente a testo e interpretazione. La costruzione e l'assemblaggio delle scene lascia qualche vuoto scoperto.

Emilio Nigro

Nella pagina precedente, *Io muoio e tu mangi* e Milvia Marigliano in *Ombretta Calco* (foto: Angelo Maggio); in questa pagina, in basso, Serena Balivo in *L'inferno e la fanciulla* (foto: Jan Chmelik).



MILITE IGNOTO - QUINDICIDICIOTTO, di e con Mario Perrotta, da *Avanti sempre* di Nicola Maranesi e da *La Grande Guerra. I diari raccontano* a cura di Piervittorio Buffa e Nicola Maranesi. Prod. Permàr, Bologna - Archivio Diaristico Nazionale, Arezzo - *Duel/ La Piccionaia*, Vicenza. **PRIMAVERA DEI TEATRI, CASTROVILLARI (Cs).**

IN TOURNÉE

Mario Perrotta in *Milite ignoto* (foto: Luigi Burrioni).

Le vicende riguardanti il primo conflitto mondiale sembrano suscitare nuovo interesse e sollecitare i nostri più sensibili artisti. Così Mario Perrotta, si immerge, dopo il trittico dedicato al pittore Antonio Ligabue, in una nuova avventura dedicata al "milite ignoto" della Grande Guerra. Due i momenti programmati: il primo, *Prima guerra - quattordicidiciotto* e questo *Milite ignoto - quindicidiciotto* visto al Festival di Castrovillari, ha avuto esito incantatore e avvincente. Nel film *Torneranno i prati* il grandissimo Ermanno Olmi narra di un manipolo di disorientati soldati immersi in una natura di ammaliante crudeltà che è assoluta protagonista e testimone immoto di atrocità e speranza per l'avvenire. Perrotta ci sembra percorrere il cammino inverso riportando al centro del racconto l'uomo, con le sue paure e debolezze, un soldato perso in qualcosa di più grande che spesso non riesce a comprendere ma che affronta con suprema dignità. Per farlo lavora sui linguaggi, su di una babele di dialetti che sembrano rincorrersi, fagocitarsi e poi acquietarsi cercando il senso delle parole come se solo quelle potessero sorreggere i corpi fatti carne da macello. I primi venti minuti dello spettacolo sono pura emozione. Una tenue luce azzurra colpisce l'interprete che sembra *medium*, tramite di fantasmatiche visioni create, più che dall'affastellarsi spesso indecifrabile delle frasi, dal puro suono cadenzato su di un ritmo destinato a infrangersi sul fragore dello scoppio dei mortai. Poi sembra che l'autore voglia dirottare dall'emotività alla razionalità il suo racconto e allora ecco farsi avanti i molti personaggi, i tanti militi con le loro "piccole storie". Ed è fango e sangue, speranza e paura, amicizia e sconfitte, mentre l'Italia degli ultimi è fotografata nei ricordi e nelle memorie. "Piccole storie" di ragazzi, di giovani sbattuti al fronte nel nome di una patria che stentano a riconoscere, di un nemico invisibile tanto simile a loro, vicende capaci - come sottolinea lo strepitoso protagonista - «di gettare altra luce sulla grande storia». Nicola Viesti

Chi ci libererà dalle drammaturgie di guerra? È facile prevedere che la già abbondante serie di testi che in questi due anni hanno accompagnato il centenario del Primo Conflitto sia destinata a moltiplicarsi fino a 2018 concluso. Vuoi i finanziamenti europei, vuoi quelli di Regioni italiane che prevedono bandi per celebrazioni e studi su quelle memorie, vuoi la ricaduta facile sul mercato delle scuole. Così anche chi fa teatro ha ritenuto che il tema bellico meriti la deviazione. E sono fiorite costellazioni di spettacoli che puntano sull'orizzonte didattico, mentre un taglio testuale che supera di poco quello dei manuali di storia, genera una curiosa retorica dell'anti-retorica patriottica. Siamo da un'altra parte, insomma, rispetto alle visioni "marziane" degli *Ultimi giorni dell'umanità* di Kraus. Per titolo e collocazione tematica, anche Mario Perrotta con *Milite ignoto - quindicidiciotto* (e con il precedente *Prima Guerra - quattordicidiciotto*) si iscrive nel filone delle drammaturgie di guerra. E alla verifica dei fatti, dopo il debutto nel cartellone di Primavera dei Teatri, il monologo si attesta su quella media. Al confine della performance e in contrasto con la sintesi elementare della scenografia - pochi sacchi di terra a protezione della trincea-teatro - l'attore leccese spinge al massimo le proprie capacità di mimesi linguistica. Un esperanto che dà voce a un'Italia di poveri soldati e smozzicati dialetti. Con il piglio di un Gadda, o di un Dario Fo, Perrotta li riversa in sequenze espressioniste, barocche quasi, che non escludono lo strazio dei corpi sviscerati dalle granate e la quotidiana lotta ai pidocchi. Carne da cannone, vite e morti, 41 mesi di trincea, in attesa che il Piave smetta di mormorare. Ma gli scrittori-soldato, quelli veri, Lussu o Rigoni Stern, raccontavano tanto di più con tante parole in meno. Un altro testimone di trincea, Giuseppe Ungaretti, con le sue liriche più note dimostrava che *less is more*. E con un verso solo, diceva quale fosse il paese più straziato. Roberto Canziani

Un'originale *Bisbetica* di inedita tragicità

LA BISBETICA DOMATA, di William Shakespeare. Traduzione e adattamento di Francesco Niccolini. Regia di Tonio De Nitto. Scene di Roberta Dori Puddu. Costumi di Lapi Lou. Luci di Davide Arsenio. Musiche di Paolo Coletta. Con Dario Cadei, Ippolito Chiarello, Angela De Gaetano, Franco Ferrante, Antonio Guadalupi, Filippo Paolasini, Luca Pastore, Fabio Tinella. Prod. Factory Compagnia Transadriatica, BARI.

IN TOURNÉE

A conclusione di una trilogia shakespeariana che ha visto i precedenti *Sogno di una notte di mezza estate* e *Romeo e Giulietta* distinguersi per levità e freschezza, Tonio De Nitto affronta *La bisbetica domata*. Un lavoro per certi versi sorprendente in quanto De Nitto e Francesco Niccolini, si impegnano nella non semplice fatica di svelare, restando quanto più fedeli al testo originale, gli aspetti oscuri e violenti di una delle più divertenti e ambigue opere del Bardo. La messinscena quindi pare scardinare gli usuali canoni di lettura virando verso un'inedita tragicità. Padova diventa un ridente paesello di cartone nel quale il balletto dei personaggi si svolge tra un gran sbattere di porte e finestre. Una società di zombi in cui l'amore e il sesso sono alla portata di chi può meglio pagarseli e dove Battista, padre della bisbetica ma consapevole Caterina, sembra un magnaccia livido, una maschera espressionista. L'importante è liberarsi della figlia, guadagnan-

doci pure, e Petruccio, senza scrupoli e senza anima, è l'uomo giusto. Caterina imparerà che aveva visto giusto, che a una donna come lei nulla sarà perdonato e che dovrà strisciare di fronte a tutti, cane ammaestrato a suon di botte. Una *Bisbetica* così non si era mai vista e certo non è semplice per gli autori districarsi tra l'inevitabile comicità del testo e le nuove pulsioni che lo attraversano rendendolo pulsante e vivo. Dopo un esordio scoppiettante, i cieli si fanno plumbei, i dialoghi tra i protagonisti avvengono nell'ombra e qualcosa scricchiola al centro della messa in scena che invece recupera stabilità e forza nel magnifico finale. Uno spettacolo che merita di essere visto anche per il gruppo di eccellenti attori. Tra tutti citiamo il fantasmatico padre di Franco Ferrante e i due interpreti principali: Ippolito Chiarello incarna un Petruccio inesorabile e crudele con grande misura e Angela De Gaetano, brava sempre, si mostra infine superbamente. *Nicola Viesti*

Il teatro "liquido" di Rubidori Manshaft

12 PAROLE 7 PENTIMENTI, direzione e concetto di Rubidori Manshaft. Installazione e oggetti di scena di Razzle Dazzle. Prod. Officina Orsi, LUGANO (CH) e altri cinque partner internazionali.

IN TOURNÉE

Un'installazione sulla società liquida, sul concetto di parola liquida. Nell'era dei rapporti virtuali, dell'aumento statistico della solitudine nonostante le distanze ridotte dai computer, il tea-

tro continua a farsi tra la gente, rimane umano. Non esiste invece distanza tra realtà e scena nell'allestimento sonoro visto a Lecce al Castello Carlo, che Rubidori Manshaft realizza "rubando" voci per strada: considerazioni, riflessioni, punti di vista, confessioni, di gente comune registrata di nascosto. Perché il teatro figuri, e faccia arrivare, quello che accade, quello che si tace. Il teatro fuori dai luoghi convenzionali, dentro i luoghi. Diventano spazi d'interazione artistica e sociale le quattro postazioni dislocate per le quali si struttura l'installazione, stravolgendo qualsiasi ipotesi di unità logo-temporale. Lo spettatore diventa protagonista, artefice, *deus*. Soddisfa al contempo il piacere voyeuristico e il desiderio di mettersi in mostra (le postazioni di ascolto sono tra le persone, in luoghi pubblici). E ascolta, grazie a supporti auricolari, dicerie e pensieri dei simili su morte, amore, denaro, sesso. Una proiezione video fa da prologo: un montaggio di quadri visivi ripresi da situazioni quotidiane, comuni come fosse un iper-moderno coro che anticipa le vicende a seguire, che narra ciò a cui si assisterà. E lo spettacolo, benché denaturalizzato da grammatiche sceniche riconoscibili, snocciola una precisa drammaturgia non immediatamente intellegibile. Ma il fascino del teatro è (anche) nel non svelarsi del tutto, tenendo alto l'eroticismo tra pubblico e attori. Che in questo caso si confondono. La forma attoriale è destinata, in *12 parole e 7 pentimenti*, alle interpretazioni vocali di Daria De Florian, Monica Piseddu, Cinzia Morandi, dei testi (unico materiale verbale drammatizzato) sparsi tra le parole raccolte. Un genere di spettacolo a metà strada tra l'arte contemporanea e il teatro, la tecnologia e l'artigianato, che trova di recente maggiori frequentatori sia nel pubblico che tra gli artisti (Rimini Protokoll, Cuocolo/Bosetti per esempio). Originale. *Emilio Nigro*

Se Clitennestra rediviva va in cerca di riscatto

CLITENNESTRA, di Vincenzo Pirrotta, anche regista. Scene di Renzo Milan. Costumi di Giuseppina Maurizi. Musiche di Giacomo Cuticchio. Luci di Nino Annaloro.

Con Anna Bonaiuto, Silvia Ajelli, Giulia Andò, Roberta Caronia, Elisa Lucarelli, Cinzia Maccagnano, Lucia Portale, Yvonne Guglielmino. Prod. Teatro Stabile, CATANIA - Teatro Biondo Stabile, PALERMO.

Vive la stagione del ricordo, Clitennestra, tornata a (questo?) mondo per giustificarsi, mondarci dalle colpe che il mito le ha attribuito: poco curandosi delle ingiustizie subite a causa di Agamennone, assassino del primo marito Tantalò e del bambino generato dalla loro unione, quindi artefice del sacrificio di Ifigenia. È una figura quasi dantesca, quella che Pirrotta fa emergere dalle viscere della terra, dalla scaturigine di un cretto - suggestiva la scena quasi scolpita da Milan - per fare i conti con la storia. Anna Bonaiuto, in un regale abito scarlatta, restituisce impatto, vigore tragico a un personaggio ingiustamente vilipeso, pronto ad attraversare tre condizioni: l'amaro rimpianto di ieri, l'impossibile condivisione dell'oggi, lo sgomento di fronte al futuro. Per questo si confronta con un coro infernale che dapprima le ostacola il passo, per raggiugliarla sul triste destino di una Micene futuribile eppur possibile; quindi si trasforma nelle presenze infestanti di Erinni minacciose, in fuga da una realtà ben lontana dall'essere pacificata; e infine popola una corte dominata da due uomini che si sono proclamati dei, Oreste ed Elettra, assetati del sangue di nuovi, inesorabili sacrifici, sventati *in extremis*. Interessante nelle intenzioni di partenza, la scrittura drammaturgica di Pirrotta naufraga però nello sviluppo e negli esiti: sfuggono i moventi della protagonista come il suo inquieto interrogarsi, destinato a rimanere privo di risposte; e soprattutto stanca l'ormai abusata alternanza dell'italiano, riservato alla regina, al dialetto siciliano, scelto per la ridondante intonazione da cunto del coro. Vuole essere visionaria la conclusione, in un'atmosfera *techno* esaltata dagli stratosferici costumi plastificati dei cortigiani, ambigua parodia di una Chiesa che celebra il giubileo della sua consacrazione al governo del mondo: ma si spegne su un'inattesa e incongrua spartoria *pulp* che lascia sorpresi, dubbiosi, interdetti. *Giuseppe Montemagno*



La bisbetica domata
(foto: G. Rosato)

Esuli, profughi e migranti approdano sulla scena di Siracusa



È una trilogia del mare, quella di Siracusa, fatta di tragedie di esuli e di migranti, profughi ed esiliati. Grazie a un'avvertita scelta di testi, rari per questo teatro o addirittura al debutto, come nel caso della folgorante, lirica *Medea* di Seneca. È Eschilo (nell'adattamento di Incudine) in persona a trascinare il coro delle *Supplici*, legate da un lungo cordone, chiuse in ermetici burqa di lutto, destinati a cadere una volta raggiunta la scena: srotolando tappeti istoriati, schiudendo cappelliere in odor di deportazione, ritroveranno le originali capigliature africane, abiti dai colori sgargianti, movenze e passi di danze tribali. L'Africa nera sbarca in Sicilia, terra di accoglienza e libertà. Ed è forse per questo che, dalla lineare intonazione della traduzione di Guido Paduano, l'intera tragedia viene proposta in siciliano, con inserti in greco moderno quando deflagra l'incomprensione con l'invasore egiziano; ma soprattutto si trasforma in *cuntu*, e soprattutto in musical, con tanto di arie, cavatine di sortita (molto bella quella di Pelasgo), duetti e altri *tunes* etnico-mediterranei. Entusiasta il pubblico, soggiogato da un potente Ovadia (come sempre nell'ingombrante ruolo di se stesso) e dalla toccante Corifea della Finocchiaro. L'operazione è forse riuscita ma certo azzardata, non solo perché occulta la parola eschilea, ma soprattutto perché imprime

alla vicenda tratti estetici che non le appartengono: come nel bel crescendo finale, quando le supplici, dapprima catturate come pesci in una rete, vengono infine liberate, perché tutti possano vivere felici. Poi è stato il tempo della bonaccia forzata: per *Ifigenia in Aulide* gli scafi incagliati di tre navi delimitano lo spazio scenico, mentre polene e aplustri, un tempo dorati, sono ora sepolti nella sabbia, immobili testimoni della tragedia. Complici i preziosi costumi di Giovanna Buzzi, autentiche tele istoriate con i trascorsi dei personaggi, e con il supporto della scorrevole, limpida versione di Guidorizzi, la patinata impaginazione registica di Tiezzi dà vita a una *pièce bien faite*, figurativamente ineccepibile ma a corto d'ispirazione. Per questo convivono le apparizioni tragicomiche del vecchio servo (Salvo, che orienta il ruolo verso un'umanità partecipe e dolente) con il quadrato al proscenio, una sorta di ring in cui si affronta l'eccellente quartetto di protagonisti, ormai prossimi al dramma borghese di fine Ottocento: Lavia, Ifigenia lucidamente fragile e trepidante fino al sacrificio finale, e Ghiaurov come sontuosa, regale, ulcerante Clitennestra; e ancora un autorevole Lo Monaco, Agamennone di raro equilibrio (non fosse per qualche carrettella d'ordinanza) e il battagliero Menelao di Colella. Il finale viene giocato nelle tinte

dell'arancio, tristemente note alle cronache contemporanee, con un boia che sgozza la vittima.

La *Medea* di Seneca esplora, infine, le colpe di chi ha attraversato il mare per amore, ambizione, passione. Per questo è abitata da un *furor* antico eppur sempre attuale: Magelli lavora sulle stratificazioni, interviene sulla disposizione del testo per far emergere il lungo percorso che da Euripide approda a Corrado Alvaro. Così per le macerie innalzate da Toffolutti - un enorme cannocchiale riverso, quel che resta di un grattacielo atterrato o del campanile della Gedächtniskirche di Berlino - come per i costumi senza tempo, elegantissimi di sfumature malva *fin de siècle*; così per la partitura di Anecchino, ricca di spunti che trascolorano da un mambo triste, quando l'intera società rinnega la strega, al *loop* che la ossessiona. Banci è l'inquietante, inquietante protagonista di questo viaggio della memoria, tra le pieghe, le piaghe di una storia che si moltiplica nello sguardo della Nutrice (Benedetti), nelle paure di Giasone (Dini), nell'insofferenza tirannica di Creonte (Griggio) e dapprima conduce al doppio omicidio dei figli, quindi alla punizione più atroce: la vita. Resterà lì, accoccolata al centro del palcoscenico, seppellita dalla sabbia che tutti, uno a uno, le riversano addosso con secchi scarlatti. *Giuseppe Montemagno*

LE SUPPLICI, di Eschilo. Adattamento di Moni Ovadia, Mario Incudine, Pippo Kaballà. Regia di Moni Ovadia. Scene di Gianni Carluccio. Costumi di Elisa Savi. Musiche di Mario Incudine. Luci di Elvio Amaniera. Con Moni Ovadia, Donatella Finocchiaro, Angelo Tosto, Mario Incudine, Marco Guerzoni, Faisal Taher.

IFIGENIA IN AULIDE, di Euripide. Regia di Federico Tiezzi. Scene di Pier Paolo Bisleri. Costumi di Giovanna Buzzi. Musiche di Francesca Della Monica ed Ernani Maletta. Luci di Gianni Pollini. Con Lucia Lavia, Sebastiano Lo Monaco, Elena Ghiaurov, Francesco Colella, Gianni Salvo, Raffaele Esposito, Turi Moricca, Francesca Ciocchetti, Deborah Zuin.

MEDEA, di Seneca. Adattamento e regia di Paolo Magelli. Scene e costumi di Ezio Toffolutti. Musiche di Arturo Anecchino. Luci di Elvio Amaniera. Con Valentina Banci, Filippo Dini, Daniele Griggio, Francesca Benedetti, Diego Florio.

Prod. Istituto Nazionale del Dramma Antico, 51mo Ciclo di rappresentazioni classiche, SIRACUSA.

Le supplici (foto: Gianni Carnera).

PUPPI E ATTORI

Palermo è come la Scozia nel *Macbeth* di Cuticchio

UNA CORONA SPORCA DI SANGUE, di Mimmo Cuticchio, da *Macbeth* di Shakespeare. Scene e costumi di Tania Giordano e Pina Patti Cuticchio. Luci di Marcello D'Agostino. Suoni e rumoristica di Mimmo Cuticchio. Con Mimmo Cuticchio, Giacomo Cuticchio, Nino Cuticchio, Lelio Giannetto e altri 12 interpreti. Prod. Compagnia Figli d'Arte Cuticchio, PALERMO.

Il teatro che svela i suoi meccanismi e che gioca a rappresentare e rappresentarsi: quando Mimmo Cuticchio fa dialogare sulla scena pupi manovrati a vista, attori e cunto, in uno spazio ripensato che evita la frontalità della fruizione a favore della circolarità, l'espressività di ognuna di queste forme viene potenziata.

Ne viene trasformata la stessa materia teatrale e il verbo di Shakespeare acquista potenza e significato, diventa ancora più capace di rappresentare il mondo e il suo doppio, il male, il bene, le forze che agiscono sull'animo umano.

Al centro di tutto, l'arte antica dell'opera dei pupi, la sapienza dei manianti, il tono altisonante, ma nello stesso tempo sommerso del cunto di Cuticchio, la sua maestosa potenza drammatica che rende tutto epico. In questo reticolo di incastri, l'uomo-attore-pupo «recita la sua vita come la favola scritta da un idiota, che non significa nulla». *Macbeth* e *Lady Macbeth*, interpretati dai bravissimi Salvatore Ragusa e Paola Pace - ma anche dai pupi - sembrano parte di un'unica individualità, indagano il dissidio tra mascolinità e femminilità, volontà e azione, azione e rimorso. Deflagra l'attrito fra i piani del reale, il conflitto tra gli esseri viventi e le proprie ombre che siano fantasmi o pupi.

In questa messinscena c'è la vera natura del potere, il delirio che diventa follia, l'irruzione di sogni diabolici che prendono il sopravvento sull'uomo, il sovvertimento dell'ordine naturale delle cose, la forza possente della natura sconvolta e turbata (i costumi e la scena sono realizzati con scarti di fogliame e cortecce d'albero). Tutto diviene specchio del disordine politico in una Scozia che somiglia tanto alla Palermo in cui muore, con gli onesti uccisi, la speranza dei cittadini.

Filippa Ilardo



La fragile utopia della rivoluzione mancata

QUADRI DI UNA RIVOLUZIONE, di Tino Caspanello. Drammaturgia e regia di Tino Caspanello. Costumi di Cinzia Muscolino. Con Cinzia Muscolino, Francesco Biolchini, Tino Calabrò, Tino Caspanello. Prod. Teatro Pubblico Incanto, MESSINA.

IN TOURNÉE

Da qualche parte prende piede il socialismo reale. Sul palcoscenico. In un campo di calcio di un non identificato luogo, in un tempo indefinito, dove si asserragliano un manipolo di rivoluzionari. O perlomeno, tentano di fare la rivoluzione, nella trama che tesse una drammaturgia di ritmi, scene, ambienti, azioni. Un lavoro costruito principiando dalla parola, ossatura di un testo premeditato, nato a monte e portato *en espace* dal corpo, dal gesto, dalla recitazione degli attori coinvolti in quadri alla maniera di Brecht. Trovata funzionale a dare profondità alle scene consequenziali, a scandire cambi non stravolgendo l'unità d'azione. Mescolando le carte, semmai, concedendosi qualche scena di alleggerimento e di evasione. Una matassa narrativa, non troppo districata, che si dipana servendosi di Beckett nei dialoghi e nelle situazioni di entrata e uscita dei personaggi; animando Brecht per un resoconto epico; dirigendo gli attori perché risultino asciutti, essenziali, caratterizzati dall'atto più che dal cenno. Si delineano immagini, corallità, botta e risposta, luoghi e situazioni dal tratto riconoscibile che sfuma le tinte a favore di un veicolare chiaro del significante. Chiara deve mostrarsi l'urgenza di dare eco a riflessioni, dentro e fuori lo spazio scenico. Chiaro deve arrivare lo slancio che muove i fili dello spettacolo. Chiaro il bisogno dei personaggi di resistere a un surreale (ma non troppo) sistema di controllo totale in cui si è numerare scelti da chi comanda. E allora è il caso che si cominci a scegliere, intanto, il numero che si preferisce... A cominciare dalla resistenza a una realtà abbietta, imposta, rifiutata, rifugiandosi in un altrove possibile. In cui si è in pochi e si risente di tutte le contraddizioni dell'essere "compagni", si sospetta di tutti e solo uno comanda a bacchetta, ma in cui si (ri)vi-ve il senso dell'umanità, del rispetto

dei diritti, della libertà di prendersi un tempo altro, un tempo dell'anima. Peccato che una donna stravolga il quadretto e la rivoluzione prende una piega inaspettata. *Emilio Nigro*

Ricordano *Le serve* le badanti di Sutta Scupa

CHI HA PAURA DELLA BADANTI?,

testo e regia di Giuseppe Massa.

Luci di Cristian Zucaro. Suono

di Vincenzo Aiello. Con Emiliano

Brioschi, Simona Malato e Cristiano

Nocera. Prod. A.C. Sutta Scupa,

PALERMO - Studio 427, MILANO.

IN TOURNÉE

Gli stranieri cattivi, violenti, paure mai sopite verso l'altro, il diverso. Cosa si nasconde, tuttavia, nello stereotipo? È la scommessa di questo piccolo, godibilissimo lavoro di Sutta Scupa che racconta un universo domestico a tre. Dove l'altro sono due badanti rumene e lei, l'italiana che le dirige, una ragazza paraplegica. Solo che i ruoli, a un certo punto, si complicano. Chi è il buono, chi il cattivo? Intelligentemente, la drammaturgia di Giuseppe Massa non dà risposte. Si limita a scandagliare i rapporti di forza tra i personaggi, indagando le ragioni dell'uno e dell'altro, introiettando una vasta gamma di temi - politici e sociali, ma anche psicologici - dei quali è facile trovare un'ascendenza nelle *Serve* di Genet. Scopriamo così che le due badanti sono uomini, e che nessuno, misteriosamente, se ne accorge (o forse no). Che l'uno, Emil, è forse innamorato della padrona, e ha il sogno d'integrarsi, e che l'altro, George, ha nel petto l'odio per l'Italia e il desiderio mai sopito di tornare nel suo Paese, magari uccidendo la ragazza. Che lei, Olga, è una ragazza triste, ma anche sadica, e che il rapporto con le dipendenti è un mix di odio, dipendenza e sopraffazione. Motivi nobili, profondamente attuali, cui Massa accenna col giusto grado d'ironia, ben bilanciando i registri, tra il comico, il lirico e il tragico, fino al finale, non del tutto inaspettato. C'è ancora da lavorare, certo, la materia è fin troppo ricca, la regia a tratti disorganica e la tensione più e più volte si allenta, dilapidando un capitale. Ma la sensazione è quella di un lavoro che coinvolge. Diretto, esuberante, e soprattutto ben interpretato. *Roberto Rizzente*



Benvenuto Cellini (foto: Richard Hubert Smith)

Nella Roma papalina di Berlioz e Gilliam

BENVENUTO CELLINI, di Hector Berlioz. Regia di Terry Gilliam e Leah Hausman, anche coreografa. Scene di Terry Gilliam e Aaron Marsden. Costumi di Katrina Lindsay. Luci di Paule Constable. Rotterdam Philharmonisch Orkest, diretta da sir Mark Elder. Koor van De Nationale Opera, Amsterdam, maestra del coro Ching-Lien Wu. Con John Osborn, Mariangela Sicilia, Laurent Naouri, Maurizio Muraro, Michèle Losier, Orlin Anastassov, Nicky Spence, Scott Conner, André Morsch, Marcel Beekman. Prod. De Nationale Opera, AMSTERDAM - English National Opera, LONDRA - Opera di ROMA.

Fruga tra le immondizie, ne cava carta, giornali spieazzati, coriandoli, perfino un'acrobata: durante la *grande ouverture* di *Benvenuto Cellini*, spetta a un *homeless* impenitente fare da contraltare alla crisi creativa dello scultore, solitario e pensoso nel suo laboratorio. Fuori, tutta Roma festeggia il Carnevale: luci e colori, stelle filanti e maschere, funamboli e giocolieri irrompono nella platea, tolgono il respiro correndo sul filo dell'ironia più corrosiva, inscrivono la vicenda tra le maschere del diavolo e della morte, che per tutta la durata dello spettacolo penderanno dall'alto, al proscenio, quale minaccioso *memento mori* della città papalina. La musa sulfurea, appassionata e incendiaria di Berlioz si addice al fervido immaginario di Terry Gilliam, che trasporta il gran mondo del circo dei *Monty Python* in una Roma rinascimentale tutta in bianco e nero, un'opprimente prigione-labirinto nei colori di un'incisione di Piranesi. *Benvenuto Cellini* racconta infatti la storia di un

artista immerso nelle contraddizioni del suo tempo, tra amori improvvisi (semplicemente mirabolante è l'arrivo del protagonista in mongolfiera nella stanza dell'innamorata) e commissioni pubbliche, su tutte la fusione del *Perseo* che occupa l'ultima parte dell'opera. Gilliam sposa e alimenta non soltanto l'inarrestabile flusso narrativo di questo gigantesco *grand-opéra*; ma soprattutto la sua vena satirica, particolarmente pungente quando il papa in persona - una sorta di bonzo isterico e autoritario, aureolato di fulgore divino - fa irruzione nello studio di Cellini, cogliendolo nella foga di un amplesso più che in quella del lavoro. La statua sarà pronta allo scoccare delle Ceneri, quando verrà disvelata alla curiosità del pubblico. Troppo grande per le dimensioni del palcoscenico, Gilliam la mostra dai lombi in giù, là dove brilla la creatività dell'artista: già pronto a fuggire verso nuove, strabilianti avventure. *Giuseppe Montemagno*

Ologrammi e stereoscopie per la favola nera di Britten

THE TURN OF THE SCREW (Il giro di vite), di Benjamin Britten. Regia di Benedetto Sicca. Scene di Maria Paola Di Francesco. Costumi di Marco Piemontese. Luci di Marco Giusti. Animation direction di Marco Farace. Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino diretta da Jonathan Webb. Con Sarah Hershkowitz/Anna Gillingham, Theo Lally, Gabriella Sborgi, John Daszak, Rebecca Leggett, Yana Kleyn. Prod. Fondazione Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, FIRENZE.

Con lo stesso linguaggio del precedente *Les Adieux* (sempre firmato come *animation direction* da Marco Farace), Benedetto Sicca dà ai fantasmi e alle

perturbanti suggestioni di *The turn of the screw* la forma scenica di proiezioni in 3D, realizzate al computer, con la tecnica della stereoscopia e quella dell'ologramma, combinate per creare una galleria di inquietanti quanto fascinosi "effetti speciali". Un mezzo di forte efficacia per rendere l'impressionante clima del libro di Henry James e dell'opera del 1954 di Benjamin Britten: più allusivo e conturbante in quest'ultima, per la potenza e la capacità evocatrice presenti nel linguaggio musicale, e anche perché Britten sottrae alle datate atmosfere gotiche e occultistiche del pur raffinatissimo lavoro di James la vicenda del pauroso infusso che i defunti Quint e Jessel (servitore e istitutrice) esercitano sui piccoli Miles e Flora, "innocenti" e insieme infernali. Infatti, l'ambiguità insinuante e sfuggente della vicenda rimanda più direttamente - secondo i creatori di questo allestimento - a una sfera di colpevoli, anzi indicibili relazioni sessuali tra i due servi e i bambini. Cigni bianchi e neri, avviluppati sinuosamente tra loro, un volto-maschera che cambia di espressione, membra di corpi intrecciate, figure di uomini alati, scritte che si compongono, forme varie a spirale: tutto questo, sempre in movimento, sempre in rilievo, dà l'illusione, a tratti, di spostarsi nell'aria fino a raggiungere lo spazio visivo e fisico dello spettatore (munito di appositi occhiali). Ottima l'esecuzione musicale, in quell'autentico gioiello che è il Teatro Goldoni, con Jonathan Webb sul podio a guidare tredici strumentisti dell'Orchestra del Maggio fiorentino. Egregi i solisti, a cominciare dalla protagonista, Sarah Hershkowitz, l'istitutrice al centro di una vicenda che - in Britten - non può essere solo immaginata e Theo Lally, nel ruolo di Miles, straordinaria, e per questo ancor più sinistra, voce bianca. *Francesco Tei*

Danza di morte sugli abissi del potere

MACBETH, di Giuseppe Verdi. Regia e scene di Mario Martone. Costumi di Ursula Patzak. Coreografie di Raffaella Giordano. Luci di Pasquale Mari. Chœur de Radio France, diretto da Stéphane Petitjean. Orchestre National de France, diretta da Daniele Gatti. Con Roberto Frontali, Susanna Branchini, Andrea Mastroni, Jean-François Borras, Jérémy Duffau, Sophie Pondjiclis. Prod. Théâtre des Champs-Élysées, PARIGI.

Sono esiliate dalla scena, separate dall'aureo sipario tagliafuoco del teatro: un gruppo di donne in nero, le streghe, disegnano spazi, segni, sogni. Comincia così il *Macbeth* con cui Martone e Gatti proseguono l'itinerario dedicato alle intonazioni verdiane di Shakespeare, sette anni dopo un poetico *Falstaff* post-risorgimentale. Ma questa volta la tragedia si iscrive nel segno di un nitore folgorante, di una scabra, spoglia essenzialità che va al cuore della vicenda: due troni vuoti, il profilo di alcune porte, rettangoli di luce per delimitare gli ambienti, rare concessioni all'aneddotica - i destrieri di Duncan e dei suoi figli, due splendidi cavalli che era forse possibile evitare. E due omaggi, non tra-

scurabili: un cavaliere nero, tributo all'*Amleto* di Chéreau, e la lunga tavola del banchetto nei colori del rame, come l'avevano pensata Strehler e Damiani. Tutto, così, viene riassorbito, asciugato nel sogno di conquista di Macbeth e della sua Lady, in quell'odore di sangue che si raggruma nei loro manti scarlatti, nell'inquietudine palpabile dalla foga con cui i due coniugi si cercano, si sostengono, s'inebriano di potere. Così, ucciso Duncan, mentre l'intera corte invoca a gran voce la punizione divina sull'«ignoto assassino esecrato», un velo li separa dagli astanti e - sul formidabile crescendo del Finale primo - i due intrecciano un valzer lento, una cupa, voluttuosa danza di morte sul limitare della scena. Poi sarà la volta di altre presenze: ancora le streghe, proiezione di paure inconfessabili, e le apparizioni dei futuri monarchi, in video, fantasmi che emergono dalle brume della campagna scozzese. Per ultimo irromperà il popolo, la Storia: per disvelare «di che lagrime grondi e di che sangue» lo scettro dei regnanti, l'abisso di follia in cui - tutti? - inesorabilmente precipitano. Appena riconoscibili, alcuni fotogrammi di *Noi credevamo*, sullo sfondo, legano il dramma verdiano al passato risorgimentale italiano, e forse non solo a quello. *Giuseppe Montemagno*



Il Flauto in 3D dei Fanny & Alexander

DIE ZAUBERFLÖTE, di Wolfgang Amadeus Mozart. Regia di Luigi De Angelis. Scene e luci di Luigi De Angelis e Nicola Fagnani. Drammaturgia e costumi di Chiara Lagani. Orchestra e Coro del Teatro di Bologna, diretti da Michele Mariotti e Andrea Faidutti. Con Mika Kares, Paolo Fanale, Christina Poulitsi, Maria Grazia Schiavo, Nicola Ulivieri e altri 14 interpreti. Prod. Teatro Comunale di BOLOGNA.

Per quante edizioni teatrali si siano succedute nel corso degli ultimi due secoli *Il flauto magico* rimane un'opera da fare tremare i polsi a qualunque regista, non tanto per la difficoltà a comprenderne i tanti e svariati temi e simboli, quanto per l'abilità richiesta nel mettere ordine, soprattutto visivo, dentro quell'universo fantastico che si propone, di fatto, come un'allegoria della realtà. Ingmar Bergman, nel suo mirabile film del 1975, lo interpretò come un racconto di formazione. La compagnia teatrale di Ravenna Fanny & Alexander, che nel nome "in ditta" mutua un famoso titolo del regista svedese, non poteva che riprendere quell'assunto interpretativo, ma senza entrare nel merito delle situazioni drammatico-musicali, né in quelle recitative, deprivandole, in tal modo, di qualsiasi motivazione, mettendosi deliberatamente ai margini della scena, in un'improbabile, seppur a volte suggestiva, ricerca di una dimensione metateatrale, costruendo figure geometriche fortemente allusive e ripetitive su cornici riccamente colorate, lavorando più sui minimi dettagli che su una convincente lettura registica complessiva. L'effetto 3D dei video proiettati sul fondo, dopo la prima sequenza,

invece di favorire una immersione nella storia, ce ne allontanano. Anzi, quel continuo mettere e togliere di occhialini disturba la visione per intero dello spettacolo e lo priva di quell'*appeal* che, in prima intenzione, voleva invece aumentare. Sul podio Michele Mariotti dirige, con bravura ed efficacia, la splendida Orchestra del Comunale e tutti i cantanti fra i quali primeggiano Paolo Fanale nella parte di Tamino, Maria Grazia Schiavo nel ruolo di Pamina, Christina Poulitsi che è una dominante Regina della Notte, Nicola Ulivieri uno straordinario Papageno, mentre Mika Kares ha il fisico e la voce di Sorastro e incanta la platea al suo passaggio. *Giuseppe Liotta*

Al capezzale di Luisa, innamorata incompresa

LUISA MILLER, di Giuseppe Verdi. Regia di Andrea De Rosa. Scene di Sergio Tramonti. Costumi di Alessandro Lai. Luci di Vincent Longuemare. Orchestra e Coro del Teatro San Carlo di Napoli, diretti da Daniele Rustioni e Marco Faelli. Con Dario Russo, Luciano Ganci, Nino Surguladze, Felipe Bou, Claudio Sgura, Olga Mykytenko, Michela Antenucci, Nino Mennella. Prod. Teatro di San Carlo, NAPOLI.

Il sopruso, l'inganno, l'umiliazione, la costrizione, la paura sono le azioni e i sentimenti attorno ai quali ruota la trama di *Luisa Miller*. La versione operistica appare molto ridimensionata rispetto a *Intrigo e amore*, il testo teatrale di Schiller a cui si ispira, in cui la sopraffazione del potere sui più deboli costituiva il tema portante, con tutte le implicazioni sociali. Il libretto di Salvatore Cammarano sacrifica la complessa psicologia dei personaggi schilleriani, e ne privilegia l'aspetto umano. Luisa, con la sua ingenuità, con la sua innocenza, nonostante il suo obbediente amore filiale, sfida le convenzioni sociali per poi rimanere vittima di un mondo maschile ottuso e supponente. Lo stesso amorevole padre non è capace di essere per lei una guida, né tantomeno di proteggerla. Luisa muore per mano di Rodolfo, che con un omicidio-suicidio chiude l'opera. La regia di Andrea De Rosa ne attualizza l'azione. In abiti moderni, che restituiscono un gesto meno enfatico, il coro e i personaggi si aggirano su un palcoscenico che durante i tre atti si restringe verso il centro, schiacciato dalle quinte laterali. Al centro del palco un letto al cui capezzale una donna, forse un fantasma, veglia Luisa. Un tempo indefinito, un luogo indefinito, che rimanda a una provincia isolata. Un presagio di morte incombe e un'atmosfera plumbea avvolge la scena. Calcinacci si sgretolano dall'alto. La tensione viene allentata da una presenza straniante, muta, minacciosa e un po' guascona, quella dell'attore Salvatore Striano. La tensione esplode nella partitura verdiana, ben eseguita dall'Orchestra e dal Coro del Teatro di San Carlo diretti con impeto dal giovane Daniele Rustioni, abile nel rendere fluido il discorso musicale senza intaccare, anzi esaltando la drammaticità dell'opera. Il soprano Olga Mykytenko restituisce con grande espressività e un bel timbro tutta la vivacità e la disarmante ingenuità di Luisa. Sia il baritono Claudio Sgura (Miller) che il tenore Luciano Ganci (Rodolfo) hanno dato prova di una voce possente eppure raffinata nel rendere i dettagli espressivi di ruoli ugualmente esigenti dal punto di vista tecnico e interpretativo. *Giusi Zippo*



COMPAGNIA MARIONETTISTICA CARLO COLLA & FIGLI

Turandot: amore e morte nella Città proibita, riscoprire Puccini con le teste di legno

TURANDOT, di Giacomo Puccini. Adattamento e regia di Eugenio Monti Colla. Scene e luci di Franco Citterio. Costumi di Eugenio Monti Colla e Cecilia Di Marco. Sculture di Franco Citterio e Paolo Sette. Con la Compagnia Marionettistica Carlo Colla & Figli. Prod. Associazione Grupporiani, MILANO.

Cominciamo dalla fine. Liù (o meglio, il suo cadavere) e il vecchio Timur osservano da un angolo, dietro una cancellata, l'imperatore della Cina che, in una Città proibita deserta, benedice l'unione tra Calaf e Turandot. È la chiave di lettura di Eugenio Monti Colla dell'opera pucciniana: l'amore tra la gelida principessa, che sottopone i pretendenti a tre indovinelli impossibili per poi farli decapitare, e Calaf, anche lui principe, ma spodestato e in incognito, è macchiato dal sangue di Liù, la schiava di lui innamorata che, per proteggerne l'anonimato, si uccide. Amore e morte, crudeltà e sacrificio, egoismo e passione. La felicità è cosa per principi e principesse, mentre il popolo soffre, tenuto in disparte, anche se Liù, con il suo suicidio, in un certo senso ruba il ruolo di protagonista a Turandot, almeno nel cuore di chi guarda.

È la prima opera di Puccini a entrare nel repertorio della Compagnia Marionettistica Carlo Colla & Figli. Scrupolo dettato dal fatto che le teste di legno forse non sarebbero state in grado di affrontare temi così importanti e sofferti, intrisi di realismo e di poesia. Ma le marionette, si sa, hanno l'anima di chi le costruisce e le fa vivere in scena. Ne è uscito un capolavoro. Non solo perché quella drammaturgia, così lucida e moderna (anche nel mettere in evidenza le buffe assurdità del libretto di Giuseppe Adami e Renato Simoni da una fiaba di Carlo Gozzi), è avvincente ed emozionante, ma anche per come si intreccia alla realizzazione dell'allestimento.

Illuminati da luci calde, i fondali - dominati da blu elettrico, viola in diverse *nuances*, rosso lacca e oro - restituiscono le atmosfere esotiche della Cina imperiale in un trascolorare di albe e tramonti mozzafiato. Maria Callas, Eugenio Fernandi ed Elisabeth Schwarzkopf, nell'edizione scaligera diretta da Tullio Serafin nel 1958, prestano le loro voci (e che voci!) ai protagonisti, animati con una sensibilità e precisione di gesti impressionante. E infine loro, le marionette, meraviglie d'intaglio e di taglio nei volti e nei costumi, creati dai figurini originali, ritrovati in un fondo presso Casa Ricordi, disegnati da Umberto Brunelleschi per la prima edizione di *Turandot* nel 1926, ma mai realizzati per ragioni di costi e complessità. Quattro solo per la perfida principessa, meravigliosi, ma non da meno quelli dei tre ministri Ping, Pong e Pang. Lunga vita a questa *Turandot*, che merita di girare il mondo. **Claudia Cannella**

Turandot (foto: Piero Corbella)

Amori e altre catastrofi sulle scene di Interplay



STRASCICHI, di e con Irene Russolillo. Musiche di Piero Corso e Irene Russolillo. Prod. Aldes, Porcari (Lu). **SIEGFRIED**, coreografia, scene, disegno sonoro, luci e interpretazione di Francesco Marilungo. Prod. Francesco Marilungo. **TAME GAME**, di Moreno Solinas. Scene e costumi di David Harris. Luci di Seth Rook Williams. Con Moreno Solinas, Igor Urzelai, Fionn Cox-Davies. Prod. Moreno Solinas, Londra. **FESTIVAL INTERPLAY, TORINO.**

La tecnica non è sufficiente a garantire l'efficacia e il senso di uno spettacolo di danza contemporanea così come non garantiscono incisività una buona idea e coinvolgenti luci e musica se non sono supportati da una coreografia significativa. Ne sono perfettamente consapevoli tre giovani coreografi italiani, ospiti del cartellone del Festival Interplay. La cerignolese Irene Russolillo unisce alle qualità di danzatrice quelle di attrice e cantante, oltre che un'inedita e scaltra autoironia. Nel suo *Strascichi* racconta l'abbandono amoroso e la conseguente solitudine ma, allo scontato sentimentalismo ovvero al cinismo, la poliedrica artista sostituisce la disincantata accettazione di sé e dei propri limiti. Canta con voce struggente; danza con movimenti innaturali e aspri, che esprimono allo stesso tempo disperazione e ricerca di sé; recita quasi immobile al microfono. Russolillo costruisce uno spettacolo colto - le citazioni vanno da Beckett a Elsa Morante, da Leonard Cohen a Wislawa Szymborska - e allo stesso tempo viscerale, pervaso da fine arguzia ed energia autentica. Qualità che contraddistinguono anche *Tame Game*, il lavoro del coreografo sardo - ma da alcuni

anni attivo a Londra - Moreno Solinas che, in scena con altri due danzatori, analizza con sguardo bonario ma ficcante alcune situazioni-tipo: in una galleria d'arte, in teatro, in giardino. L'obiettivo è quello di mettere alla berlina comportamenti diffusi e mirati a limitare la libertà altrui, allorché essa infranga norme vigenti in determinati ambienti. Il trasgressore è fronteggiato dagli altri due danzatori, impegnati a rimetterlo "in riga". Si susseguono dunque sipari assai divertenti e sbarazzini - per esempio la sfiancante rincorsa a coprire la nudità di un eccentrico visitatore da parte di un pudico astante - che con ironica leggerezza mettono in discussione inveterate convenzioni della società così come della danza. Adotta un linguaggio più squisitamente simbolico ed evocativo ma non meno efficace e coerente Francesco Marilungo, ex ingegnere scopertosi danzatore - è presenza fissa negli ultimi spettacoli di Enzo Cosimi. Il suo *Siegfried* è un'onirica visione dell'omonimo protagonista maschile del balletto *Il lago dei cigni*: in uno spazio scenico circoscritto da tre elementi - il trono, il lago e la donna-cigno - che corrispondono alle tre forze verso cui è alternativamente attratto il biondo eroe, si muove l'alta e slanciata figura di Marilungo. Costretto quasi a strisciare sotto il metaforico peso della lunga parrucca bionda, il danzatore assapora un effimero sollievo sul suo trono per poi immergersi nel lago, un enorme seccio colmo di nera pece. E di quella cupa materia si spalma l'inquieto Siegfried, deciso a esplorare la parte più oscura e nascosta di sé. Uno spettacolo concentrato e ipnotico, che rivela un talento autentico, per originalità del linguaggio e forza della presenza scenica. *Laura Bevione*

PLANITES, coreografia di Patricia Apergi. Scene di Andreas Ragnar Kasapis. Costumi di Patricia Apergi e Ilias Chatzigeorgiou. Luci di Nikos Vlasopoulos. Con Ilias Chatzigeorgiou, Nontas Damopoulos, Andreas Labner, Konstantinos Rizos, Dimokritos Sifakis. Prod. Aerites Dance Company e altri 4 partner internazionali. **FESTIVAL INTERPLAY, TORINO.**

Basta un soffio di vento a cambiare l'esistenza: un istante e scompaiono nell'oscurità del fondale i policromi tappeti che ricoprono il palcoscenico e si spezzano le fragilissime sedie su cui attendono - il pubblico, il proprio destino - i cinque danzatori protagonisti di questo vigoroso spettacolo. Creato dalla talentuosa coreografa greca Patricia Apergi, fondatrice nel 2006 insieme a Dimitris Chalazonitis della Aerites Dance Company, l'allestimento tallona cinque uomini - forse stranieri, forse clandestini - nei loro vagabondaggi all'interno di una città sconosciuta. La danza rimanda al movimento e all'esplorazione dunque ma altresì all'incontro-scontro con l'altro; a quella quotidianità - per esempio farsi una doccia - che il ritrovarsi forzatamente lontano da casa trasforma a volte in accadimento extra-ordinario. I cinque danzatori si fronteggiano e si sfidano, difendendo aree identificate come "proprie"; si stringono e si coalizzano, per affrontare insieme avversità e difficoltà di varia natura. Situazioni più leggere e fin divertenti rilasciano la tensione e la drammaticità che percorrono la coreografia, intenta a evidenziare contrasti, paure, istinti, speranze disilluse che sottendono agli atteggiamenti e ai comportamenti dei cinque danzatori-viaggiatori. I

loro movimenti disegnano sul palcoscenico rette e soprattutto diagonali, esplicitando una ricerca di ordine nel caos della nuova realtà - la coreografa parla della metropoli contemporanea appunto come un dedalo disorientante - il cui esito non può che essere fallimentare. Ai cinque, dunque, non resta che affidarsi a quanto della loro vecchia vita sono riusciti a conservare: bigliettini, carte di caramelle, oggettini di plastica, ordinati in fila davanti a sé quasi a comporre un temporaneo filo d'Arianna che li possa finalmente guidare fuori dal labirinto, nella quieta luce di una nuova, rassicurante esistenza. *Laura Bevione*

COMPLEXE DES GENRES, coreografia di Virginie Brunelle. Luci di Alexandre Pilon-Guay. Con Isabelle Arcand, Claudine Hébert, Sophie Breton, Simon Xavier-Lefebvre, Luc Bouchard Boissonneault, Peter Trosztmer. Prod. Compagnia Virginie Brunelle, Montréal. FESTIVAL INTERPLAY, TORINO.

Sulla scena tre creature ibride: la schiena parrebbe di una donna, le gambe irsute di un uomo e, a separare la parte superiore da quella inferiore del corpo, un candido tutù. Gioca sull'ambiguità e sull'osmosi dei generi la coreografa canadese Virginie Brunelle, attiva dal 2009 e già vincitrice di numerosi riconoscimenti internazionali. Nello spettacolo tre uomini e tre donne - inizialmente uniti a coppie a dar forma alla succitata entità ermafrodita - mettono in scena con vigore e poeticità, da una parte la ricerca della propria autentica identità sessuale; e, dall'altra, la relazione uomo-donna, fra abbandoni e resistenze reciproche. Brunelle sa calibrare con artistica astuzia, ironia e lirismo, psicologismo e disincantato realismo. E, allo stesso modo, affianca a forme proprie del balletto classico, elementi di danza acrobatica, movimenti quasi "sporchi", così da elaborare una drammaturgia essa stessa ibrida e fortemente originale. Dopo il folgorante sipario iniziale, lo spettacolo procede con duetti e quadri collettivi che non soltanto consentono ai sei interpreti - e, in particolare alle tre danzatrici, tecnicamente ineccepibili e naturalmente espressive - di dare prova delle proprie qualità; ma tracciano una convincente fenomenologia del rapporto fra i sessi e, ancora prima, della relazione con la propria sessualità. C'è la coppia che sente di dover sfogare la reciproca passione in furibondi e acrobatici assalti. C'è la ragazza alla ricerca della propria perfezione: i movimenti calibrati e ripetuti con cui entra e, con cautela, occupa il palcoscenico, accompagnata dai tre danzatori e poi soltanto da uno, che si presta quale compagno e sostegno. C'è un'altra ragazza, decisa e pronta a lottare che alla fine si abbandonerà a un romantico ballo abbracciata all'uomo che è riuscito a conquistarla. Le innumerevoli manifestazioni dell'amore ven-

gono evocate per mezzo di una coreografia elegante e tuttavia fortemente fisica, lirica e nondimeno autoironica, frutto della consapevolezza che, sovente, i mali d'amore hanno la consistenza e la volatilità dei bianchi aereoplanini di carta con cui, nel finale, danzatori e pubblico invadono pacificamente il palcoscenico. *Laura Bevione*

In apertura, una scena di *Tame Game*, coreografia di Moreno Solinas (foto: Cserkuti Gyorgy) e una di *Planites*, coreografia di Patricia Apergi (foto: Andreas Endermann); in questa pagina, *Complexe des genres*, coreografia di Virginie Brunelle (foto: Marie Philibert Dubois) nel box, *Alceste*, coreografia di Stefano Mazzotta.



ZEROGRAMMI

Danzare l'addio, pensando a Euripide

ALCESTI (o del suono dell'addio), progetto, regia e coreografie di Stefano Mazzotta. Scene di Fulvio Casacci. Costumi di Stefano Mazzotta. Luci di Stefano Mazzotta e Alberta Finocchiaro. Con Chiara Guglielmi, Chiara Michelini, Mariella Celia, Stefano Roveda, Tommaso Serratore. Prod. Zerogrammi, TORINO.

IN TOURNÉE

Alceste, il personaggio del mito - che accetta di scendere negli Inferi per posticipare la morte del marito - diviene, nella composizione coreografica di Stefano Mazzotta, l'epicentro di alcune riflessioni sull'addio, sul sacrificio per l'altro e sull'amore. Il testo di Euripide alla base del percorso di indagine è, come è noto, un'anomala tragedia a lieto fine; ma non è l'aspetto favolistico e rassicurante ad affascinare Mazzotta. Piuttosto le crepe, la malinconia, la distanza dall'altro, l'impossibilità di tornare indietro.

Al centro della scena, una porta: barriera che separa i morti dai vivi, *limen* da attraversare, soglia che i performer aprono e chiudono di continuo, quasi in preda a un'ossessione. Sul palco cinque danzatori professionisti (tra cui spiccano per intensità Chiara Michelini e Chiara Guglielmi, leggere anche quando avvolte in pesanti cappotti) e un coro di ventiquattro allievi reclutati volta per volta nelle scuole del territorio e coinvolti tramite workshop intensivi. Notevole la capacità di amalgamare l'ensemble nello stile e nella qualità, pur con un lavoro necessariamente limitato nel tempo; e meritevole anche il tentativo, da parte di Mazzotta, di mettersi alla prova con una compagnia numerosa in un momento in cui - complice la cronica mancanza di fondi - si predilige troppo spesso il solo o il duo.

E se non manca l'impressione di qualche *déjà vu*, nell'inevitabile dialogo con i giganti della coreografia internazionale (si vedano per esempio gli abbracci ripetuti in serie *à la Bausch*), la creazione si distingue per potenza comunicativa, pulizia e rigore nell'immagine e intensa portata emotiva. Stefano Mazzotta si conferma una voce autoriale matura, e Zerogrammi una realtà di produzione ormai in pieno sviluppo, pronta per misurarsi in composizioni di largo respiro: una prospettiva ampia che, in tempi di studi e di brevi performance, viene a mancare nel lavoro di molti coetanei. **Maddalena Giovannelli**



PREAMLETO

di Michele Santeramo

Premio Hystrio alla Drammaturgia 2014



Personaggi:

Re Amleto
Gertrude, sua moglie
Amleto, suo figlio
Claudio, fratello del Re
Polonio, consigliere

Re Amleto è seduto su una grande sedia. Ben pettinato, ordinato, seppure non troppo elegante. Altre due sedie, più basse, sono disposte nelle vicinanze di quella del Re. Entra Gertrude. È vestita in maniera molto raffinata ed elegante.

GERTRUDE - Non vengono.
 RE - Non vengono, eh?
 GERTRUDE - Hanno avvisato adesso. Non ti rispettano più.
 RE - Chi non mi rispetta?
 GERTRUDE - Tutti, non ti rispettano e non vengono a trovarti.
 RE - E perché sarebbero venuti?
 GERTRUDE - È il tuo compleanno, per farti gli auguri, per rispetto, dovevano venire o no?
 RE - È il mio compleanno?
 GERTRUDE - Non ricordi più nemmeno il tuo compleanno?
 RE - Non vengono per il mio compleanno?
 GERTRUDE - Hanno avvisato adesso.
 RE - E il rispetto, dove lo abbiamo messo il rispetto?
 GERTRUDE - L'anno prossimo sarà ancora peggio.
 RE - L'anno prossimo non esiste. Esiste solo adesso, che è già finito, e adesso, che è finito. È tutto finito.
 GERTRUDE - Proviamo a festeggiare comunque. Se ne accorgeranno se lo facciamo, e dovranno venire a salutarti.
 RE - Perché devono venire?
 GERTRUDE - È il tuo compleanno, oggi è il tuo compleanno.
 RE - Oggi? E allora prepariamoci, verrà gente a trovarmi. La famiglia viene?
 GERTRUDE - No, hanno avvisato adesso.
 RE - E il rispetto, dove lo abbiamo messo il rispetto?

Gertrude si siede.

GERTRUDE - Hai ragione: è tutto finito. Dove sono le luci? La gente in processione per venire a salutarti come si salutano i santi? Dove sono? Da nessuna parte. È tutto finito.
 RE - Le cose finiscono, ma poi ne cominciano sempre altre. Lo vedi il giorno come fa? Se ne va, e poi ne viene un altro. La cosa importante è svegliarsi quando arriva quello nuovo, la cosa importante è rimanere vivi.
 GERTRUDE - Non a tutti i costi, non per forza.
 RE - Solo chi rimane vivo ha ragione, ricordati. Ma io perché perdo tempo a parlare con te? Perché mi stai sempre appresso? Chi sei tu?
 GERTRUDE - Non devi dimenticarlo mai chi sono.
 RE - Chi sei?
 GERTRUDE - Ero tua moglie.
 RE - Eri?
 GERTRUDE - Sì.
 RE - E poi che è successo?
 GERTRUDE - Poi tu sei morto.
 RE - Morto? Io? Non mi sembra. Perché dici che sono morto?
 GERTRUDE - Perché mi lasceresti libera. Dovresti smetterla e to-

La Locandina

PREAMLETO, di Michele Santeramo. Regia di Veronica Cruciani. Scene e costumi di Barbara Bessi. Luci di Gianni Staropoli. Musiche di Paolo Coletta. Con Massimo Foschi, Manuela Mandracchia, Michele Sinisi, Gianni D'Addario, Matteo Sintucci. Prod. Teatro di Roma.

Lo spettacolo ha debuttato, in prima nazionale, al Napoli Teatro Festival il 22 giugno 2015, e sarà in scena al Teatro Gobetti di Torino dal 26 al 31 gennaio 2016 e al Teatro Argentina di Roma dal 30 marzo al 10 aprile 2016.

glierti di mezzo, perché la morte è più dignitosa di questa imitazione. Sei morto e io mi sento morta come te, mi sento un pezzo di niente appeso al niente che sei diventato.

RE - Mi dispiace, questo è il massimo che posso fare.

Il Re fa cenno di dargli qualcosa, lei gli porge una pillola. Lui la guarda e la mette in bocca. Lei esce. Lui rimane seduto, di spalle all'entrata.

UN'ORA DOPO

Entrano Polonio e Claudio. Si fermano sulla soglia.

POLONIO - Maestà.
 RE - (*Voltandosi*) Maestà?
 POLONIO - Con tutto il rispetto, maestà.
 RE - A me?
 POLONIO - A voi, sicuramente, maestà.
 RE - Chi siete?
 POLONIO - Giustamente, come fate a ricordarvi chi sono io? Sono Polonio, e qui accanto c'è vostro fratello, Claudio.
 RE - Che gli è successo a mio fratello? È muto?
 CLAUDIO - No, parlo, non sono muto.
 RE - Parli? E che dici? Con chi parli tu, eh? A chi dici quando parli? Lo sai che i muti vivono di più?

Silenzio.

RE - Chi siete?
 POLONIO - Come "chi siete"?
 RE - Perché state qua?
 CLAUDIO - Non ti ricordi?
 RE - Io non devo ricordare niente. E state bene attenti a quello che vi dico:

I due rimangono in attesa che il Re continui, ma il Re li guarda senza dire niente.

RE - Chi siete voi?
 POLONIO - Nessuno, state tranquillo, Polonio mi chiamo, ma non fa niente. Qui c'è vostro fratello, però.
 RE - Questo è mio fratello?
 CLAUDIO - Sì.
 RE - Perché siete venuti?
 CLAUDIO - Per vedere come ti senti.
 RE - E come mi sento?
 CLAUDIO - Non mi sembra che tu ti senta meglio.
 RE - Sto bene, ho solo un dolore qua nel petto, ma quello non è niente.

CLAUDIO - Oggi è il tuo compleanno, te lo ricordi?
 RE - Il mio compleanno?
 CLAUDIO - Il tuo compleanno.
 RE - (*A Polonio*) È vero?
 POLONIO - Verissimo.
 RE - E perché nessuno viene a baciarmi le mani come si fa coi santi?

Polonio si avvicina al Re, titubante gli prende la mano, la bacia.

POLONIO - Auguri.
 RE - Di che?
 POLONIO - Così, in genere.
 CLAUDIO - Possiamo parlare?
 RE - Volete parlare? Lo sapete che qua i muti vivono di più?
 CLAUDIO - Lo sappiamo, sì, ma dobbiamo parlare comunque perché io sono preoccupato.
 RE - Per cosa?
 CLAUDIO - Perché qui sembra che ormai tutte le decisioni le prenda qualcun altro, non più tu, e questo è un problema.
 RE - Qual è il problema?
 CLAUDIO - Che un altro decide al tuo posto, questo è il problema.
 RE - No, non è questo il problema.

Silenzio.

RE - Allora, che volete da me?
 POLONIO - Come che vogliamo? Qui non si capisce più niente, dicono che voi non comandate più, non so se riesco a spiegarvi. Noi con quest'altro che comanda abbiamo anche provato a parlare.
 RE - Avete parlato? Lo sapete che qua i muti...
 POLONIO - Abbiamo provato a parlare, solo provato, lo giuro, ma non abbiamo potuto risolvere niente, però, perché non si capisce chi è questo che decide.
 RE - Questa persona, questo che avete...
 POLONIO - Provato a parlare.
 RE - A parlare, sì: come ha parlato questa persona?
 POLONIO - Non mi sono spiegato. Noi non abbiamo parlato, abbiamo provato a parlare, solo provato. In giro si dice...
 RE - Che si dice in giro?
 POLONIO - Che voi siete solo un...
 RE - Solo un?
 POLONIO - Io non so se posso permettermi di riferire.
 CLAUDIO - Che ormai non capisci più niente, che non conti più niente.
 POLONIO - (*A Claudio*) Calma, pazienza.
 RE - Questo si dice in giro?
 POLONIO - Io vi chiedo scusa, ma come potevo dirvi queste cose?
 RE - Stiamo zitti adesso.
 POLONIO - Io chiedo scusa con la faccia sottoterra.
 RE - Io non conto più niente?
 POLONIO - Con la faccia sottoterra vi chiedo scusa.
 RE - E se fosse? Se fosse vero che io non conto più niente? Succede. All'inizio uno non riesce a farsene una ragione. Poi capisce. Anch'io ho capito. Molto tempo fa. Poi quello che ho capito, l'ho dimenticato. Quindi non serve più. Voi adesso lo sapete chi è questo che comanda?
 POLONIO - No, non lo sappiamo.
 RE - E va bene allora, va bene così.

CLAUDIO - A te sta bene? Ti sta bene che qualcun altro prenda il tuo posto? Non vuoi nemmeno sapere chi è?
 RE - Chi è chi?

Claudio e Polonio si guardano.

RE - Si può sapere che volete da me?
 POLONIO - Ma come che vogliamo?
 RE - Non volete niente?
 CLAUDIO - No, noi non vogliamo niente.
 RE - E allora lasciatemi ritirare, sono stanco.
 CLAUDIO - Vai a riposarti, ti aspettiamo.
 RE - Non basta riposarsi, e non serve a niente aspettare.

Esce.

CLAUDIO - Lo vedi com'è diventato? Lo hai visto?
 POLONIO - Avrò avuto un mancamento, un vuoto di memoria momentaneo, passeggero. Come farebbe uno che non ricorda niente a fare il re?
 CLAUDIO - E che ci vuole? Non è prendere decisioni che è difficile, è farle, metterle in pratica.
 POLONIO - Uno che deve decidere, più si dimentica, più comanda senza pensieri.
 CLAUDIO - Uno che comanda deve ricordare tutto, ogni faccia, ogni parola. E deve decidere, sempre, cosa mettere da parte e cosa no. Deve ricordare e scegliere.

Entra Gertrude.

GERTRUDE - Quando sei arrivato?
 CLAUDIO - Sono solo venuto a far gli auguri, stiamo andando via.
 GERTRUDE - No, aspetta. Fai andare via lui.
 CLAUDIO - Non è necessario che io rimanga.
 GERTRUDE - (*A Polonio*) Vattene.
 CLAUDIO - Non muoverti, andremo via insieme.
 POLONIO - Ditemi voi, io sono a disposizione.
 GERTRUDE - Dobbiamo parlare. (*A Polonio*) Vattene.
 POLONIO - Allora io vado.
 CLAUDIO - Non abbiamo segreti, puoi parlare davanti a lui.
 POLONIO - Rimango?
 GERTRUDE - Sono questioni di famiglia. Deve andare.
 POLONIO - Con tutto il rispetto, a questo punto mi rimetto alla volontà del cielo.
 CLAUDIO - Non abbiamo niente da dirvi.
 GERTRUDE - Invece sì, e dobbiamo farlo adesso. (*A Polonio*) Vattene.
 POLONIO - Io mi incammino, se ci sono problemi, mi fate sapere e mi fermo. Va bene?

Polonio, lentamente, esce.

GERTRUDE - Non possiamo più aspettare.
 CLAUDIO - Perché? Cos'è cambiato?
 GERTRUDE - È cambiato che non voglio starti lontana.
 CLAUDIO - E da quando? Da quando mio fratello è ridotto così?
 GERTRUDE - Lui non è niente, io e te possiamo essere quel che vogliamo.
 CLAUDIO - Perché ti serve.

GERTRUDE - E se fosse? Non ti starebbe comunque bene? Abbiamo sentimento perché abbiamo volontà.

CLAUDIO - È questo che volevi dirmi?

GERTRUDE - Non abbiamo scelta, è così che deve andare.

CLAUDIO - Non abbiamo scelta? E chi lo dice? Come fai a essere sempre così decisa, chiara, esatta. A volte mi sembri stupida, perché solo gli stupidi sanno sempre cosa è giusto. Io invece non lo so mai, e più passa il tempo, e più capisco le cose, meno so cosa è giusto. A te non sembra mai di sbagliare? Non ti sfiora mai il pensiero che la cosa da fare era un'altra? Com'è possibile? Anche i sentimenti decidi? Io no, e non voglio cominciare adesso.

Claudio esce. Gertrude si siede.

UN'ORA DOPO

Entra Amleto. Vede Gertrude, si siede. Silenzio. Dopo poco entra il Re.

RE - Chi siete?

GERTRUDE - Tua moglie.

AMLETO - Tuo figlio.

RE - E che volete?

AMLETO - Ti senti bene oggi?

RE - Sempre bene, altrimenti finisce tutto. Tu?

AMLETO - Sto bene.

RE - Perché sei venuto?

AMLETO - Per vedere come stai.

RE - Sto bene, mi sento bene.

AMLETO - (A Gertrude) Tu devi rimanere qua?

RE - Lasciala restare, non fa niente.

AMLETO - Dobbiamo parlare. Lasciala andare.

GERTRUDE - Sono tua madre, non puoi cacciarmi così.

RE - Quella ha detto che è tua madre. Che vogliamo fare?

AMLETO - Dille di andare.

RE - Perché deve andare? Chi sei tu per dire che deve andare?

AMLETO - Sono tuo figlio.

RE - E perché mi lasci sempre solo se sei mio figlio?

AMLETO - Perché nessuno deve vederti in questo stato.

RE - In quale stato?

AMLETO - In questo, nello stato in cui sei, nella tua malattia.

RE - Che malattia?

AMLETO - Non ti ricordi che io sono tuo figlio.

RE - Capita di non ricordare, è vero, capitano cose strane. Stanotte sono caduto, non dire niente a nessuno. Non lo so cosa mi è successo, forse... non lo so, non dire niente a nessuno. Secondo te che mi sta succedendo?

Gertrude prende una pillola, la porge al Re che la ingoia.

AMLETO - (A Gertrude) Adesso vattene.

RE - Se quella è tua madre, non devi cacciarla. Non te l'ho insegnato questo?

AMLETO - Sì, me l'hai insegnato questo.

RE - E che altro ti ho insegnato?

AMLETO - Devo fare l'elenco? Non ho voglia. Voglio soltanto che lei se ne vada, va bene? Non voglio che stia qui quando noi due parliamo.

RE - Ti ho insegnato che non bisogna gridare? Che chi grida è

debole?

AMLETO - Sì, anche questo.

RE - E poi?

AMLETO - Ti ho detto che non ho voglia.

RE - Che altro ti ho insegnato?

AMLETO - Che si devono trattare i disperati al pari dei forti.

RE - Bravo.

AMLETO - Che il pericolo è nelle bocche che sanno adulare. Che avere potere è la massima delle sfortune, e che la sfortuna va portata addosso con dignità.

RE - E ti ho mai detto che il silenzio è l'alleato del comando?

AMLETO - No, mai.

RE - Il silenzio è l'alleato del comando. Te l'ho mai detto?

AMLETO - No, non me l'hai mai detto.

RE - E ti ho mai detto che ci sono due alleati, il comando e il silenzio, te l'ho mai detto?

AMLETO - Sì, me l'hai detto.

RE - Bene, ricorda e impara. È questo che fanno i figli.

Il Re si siede.

GERTRUDE - (Ad Amleto) Lo vedi come è diventato?

AMLETO - Tu hai promesso di volergli bene sempre.

GERTRUDE - Io ho fatto promesse a un uomo che non c'è più. Non ho promesso niente a lui. Io devo sopportarlo perché lui è malato e tu gli stai dietro, dietro questo vecchio che non si decide a morire e a lasciarmi in pace. Non sono obbligata a volergli bene, e nemmeno tu lo sei.

AMLETO - Ha solo cambiato faccia, ha solo cambiato malattia, ma sotto c'è la stessa persona che tu hai sposato e che io ho imparato a conoscere. Questo adesso è tuo marito, ce li hai gli occhi per vedere? È anche colpa tua se è diventato così.

GERTRUDE - Non posso farci più niente.

AMLETO - Tu sai fare tutto quello che decidi.

GERTRUDE - Non voglio, lo capisci? Non voglio toccarla quella carne appesa, perché non voglio ricordarla com'è adesso.

RE - Basta, stai zitta. Non ti voglio sentire più.

Il Re si alza in piedi. Entrambi guardano il Re.

RE - Stanotte sono caduto, non dite niente a nessuno.

Il Re esce.

AMLETO - Che gli stai facendo?

GERTRUDE - Niente.

AMLETO - Stai approfittando della malattia, è così? Io ti avviso: se succede qualcosa...

GERTRUDE - Non gli sto facendo niente, niente. Perché per una volta non puoi stare dalla mia parte?

AMLETO - Perché tu non sei mai stata dalla mia.

GERTRUDE - Non è più tuo padre, non è l'uomo che era prima.

AMLETO - E per questo va protetto. Se io l'avessi una madre, capirebbe lei, da sola.

GERTRUDE - Ce l'hai una madre.

AMLETO - E dov'è? Sei tu? Da quando? Cosa hai fatto per essere mia madre?

Ti sei sentita in colpa qualche volta? Hai pianto qualche volta?

GERTRUDE - Ci ho provato.

AMLETO - Non basta. Io non sarò mai dalla tua parte. (*Va verso la porta. Si ferma.*) A quello, nessuno deve vederlo così. Va bene?

Esce.

DUE ORE DOPO

Entra il Re. Si siede. Accende un sigaro. Guarda Gertrude.

RE - Tu? Chi sei?

GERTRUDE - Tua moglie.

Il Re la guarda.

RE - Dimmi una cosa: come marito e moglie, noi, consumiamo?

GERTRUDE - Noi, consumammo. Tutto.

RE - Peccato.

GERTRUDE - C'è tuo fratello che aspetta.

RE - Che vuole mio fratello da me?

GERTRUDE - Non lo so, è venuto anche prima.

RE - È già venuto?

GERTRUDE - Sì.

RE - E perché non mi ricordo? Perché non ricordo più niente? Non è giusto. Mi voglio dare i pugni in testa quando non ricordo. Cos'è che mi succede? È normale?

GERTRUDE - Non è normale. Tu non eri così. Non sei mai stato così.

RE - Mi sforzo, mi metto davanti allo specchio e mi sforzo: dico che devo ricordare e invece poi dimentico, tutto. E io lo so che c'è qualcosa che non ricordo, ma non ricordo cos'è.

GERTRUDE - C'è tuo fratello ad aspettare.

RE - Che vuole mio fratello?

GERTRUDE - Non lo so. È venuto anche prima.

RE - Caccialo.

GERTRUDE - No.

RE - Non voglio parlare con lui, devi cacciarlo.

GERTRUDE - Invece devono vederti, tutti, e devono sapere come stanno le cose. Da qualche parte bisogna cominciare.

Entrano Polonio e Claudio.

POLONIO - Maestà.

RE - Maestà?

POLONIO - E sì, maestà. Vi sentite meglio?

RE - Mi sento bene.

POLONIO - Possiamo?

GERTRUDE - Sedetevi.

RE - Allora? Che volete da me?

POLONIO - Ci hanno fatto una visita.

RE - Bene. E come state?

POLONIO - Chi?

RE - Non vi hanno fatto una visita?

POLONIO - Non una visita...

RE - (*A Gertrude*) Che visita gli hanno fatto a questi?

CLAUDIO - Ci hanno detto che chi comanda è solo il tuo portavoce, ma noi sappiamo che non è vero: non vuole far sapere il suo nome, ma è più in alto di te. Dicono che tu sei solo un vecchio malato, e non conti più niente.

GERTRUDE - Hai sentito?

CLAUDIO - E se non ti tolgono di mezzo è solo perché fai pena.

GERTRUDE - Tu fai pena.

CLAUDIO - E che la tua parola non vale niente.

GERTRUDE - (*Al Re*) Hai sentito cosa hanno detto?

CLAUDIO - Io ho provato a difenderti, ho provato a dire che tu sei ancora come sempre, io ci ho provato a difenderti.

GERTRUDE - (*Al Re*) Hanno detto che la tua parola non vale niente.

POLONIO - Dicono che non capite più niente, con tutto il rispetto.

Noi però lo sappiamo che non è vero: voi capite benissimo, tutto, dico bene? Lo abbiamo visto anche prima, a parte qualche momento, ma chi non ha qualche momento in cui non si ricorda? Voi siete ancora nel pieno della vostra forza, dico bene? Si vede dallo sguardo che avete, io quando mi guardate, con tutto il rispetto, mi tremano le ginocchia di fronte alla vostra forza, lo giuro.

RE - Voi sapete chi è questo che comanda?

POLONIO - Voi siete, no? Voi comandate ancora, non è vero quello che dicono in giro, voi siete tutto, dico bene?

RE - (*A Claudio*) Lo sapete chi è?

CLAUDIO - No, non lo sappiamo.

RE - E allora va bene. Da chi devo difendermi? Da uno che non ha nemmeno un nome? State tranquilli, le cose vanno come devono andare.

Rientra Amleto.

AMLETO - Questi due chi li ha fatti entrare? (*A Gertrude*) Ti avevo detto che quello non lo deve vedere nessuno. (*A Polonio*) Da quanto tempo state qua? Che avete visto?

POLONIO - Noi? Noi non abbiamo visto niente.

AMLETO - (*A Gertrude*) Nessuno doveva vederlo così. (*A Polonio e Claudio*) Voi di qua oggi non uscite.

POLONIO - Noi non abbiamo fatto niente, perché adesso...

RE - Chi sei tu?

AMLETO - Sono tuo figlio io.

RE - E ti ho mai parlato di silenzio e comando?

AMLETO - Me l'hai detto, sì. (*A Polonio*) Che avete visto da quando state qua?

POLONIO - Niente. Noi non abbiamo visto niente, e se abbiamo visto non ci ricordiamo, dovete stare tranquillo. Noi adesso ce ne andiamo e non ne parliamo più.

RE - Da quando vieni qua dentro a comandare?

AMLETO - A te non ti deve vedere più nessuno, va bene?

GERTRUDE - Sei tu che qua dentro non devi metterci più piede.

AMLETO - Basta! Stai zitta. (*Al Re*) Io non posso più reggere il gioco.

RE - Tu devi reggere il gioco.

AMLETO - No, adesso non più. Non ve ne siete neanche accorti.

RE - Ma di che cosa? Stai zitto, ascoltami. Di cosa si deve accorgere uno? Di niente, è presto per accorgersi.

AMLETO - Sono mesi che io sono diventato la tua voce.

GERTRUDE - Tu non hai nessun diritto di stare al suo posto.

AMLETO - La devi finire di parlare quando ci sono io! (*Al Re*) Io ti devo torcere la testa per le mancanze che mi fai. Come devo fare con te? Io non me lo posso permettere di avere mio padre in questa condizione. Ti voglio bene come un figlio, ma tu non ti ricordi più niente, e io che devo fare? C'era solo una maniera per proteggerti, ed era mancarti di rispetto, e mettermi al tuo posto. Io adesso comando tutto. Io, (*al Re*) non tu (*a Claudio e Gertrude*) e nemmeno voi due.

RE - È troppo presto per cambiare le regole.

AMLETO - Io decido che si sa di te in giro, perché non si può sape-

re la verità. Solo così potevo proteggerti, far sembrare a tutti che le decisioni erano tue e la voce era mia. Ma adesso non posso più fare finta di niente. Lo sanno anche questi due. Lo sa tuo fratello che non capisci più niente. Adesso devono saperlo tutti.

RE - Non devono saperlo tutti.

AMLETO - Sì invece, perché lo sanno questi due.

RE - È presto, non conviene.

AMLETO - Tu sei mio padre, ma lo vedi che cosa sei diventato?

RE - Io sono diventato quello che ho voluto, e tu non capisci.

AMLETO - È venuto qualcuno a farti gli auguri? Non viene nessuno, perché io non faccio avvicinare nessuno. Io non me lo posso permettere di avere un padre come te, tu sei diventato un vecchio da curare.

RE - Io ho deciso di diventare vecchio.

AMLETO - Ma che dici? Nessuno decide di diventare vecchio, nessuno!

RE - Non gridare, non te l'ho insegnato che i deboli gridano?

AMLETO - Se si viene a sapere che non capisci più niente, che cosa succede? Tutti devono sapere che adesso al tuo posto ci sono io.

Durante il dialogo, Gertrude si avvicina a Claudio. Gli dice qualcosa che non sentiamo.

RE - Non deve saperlo nessuno.

AMLETO - Io mi vergogno per come sei diventato, e voglio che la gente si ricordi di te per com'eri prima. Se questi due parlano, e dicono come ti hanno visto, lo sai che succede?

POLONIO - Noi e le tombe siamo la stessa cosa.

AMLETO - Voi non siete tombe, non ancora.

POLONIO - Scusate, non ho capito, voi per caso volete dire...

AMLETO - Se si deve sapere, lo devo far sapere io. *(Al Re)* Tu non comandi più niente. *(A Gertrude)* E tu non la fai più la moglie del capo. Voi due invece...

CLAUDIO - Hai finito?

AMLETO - Non ho finito.

CLAUDIO - Vuoi approfittare della malattia? Vuoi prendere il suo posto con la scusa di proteggerlo? Non è così che devono andare le cose.

AMLETO - Lo decido io come vanno le cose.

CLAUDIO - Tu sei un ragazzino, tu non hai nessun talento, tu sei il contrario di quel che deve essere uno che comanda. Tu ti arrabbi, gridi, tu sei sbagliato.

AMLETO - E chi è giusto? Sei tu? Il fratello che non conta niente?

CLAUDIO - Sono stato al suo servizio, l'ho deciso io, ma basta che cambi idea e le cose vanno in un altro modo.

AMLETO - Mi vuoi sfidare?

CLAUDIO - Sei tu che vuoi sfidarmi, e non dovresti farlo. Già adesso posso dirti cose che non sopporteresti, e se non lo faccio è solo perché non mi conviene.

AMLETO - Parla, sentiamo.

CLAUDIO - Non è il momento.

AMLETO - Per te non è mai il momento, non è mai arrivato il tuo momento, perché non sei all'altezza. Una parola in giro, una sola parola, e vedrete che succede.

POLONIO - Io vi giuro che sono più muto di una statua.

CLAUDIO - *(Ad Amleto)* Tu sei un cane, che abbaia e non si avvicina mai, perché ha paura e sa di non valere niente.

AMLETO - Io non ho paura. Di chi dovrei averne? Di te? Di quella? Di quel vecchio? Voi non mi servite. Avete fatto la vostra parte e

AUTOPRESENTAZIONE

Amleto alla prova: esercitare il potere rinunciando ai soprusi

«Il potere a questo serve: a continuare a comandare». Re Amleto è malato: non ha più memoria. Non ricorda niente, nemmeno chi sia sua moglie, né chi sia suo figlio Amleto, né tantomeno a quale faccia corrisponda suo fratello Claudio. Non ricorda niente ma comanda ancora, ha ancora potere di vita e di morte su tutti. La perdita continua della memoria produce nel personaggio del Re una tenerezza e una forza comica che sono centrali nel testo, accompagnate dalla presenza di Polonio, consigliere timoroso, sempre indeciso, pronto comunque ad «accorrere in soccorso dei vincitori», come molte figure di questa Italia.

Indagare su quel che può accadere prima dell'*Amleto* significa provare a scoprire intrecci e motivazioni che nel testo scespiriano si affidano solo alla fantasia dello spettatore. Se cambiassero le premesse, la storia di Amleto sarebbe comunque piena di uccisioni, vendette, assassini? La sensazione è che quella storia sia diventata il modello a cui l'umanità si è ispirata, e che ha ben saputo replicare nella vita di tutti i giorni; una storia che non accadrebbe se non venisse ispirata dalla parola Vendetta. «Vendica il mio brutale e snaturato assassinio», dice lo spettro a suo figlio Amleto. Probabilmente è quello il momento in cui nasce *Amleto*, e nascono l'immagine e il modello a cui noi stessi ci ispiriamo. Forse è arrivato il momento - così la pensa qualcuno di questi personaggi - di cambiare specchio, di provare a vivere la gestione del potere, a qualunque livello, rinunciando al sopruso e alla violenza, che sembrano le uniche premesse di quel che definiamo Giustizia.

Il testo prova a mettere di fronte allo spettatore questi personaggi nell'atto di prendere la decisione che cambierà le vite di tutti. Mostra i retroscena dei rapporti interni a un gruppo stretto dal vincolo familiare, che diventano lo specchio di quanto il comportamento umano possa distorcersi ogni volta che si relaziona al potere.

Michele Santeramo



Manuela Mandracchia, Massimo Foschi e Veronica Cruciani durante le prove.

cosa siete diventati? Niente.

RE - Basta adesso, stai zitto.

AMLETO - Non prendo più ordini da te.

RE - Stai zitto ho detto. Io non sono diventato niente? Io sono diventato tutto quello che ho voluto. Non capisci, hai fatto diventare tutto difficile. Io adesso come faccio? Te l'ho mai insegnato che il silenzio e il comando sono alleati? Adesso io come faccio?

AMLETO - Tu non devi fare più niente.

RE - Ti ho detto di stare zitto. *(A Gertrude)* Dammi una pillola.

GERTRUDE - Per cosa?

RE - Per quando i figli ti trattano così.

Gertrude gli porge una pillola. Il Re la ingoia, esce.

GERTRUDE - Non devi rimanere solo, non si può comandare da soli. Fammi stare dalla tua parte. Devi fidarti di qualcuno.

AMLETO - E di chi? Di te?

GERTRUDE - Sono tua madre.

AMLETO - Adesso sei mia madre? Cos'è, sono nato adesso io?

Silenzio.

GERTRUDE - C'è stato un momento in cui ho sentito di essere tua madre.

AMLETO - Non mi interessa.

GERTRUDE - Eri seduto su una sedia, qui.

AMLETO - Non voglio saperlo.

GERTRUDE - Ti ho visto e mi è sembrato che fossi... indifeso. Come adesso.

AMLETO - Io non sono indifeso. Lo volete capire che io comando? Non sono indifeso.

GERTRUDE - Avrei voluto proteggerti, come voglio fare adesso, non è questo che fanno le madri? Non passano la vita intera a mortificarsi per non aver saputo proteggere i figli?

AMLETO - Potevi fingere la virtù, se non l'avevi.

GERTRUDE - Posso farlo oggi, ne hai bisogno.

AMLETO - Oggi no, oggi non più. Siamo cresciuti, tutti, troppo. (*A Polonio e Claudio*) Non una sola parola di quello che avete visto.

POLONIO - Nemmeno sotto tortura, lo giuro. (*Mentre Amleto esce*) State tranquillo, la bocca si è impastata, non posso parlare nemmeno a volerlo, state sicuro su di me, io sono un uomo fidato, non parlo nemmeno se mi pagano, sicuro, buona giornata.

Amleto esce.

GERTRUDE - (*A Claudio*) Dovevo farlo prima: fingere la virtù, costringermi a sentirmi madre. Ma non lo sono mai stata. È contro natura? Forse. Io non sono nata madre. Non è naturale, ma chi è naturale? Adesso ha ragione lui: siamo cresciuti, troppo. E dobbiamo fare qualcosa.

POLONIO - Scusate, siccome vedo che la cosa si fa... intima, io magari...

CLAUDIO - Non c'è niente di intimo qua dentro, puoi restare.

POLONIO - E va bene, allora come non detto: resto.

GERTRUDE - È meglio se va via.

POLONIO - Come volete voi, vado via.

CLAUDIO - Non abbiamo niente da nascondere, resta.

POLONIO - Resto volentieri allora.

GERTRUDE - Te ne devi andare, subito.

POLONIO - Sentite, io mi trovo veramente in un gravissimo imbarazzo. Che devo fare?

Silenzio. Polonio, indietreggiando, se ne va.

GERTRUDE - Ha preso il posto di suo padre, e noi che facciamo? Tuo fratello ti ha almeno rispettato in questi anni, mio figlio non lo farebbe.

CLAUDIO - Che vuoi da me?

GERTRUDE - Voglio che sia tu a prendere il suo posto.

CLAUDIO - Perché io prenda il posto di mio fratello dovranno morire, lui e tuo figlio.

GERTRUDE - Le cose necessarie vanno fatte.

Rientra il Re.

RE - Chi sei?

GERTRUDE - Sono tua moglie.

RE - E quello?

GERTRUDE - Tuo fratello.

RE - E che vuole mio fratello?

CLAUDIO - Sono venuto a farti gli auguri, per il tuo compleanno.

RE - È il mio compleanno? Bene, sono contento. Chi altro è venuto?

GERTRUDE - Nostro figlio.

RE - Bravo.

GERTRUDE - Ha detto che tu non comandi più niente. Ha detto che gli fai schifo.

RE - Chi?

GERTRUDE - Tuo figlio.

RE - (*A Claudio*) È vero?

CLAUDIO - Ha detto che ha preso il tuo posto.

RE - Perché? Forse... quanti anni ha? Forse a una certa età è normale.

GERTRUDE - Non è normale, non è normale niente. Gli diamo da mangiare, e diventano grossi come dei serpenti schifosi. Non è normale. Sono delle pozzanghere che non valgono niente. Il figlio si è spogliato da figlio, è diventato nemico, e tu con i nemici puoi fare una sola cosa.

RE - Un figlio non diventa mai un nemico vero.

GERTRUDE - Ha preso il tuo posto, ti ha trattato come un vecchio malato.

RE - A me?

GERTRUDE - Sì.

RE - Sei sicura?

GERTRUDE - Che facciamo adesso?

RE - Non lo so. Che dobbiamo fare adesso?

GERTRUDE - Sì è spogliato da figlio, ti rinnega da figlio, e tu che devi fare?

RE - Non devo fare niente.

GERTRUDE - Tuo figlio si è preso tutto. Un figlio che si prende tutto, che non lascia niente, il figlio che spoglia il padre. Tu che puoi fare?

RE - Che posso fare? Mica posso ammazzarlo.

Silenzio.

GERTRUDE - Quante volte l'hai fatto? Con quanta gente? Che c'è di diverso?

RE - (*A Claudio*) Tu che dici?

GERTRUDE - (*A Claudio*) Decidi da che parte stare.

CLAUDIO - (*A Gertrude*) Lo deve decidere lui cosa è giusto.

RE - E come si fa a sapere cosa è giusto?

GERTRUDE - Tu l'hai sempre saputo, e senza questa confusione in testa avresti già dato l'ordine. Ti conosco io. Nemmeno ne avrei saputo niente. Avrei saputo che nostro figlio è morto, è stato ucciso. Devi solo prendere l'anima di padre che hai e metterla zitta in un angolo. Vuole prendersi tutto, e noi che facciamo?

RE - Chi vuole prendersi tutto?

GERTRUDE - Tuo figlio. E noi? Dove andiamo noi?

RE - Che volete da me? Io dimentico le cose e non capisco niente.

GERTRUDE - Le cose devono capirle gli altri, tu devi solo deciderle.

Il comando a questo serve, a continuare a comandare. Tuo figlio non doveva mettersi in mezzo. Tu un figlio non l'hai più. Ti devi difendere. Sei il re? E fai il re.

RE - (*A Claudio*) Ha paura, eh? (*A Gertrude*) Non lo voglio fare più il re, mi sono stancato.

GERTRUDE - La scalata è riuscita, ma scalare è facile. Si arriva sulla montagna e là ti vedono tutti, non puoi nasconderti dietro un albero, una casa, perché in cima non c'è niente. Se sbagli una volta, cadi. E lui ha sbagliato.

RE - Chi è che ha sbagliato?

Silenzio.

GERTRUDE - Quando si fa?

RE - Cosa?

GERTRUDE - Nostro figlio, quando si fa?

RE - Che si deve fare a nostro figlio?

GERTRUDE - Te lo dico io: oggi si deve fare. Il giorno del tuo compleanno.

RE - Oggi? E va bene, oggi. Ma devi farlo tu.

GERTRUDE - Cosa?

RE - Non lo so, tu di che stavi parlando?

GERTRUDE - Di togliere di mezzo tuo figlio.

RE - E fallo tu. Vuoi farlo oggi? Va bene. Dovrai averlo di fronte però. Immagina che sia adesso, qui, in questo momento.

Silenzio.

GERTRUDE - Io no, io non posso.

RE - Perché?

GERTRUDE - Perché io...

RE - Metti da parte quel rimasuglio dell'anima di madre, e fallo. Che ci vuole?

Silenzio.

GERTRUDE - No.

RE - Perché? Perché dopotutto sei madre?

Gertrude si siede.

GERTRUDE - Io non lo so come ci sono arrivata a questo. Io non lo so cosa ho sbagliato. Non lo so com'è possibile essere arrivata a progettare la morte di mio figlio. Non so dove è nato l'errore, che giorno, che ora, che minuto, che pensiero, io non so niente di tutto questo e ho paura. Questa non è la mia vita, io non la voglio così e non ne avrò un'altra, non ne avrò più di giornate come questa, non avrò mai più l'età che ho adesso, e non posso continuare a lasciare che le cose succedano senza provare a cambiarle. Le giornate mi passano tutte davanti, e io non ci sono in quelle giornate, io sto solo a guardarle, non sono la mia vita, non sono niente per me, è solo tempo perso. Io ho paura e voglio sistemare tutto prima di ammalarmi anch'io. Non mi interessa essere madre, e non mi interessa essere moglie, non mi interessa nient'altro che vivere le mie giornate senza doveri. Vuoi giudicarmi per questo? Fai pure, non mi interessa. È contro natura? Non mi interessa. Io non sono nata madre, né moglie, né nient'altro che me. Le cose necessarie vanno fatte. (*A Claudio*) Dovrai farlo tu.

RE - Non deve farlo nessuno.

GERTRUDE - Lui non può stare al tuo posto. Devo difendermi.

CLAUDIO - (*Al Re*) Troverà qualcuno, lo pagherà, e tuo figlio sarà morto. È questo che vuoi?

RE - Cosa?

CLAUDIO - È questo che vuoi?

Silenzio.

RE - (*A Claudio*) Io da bambino mi ricordo tutto.

GERTRUDE - Che c'entra questo adesso?

RE - Devo andare a trovare mio padre, è tanto che non lo vedo.

CLAUDIO - Non ci puoi andare.

RE - Perché?

CLAUDIO - Perché nostro padre è morto.

RE - È morto nostro padre?

CLAUDIO - Sì.

RE - Siamo sicuri?

CLAUDIO - Sicuri, sì.

RE - Tu lo hai visto morto? Hai sentito l'odore del morto?

CLAUDIO - No.

RE - Te l'hanno soltanto detto che è morto?

CLAUDIO - Me l'hanno soltanto detto.

RE - E non si sono sistemate tutte le cose quando hanno detto che è morto?

CLAUDIO - Che vuoi dire?

RE - Io? Che ho detto?

CLAUDIO - Che basta dire che uno è morto perché sia morto davvero.

RE - Io non ho mai detto niente del genere.

CLAUDIO - Non possiamo dire che tuo figlio è morto...

RE - Non mio figlio, non lui. Io. Tanto, che differenza c'è? Io sono pronto. Mio padre diceva che la morte arriva così: tutta la stanchezza del mondo si prende le braccia, poi le gambe, poi fa un peso in mezzo al petto, e poi sei morto. Il problema non è la morte, è la stanchezza.

CLAUDIO - Tu non sei malato.

RE - Io sono malato.

CLAUDIO - Non è vero.

RE - Se mi avessero detto che mio padre era morto, e io poi l'avessi visto, come un fantasma, sarebbe stata la follia per me, e non avrei potuto fare il re, avrebbe dovuto farlo qualcun altro, forse tu. Non è la stessa cosa adesso?

CLAUDIO - Dovremo dire che sei morto?

GERTRUDE - E poi lui dovrà vederti? Avere l'impressione di vedere il tuo fantasma?

RE - Chi?

GERTRUDE - Nostro figlio, dovrà pensare che tu sia morto? È questo che dobbiamo fare?

RE - Non ti capisco: abbiamo un figlio noi?

GERTRUDE - Non ci crederà mai, non serve a niente fare la commedia.

RE - Serve, ve lo dico io che serve. È da sempre che facciamo commedie: se siamo arrivati a questo punto, a questa età, è solo perché abbiamo fatto commedie. E nelle commedie, fidatevi, arriva sempre il momento in cui devi uscire e andare via.

CLAUDIO - È questo che vuoi? Sparire e basta?

RE - Non c'entra niente quello che voglio. Succede tutto senza che te ne accorgi, succede sempre. Tu devi stare con lei, mio figlio è destinato alla morte, e questa è una storia che non mi piace.

CLAUDIO - Tu non sei malato.

RE - Lo sono, e la mia malattia salva tutti.

CLAUDIO - Hai deciso di essere malato. Non lo hai deciso tu di essere così?

RE - Essere come? Ma che dici? Non è possibile essere, questo è il problema. Tu prendi i sentimenti di una sola giornata, e prova a fissarli uno per uno dentro di te: non ce la fai, non è possibile. Non puoi essere nemmeno i sentimenti di una giornata, perché domani ce ne saranno altri e tu diventerai un'altra cosa, senza essere mai, se non in un solo piccolo, momento. E quello non è essere. Io ho deciso di strapparmi adesso... com'è che si dice? Di strapparmi adesso dal tumulto della vita, sì, così si dice, e di non provarci nemmeno a essere. Non c'è più il tempo per capire cosa si è. Questa è la malattia, e non c'è cura.

CLAUDIO - Questa è la malattia?

RE - Che malattia?

CLAUDIO - Adesso fai finta di non ricordare?

RE - Ma chi sei tu?

CLAUDIO - Devo fare così? Devo stare con tua moglie?

RE - Ma che vuoi da me? Chi sei tu?

Silenzio.

GERTRUDE - Diremo che tu sei morto e non sarete più niente, né tu né nostro figlio.

RE - Quando lo direte, sarò morto per davvero.

Il Re esce.

TRE ORE DOPO

La stessa scena, addobbata adesso con drappi e tendaggi che segnalano la celebrazione di un funerale. Gertrude sistema gli orpelli per il funerale. Rientra Polonio.

POLONIO - Che è successo? Chi è morto?

Gertrude continua a sistemare gli orpelli.

POLONIO - Sentite, con tutto il rispetto, volete dirmi che succede?

GERTRUDE - Dobbiamo dire a mio figlio che il Re è morto.

POLONIO - È morto il Re?

GERTRUDE - Poi, dopo averglielo detto, dobbiamo far venire il Re a trovarlo.

POLONIO - Scusate, non ho capito: prima gli diciamo che è morto e poi glielo facciamo vedere vivo?

GERTRUDE - Quando il padre verrà a trovarlo, lui dovrà pensare di avere davanti un fantasma, un'allucinazione, e allora si sentirà in colpa per non averlo protetto.

POLONIO - Scusate: ma è morto o non è morto?

GERTRUDE - Non è morto nessuno.

POLONIO - E allora io non ho capito niente. Sentite bene a me: chi è morto?

GERTRUDE - Tu sai tenere il gioco?

POLONIO - Che gioco?

GERTRUDE - Quando entrerà il Re, tu devi far finta di non vederlo, di non sentirlo.

POLONIO - Perché?

GERTRUDE - Perché deve sembrare un fantasma.

POLONIO - Un fantasma?

GERTRUDE - Tu devi far finta di non vederlo.

POLONIO - Perché proprio io? Non è meglio se mi tenete fuori da questa commedia? Io dopotutto non c'entro niente.

GERTRUDE - Tu sei il pezzo che mancava. Agli occhi di mio figlio tu non hai nessun interesse, e sarai quello che dirà la verità. Di me potrà non fidarsi, di te si fiderà sicuramente. Sai tenere il gioco?

POLONIO - Che gioco? Lo vedo ma non lo vedo? Questo gioco?

GERTRUDE - Semplice, no?

POLONIO - Lui entra e io lo vedo ma non lo vedo?

GERTRUDE - Cambierà tutto, anche per te.

POLONIO - In bene, volete dire?

GERTRUDE - In bene, così voglio dire.

Entra Claudio.

CLAUDIO - (*A Polonio*) Vai a cercare il ragazzino, digli che suo padre è morto e accompagnalo qua.

POLONIO - Scusate ma perché ci devo andare proprio io? Non è una bella notizia che devo portare, perché proprio io?

GERTRUDE - La vuoi la vita migliore?

POLONIO - Sì.

GERTRUDE - E te la devi meritare. Vai, diglielo, accompagnalo qua.

Entra il Re.

POLONIO - Maestà.

GERTRUDE - (*A Polonio*) Devi tenere il gioco.

POLONIO - Scusate, pensavo che... niente, lo vedo ma non lo vedo, è che quando lo vedo fa impressione a vederlo, come non detto, me ne vado, scusate.

Esce.

RE - Che è successo? Chi è morto?

GERTRUDE - È morto il Re.

RE - E chi è questo Re?

GERTRUDE - Tu. Sei morto tu.

RE - Io sono morto?

GERTRUDE - Ti ricordi chi sono io?

RE - Tu sei... non mi ricordo.

GERTRUDE - Io ero tua moglie.

RE - Eri? E poi? Cos'è successo?

GERTRUDE - Che tu sei morto.

CLAUDIO - E io? Ti ricordi chi ero io?

RE - No, non lo so.

CLAUDIO - Ero tuo fratello. Non ti ricordi?

RE - Come faccio a ricordarmi tutte queste cose?

CLAUDIO - Per questo sei morto, per questo muoiono le persone: perché non si ricordano di essere vive.

RE - Com'è successo?

GERTRUDE - Qualcuno ti ha dato del veleno.

RE - Del veleno?

GERTRUDE - Mentre dormivi. Adesso come ti senti?

RE - Mi sento bene, non mi sembra nemmeno di essere morto.

GERTRUDE - E invece è così.

RE - Ma se sono morto, ascoltami bene: se sono morto, perché ti sento?

GERTRUDE - Perché questa non è la realtà, qui è tutto finto.
 RE - Qui è finto? Per voi, forse, per voi è finto. Per me è vero solo quello che sta qua. E se tu mi dici che sono morto, allora vuol dire che sono morto per davvero. (*A Gertrude*) Non ti faccio più schifo adesso, eh?

Silenzio.

GERTRUDE - Ce l'hai detto tu di fare così.
 RE - Io? Non mi ricordo.
 CLAUDIO - L'hai detto tu.
 RE - Io vi ho detto che sono morto? Com'è possibile? Se sono morto, come ho fatto a dirvi che sono morto? Non ci state capendo più niente, eh? E non preoccupatevi, fate quel che dovete fare, non vi sentite in colpa. Io forse. Per salvare lui, ho condannato voi due. Vi sembra che farmi morire sia un torto? Non è così. Siete voi i condannati a vivere comandando. È la peggiore delle condanne. E ve l'ho data io. (*A Gertrude*) Non è questo che volevi?
 GERTRUDE - È questo che volevo.
 CLAUDIO - (*Al Re*) Perché lo stai facendo? Io non lo capisco, perché?
 RE - Non devi capire, non è importante.
 CLAUDIO - Ci vado di mezzo io, è importante.
 RE - Ci vai di mezzo? Prenderai il mio posto. È quello che hai sempre voluto.
 CLAUDIO - Non l'ho voluto, ho sempre saputo che il comando ti spettava.
 RE - Non hai tenuto gli occhi addosso a lei? Non l'hai sempre voluta, lei?
 CLAUDIO - È tua moglie.
 RE - E allora? Tra poco non lo sarà più.

Il Re esce. Claudio lo segue. Gertrude sistema una croce sulla sedia del Re.

UN'ORA DOPO

Entrano Amleto e Polonio.

AMLETO - Che succede? Che sono queste tende? Che è successo?
 GERTRUDE - L'hanno ucciso.
 AMLETO - Chi?
 GERTRUDE - Con del veleno.
 AMLETO - Chi?
 GERTRUDE - Non lo sappiamo.
 AMLETO - Dov'è adesso?
 GERTRUDE - Adesso non serve che tu vada a trovarlo. Prima sarebbe servito. Prima dovevi esserci tu con lui, a proteggerlo come ho provato a fare io.
 AMLETO - Non è vero, non è vero niente. Dov'è?
 GERTRUDE - Tu però eri troppo occupato a prendere il suo posto.
 AMLETO - Io ho preso il suo posto per difenderlo.
 GERTRUDE - Tu non l'hai difeso, hai lasciato che chissà quale schifo di persona si avvicinasse a tuo padre e gli mettesse nell'orecchio un veleno, mentre dormiva, hai lasciato che un vecchio venisse ucciso, indifeso, è colpa tua.
 AMLETO - Dov'è adesso?
 GERTRUDE - Lo stanno preparando, non puoi entrare.
 AMLETO - Chi lo sta preparando? È compito mio farlo.

GERTRUDE - Era compito tuo, ma non c'eri, c'è suo fratello con lui.
 AMLETO - Io ci devo andare.
 GERTRUDE - (*A Polonio*) Non farlo passare.

Amleto va verso la porta, Polonio gli sbarra la strada.

POLONIO - Con tutto il rispetto.
 GERTRUDE - C'è suo fratello, non puoi entrare.
 AMLETO - È stato lui?
 GERTRUDE - A fare cosa?
 AMLETO - È stato lui ad ammazzarlo?
 GERTRUDE - È stato lui a trovarlo così, a evitare che altri lo vedessero in quello stato. Tu dov'eri? A fare affari per conto della stessa persona che dovevi proteggere.
 AMLETO - Fammi passare.
 GERTRUDE - Non si può entrare, nessuno può entrare, nemmeno io. È una questione di rispetto, e tu non lo capisci il rispetto.
 AMLETO - Io ero al suo posto per proteggerlo.
 GERTRUDE - Tu dovevi essere accanto a lui, non al suo posto.

Amleto si siede.

AMLETO - Che gli avete fatto?

Premio Hystrio alla Drammaturgia 2014 a Michele Santeramo: la motivazione

Michele Santeramo in quasi un quindicennio di attività drammaturgica ha elaborato una scrittura in continua evoluzione, ma sempre ancorata a una profonda "dicibilità" teatrale. Dai primi lavori per Teatro Minimo, da lui fondato nel 2001 con Michele Sinisi, in cui prevaleva la forma monologante e che lo hanno visto anche interprete - come ne *Il Barone dei Porci* o in un emozionante rifacimento del *Cyrano* di Rostand - a strutture compositive sempre più complesse, le sue pièce hanno suscitato l'interesse di numerose compagnie del panorama nazionale. Acuto osservatore del presente, Santeramo analizza con dolente ironia le contraddizioni del contemporaneo, filtrandole con una vena grottesca, sottilmente crudele, che spesso sfocia nel surreale o nell'iperreale e che riesce a riflettere, anche nel linguaggio, le difficoltà di un certo meridione ad affrancarsi da antichi retaggi. Pensiamo soprattutto ai lavori di questi ultimi anni - *Sequestro all'italiana*, *Le scarpe*, *Il guaritore* (Premio Riccione 2011), *La prima cena* e *La rivincita*, recentemente pubblicato in forma di romanzo da Baldini & Castoldi - in cui quel mondo di umiliati e offesi trova un *habitat* dalle molteplici implicazioni senza mai cadere nel patetico. A Michele Santeramo, sensibile cantore di un sud dell'anima in cerca di dignità esistenziale, va un più che meritato Premio Hystrio alla drammaturgia.



(foto: Marina Siciliano)

GERTRUDE - Tu, che gli hai fatto.

AMLETO - Io non volevo fare niente, volevo solo che nessuno lo ricordasse malato, volevo solo proteggerlo.

Rientra Claudio, porta una piccola bottiglia in mano. Piange, senza fare nulla per nascondere le lacrime. Anche Polonio, per rafforzare la recita, decide di piangere ma è esagerato, chiaramente finto.

GERTRUDE - (A Polonio) Calmati. Calmati ho detto!

Polonio capisce e diminuisce l'intensità del pianto.

CLAUDIO - (Ad Amleto) Ci ho parlato, poco prima che morisse. Voleva vederti, io gli ho dovuto dire che non c'eri ma lui insisteva che tu fossi lì con lui, si ricordava solo di te, voleva vederti a tutti i costi e allora sono uscito, sono venuto a cercarti ma tu non eri da nessuna parte. Sono tornato dopo poco, pochissimo tempo, e ho bussato ma lui non rispondeva, e poi sono entrato e l'ho trovato seduto su una sedia, con questa bottiglia accanto, e non respirava, non si muoveva.

GERTRUDE - È colpa tua.

AMLETO - Non è colpa mia.

Silenzio. Anche Polonio smette finalmente di piangere.

AMLETO - Voglio vedere mio padre.

POLONIO - Non potete vederlo. Con tutto il rispetto.

AMLETO - Perché non posso?

POLONIO - Perché è morto, vostro padre è morto. (A Gertrude) Dico bene?

AMLETO - Morto non significa niente, è solo una parola. Chiamatelo.

GERTRUDE - Non possiamo. Non verrà più. Ed è colpa tua.

Entra il Re. I tre evitano di guardarlo e di far vedere che si sono accorti della sua entrata.

AMLETO - Avete visto che lui... questi dicono che sei morto. Come stai?

Il Re non risponde.

AMLETO - Mi hanno detto che sei morto. Non è vero.

GERTRUDE - Cosa non è vero?

AMLETO - Che mio padre è morto. È là, non vedete che avevo ragione?

GERTRUDE - Ma chi vedi? Chi è che vedi là?

AMLETO - Mio padre, lui, lo vedete? Là, davanti a voi e a me, lo vedi?

Gertrude guarda in direzione del Re.

GERTRUDE - Io non vedo nessuno.

AMLETO - (A Polonio) E tu? Almeno tu lo vedi?

Silenzio.

POLONIO - Io non vedo nessuno. (A Gertrude) Dico bene?

AMLETO - (A Claudio) E tu? È tuo fratello, non lo vedi?

GERTRUDE - (Ad Amleto) Se ti fa stare bene, e lo vedi, parlagli. Chiedigli che vuol dire da morto.

AMLETO - Com'è possibile che non lo vediate, è uguale a me, e io sono vivo, non è vero?

POLONIO - Dove dite che sta?

AMLETO - Là, accanto a te. Girati e lo vedi.

POLONIO - (Si volta e ha il Re proprio davanti a lui) Io non vedo nessuno. Tranquillizzatevi. Poi passa.

AMLETO - (Al Re) Tu non ci sei? Ma se io ti vedo. Parla. Parla, ho detto. Non sei mio padre? Chi sei?

RE - Non sono più tuo padre.

AMLETO - Lo sentite?

RE - Io sono il fantasma di tuo padre.

AMLETO - Dice di essere il fantasma di mio padre.

RE - Se potessi raccontare i segreti della mia vita, potrei dirti cose di cui la più lieve ti strazierebbe l'anima. Ma il racconto delle cose che ho dovuto vivere non è per orecchi come i tuoi. Quello che ho dovuto fare io, voglio risparmiarlo a te. Ascoltami: se mi hai amato, non vendicare mai, mai, la mia morte.

AMLETO - Non vendicare?

RE - Mai. Non devi farlo, mai. Non vendicarmi, non servirà a niente. Loro prenderanno il posto che ti spetta, e tu lascia stare, lascia andare. Non servirà cercare di lavare il loro letto incestuoso, non c'è acqua che lava quelle colpe. Lascia che tutto ti passi addosso, senza metterci un solo pensiero. Cosa ti hanno tolto? La dittatura di una vita che io ho già vissuto, e che non vale la pena difendere. Non vendicarmi, mai, in nessun modo. Lascia a loro la commedia del potere, lascia che le loro vite si corrompano nel puzzo della carne che si deve mandare a morte, nel rimorso per le facce che non si sono volute salvare. Non vendicarmi, mai.

Amleto prova ad avvicinarsi al Re. Gertrude si pone tra il Re e Amleto. Il Re si siede.

GERTRUDE - (Ad Amleto) Vai a prepararti, dobbiamo fare il funerale.

AMLETO - Perché non devo vendicarti?

RE - Perché non servirà a niente.

AMLETO - E io che faccio se non ci provo? Non posso fare altro.

RE - Dovevi stare zitto, darmi il tempo di preparare tutto, e non l'hai fatto.

AMLETO - Ma lo sentite?

GERTRUDE - Chi? Sei tu che fissi il vuoto e parli con l'aria. Dove guardi?

AMLETO - Lui guardo.

GERTRUDE - Chi?

AMLETO - Non vedi niente?

GERTRUDE - Niente, eppure vedo tutto ciò che è. È un frutto della tua pazzia, del delirio che crea queste immagini senza corpo.

AMLETO - Non sono pazzie queste, io vedo come voi, sento come voi.

RE - «Cercate di scansare l'avvenire». Lo capisci adesso che significano queste cose? Scansa l'avvenire, non serve a niente ripeterlo.

AMLETO - (A Gertrude) Hai sentito?

GERTRUDE - Ma cosa? Lascia stare queste voci, non sono vere.

RE - «Mi hai spaccato il cuore in due»...

GERTRUDE - Così mi spacchi il cuore in due...

RE - «Buttane via la parte peggiore»...

AMLETO - Buttane via la parte peggiore, e vivi più pura con

l'altra metà.

RE - (*Ad Amleto*) Lo capisci adesso che significa? Butta via la parte peggiore, e vivi più puro con l'altra metà. Quante volte dobbiamo ripeterlo prima di capirlo? Non vendicarmi, mai.

AMLETO - Io non so fare che questo.

RE - Tutti non sanno fare che questo: vendetta, assassinio, potere. Da qualche parte bisogna cominciare a smettere.

Il Re si avvicina ad Amleto e gli poggia una mano sulla spalla.

RE - Così ti salvi.

Claudio va davanti alla poltrona del Re. Toglie la croce dalla sedia.

CLAUDIO - (*A Gertrude*) Dobbiamo solo cambiare fondale, no? Da un funerale a un matrimonio, e si va avanti. Chi è vittima rimane vittima, chi ha vinto continua a farlo.

Si siede sulla sedia del Re.

AMLETO - (*Al Re*) Io non posso stare a guardare, è il mio posto quello, non starò fermo mentre mi tolgono tutto. Tu sei morto? E va bene. Se dici di essere morto, se hai deciso di essere morto, a me sta bene così. Ma io no, io non sono morto. (*A Claudio*) Alzati, non è il tuo posto.

GERTRUDE - È il suo posto, ce lo siamo guadagnati.

AMLETO - Alzati ho detto.

CLAUDIO - E perché? Per lasciarlo a te?

AMLETO - Perché è ancora il posto di mio padre, e tu non sei all'altezza.

CLAUDIO - È giusto, bravo, è giusto. Rendere a tuo padre questo ricordo è giusto, ma devi stare tranquillo ormai: tuo padre è morto, non lo vedi? Te ne devi fare una ragione, e non devi vendicarti. Il lutto ostinato è atteggiamento da ragazzini testardi, non è un

modo adulto di soffrire, è il segnale di un cuore fiacco, di un animo impaziente, di un intelletto semplice. E tu questo sei. Lascia perdere, se è dolore che provi, è inutile ormai, non serve a niente. Pensa a me come a un padre. Ce la fai?

Amleto prova ad andare verso la sedia di Claudio. Polonio glielo impedisce.

POLONIO - Voi ve ne dovete andare, con tutto il rispetto, la faccenda si è chiusa, avete perso. (*A Gertrude*) Dico bene? (*Ad Amleto*) Caricatevi il morto, e andatevene. (*A Gertrude*) Dico bene?

AMLETO - Io devo vendicarmi, solo così mi salvo. (*Al Re*) Andiamo via.

RE - Dove? Ma se io sono morto.

Il Re lo guarda, esce.

GERTRUDE - Non cercare più tuo padre. E non vendicarlo, mai. Togliti dalla faccia quel colore pallido. Se non vuoi guardarmi da figlio, ti conviene guardarmi da amico. È legge di natura: chi vive deve morire. Solo questo è rimasto, solo questo è naturale. Perché dovremmo consumarci il cuore, se sappiamo che è così, e che è così per tutti? Non vale la pena. Chi ti è rimasto adesso? Solo io: solo tua madre.

Amleto va verso la stessa uscita dalla quale è uscito il Re. Esce. I tre rimangono in scena, fermi, a lasciarsi guardare.

BUIO

In apertura, illustrazione di Mariagiulia Colace.



MICHELE SANTERAMO

Nasce il 22 agosto 1974 a Terlizzi (Ba). Attore, nel 2001 fonda con Michele Sinisi la Compagnia Teatro Minimo, con sede ad Andria e conduce un'intensa attività come autore. Scrive *Nobili e Porci libri*, *Konfine* (Selezione Enzimi 2003), *Accadueò* (Premio Voci dell'Anima 2004), *Murgia* (spettacolo Generazione Scenario 2003), *Vico Angelo Custode*, *Sacco e Vanzetti, loro malgrado*, pubblicato per Editoria & Spettacolo, e ancora *Le scarpe* e *Cirano*. Nel 2007 scrive *Il Sogno degli artigiani*; è autore dello spettacolo *Fanculopensiero stanza 510*. Scrive *Sequestro all'italiana* e arriva finalista al Premio Riccione per il Teatro 2009, che vince, nel 2011, con *Il Guaritore*. Altri suoi testi: *Le Scarpe*, in scena con Teatro Minimo, in coproduzione con Fondazione Pontedera Teatro (2010), *La rivincita* (2012) e, sempre nel 2012, *Il Giorno del Signore*.

Festival estivi: cosa (non) possiamo perderci

di Renzo Francabandera



Parte la sfilata di festival estivi. Novità, non novità? Un tempo esistevano tre, quattro festival e stop. Si stava meglio, diciamo. Poi, negli anni Ottanta, ne sono fioriti un discreto numero, complice l'Estate Romana. E così, come sempre avviene in Italia, ogni campanile un festival. Ma eccola lì, la società che cambia. Se alcuni festival l'avevano presa come vocazione, vedi Santarcangelo, ormai la prassi è quella di mescolare le carte. Festival vicini al teatro di ricerca, da una decina d'anni hanno iniziato a mettere in piedi sezioni di altre arti. Ma senza eccedere, che sennò gli tagliano i fondi, e con l'occhio al territorio, sennò l'associazione commercianti non ci mette del suo... E poi, adesso, con la Riforma, tutto il marasma per entrare fra gli eletti... che mal di testa!

Seguono poi gli emulatori, legati a questo o quel *factotum* di provincia, indirizzati ai soliti quattro critici alla ricerca dell'eremo solitario, o, più comunemente, al pubblico borghese (sempre più piccolo, vista la crisi), e che non rinunciano a un pizzico di danza e/o performance, giusto per far vedere il mondo nuovo ai giornalisti locali e fare bella figura coi colleghi. E poi, il gruppo dei Fine Estate, diversi fra loro, ma con l'idea di rinnovare il rapporto fra pubblico e creatività scenica. Forse perché d'estate si può azzardare sen-

za che l'abbonato esca scontento.

Cosa propongono i menù di quest'estate, allora: **Castiglioncello** si divide in due, un primo fine settimana dedicato alle specialità del territorio, e il secondo ai piatti nazionali, anche se non mancano le prove di cucina, ovvero quei famigerati "primo studio" che quattro-cinque anni fa ci avevano fatto impazzire e che erano stati alla base di una serie di feroci polemiche. Siamo sicuri di volerli ancora?

Sulla spiaggia, il festival trova le sue declinazioni più nazionali-popolari, con produzioni e attori che non possono deludere la pattuglia dei vacanzieri. E così, se Pippo Delbono ad **Asti** fa un festival tutto concettuale e senza celebrità, a **Borgio Verezzi** sfila la mondanità teatral-televisiva (Tedeschi e la D'Abbraccio, la Caldonazzo e la Gassman). Da sempre sul tranquillo anche l'**Estate Teatrale Veronese**, altro che le pazzie che fanno a nord, dove da **Pergine Città Spettacolo** a **Fies Drodese**, il programma alterna la Guidi e l'Abbondanza Bertoni alla pattuglia di artisti della più spinta contemporaneità italo-franco-spagnola. Hanno pure i piatti e le posate biodegradabili al ristorante!

E come dimenticare il placido e composito **Mittelfest** a Cividale, con il solito sguardo a Oriente, cercando più che il teatro l'incrocio dei linguaggi in una terra di passaggio, che alla fine non ti ricordi il nome

dell'ugrofinnico che tornava dopo 15 anni col capolavoro da non perdere. Dobbiamo arrivare a **Bassano** a fine agosto con B Motion senza certezze...

Come quando vai a **Teatro a Corte** (foto: Alice Allart): lo sai che è 'na pazzia, ma è come la cannabis, un tiro non si nega. Perché vogliamo mettere la Torino circense-performativa, con tutto l'annesso di zanzare: finisce persino per divenire lisergico. Ricordatevi l'Autan.

Scendendo lungo lo Stivale, se giugno pullula di *performing arts* come a **Peraspera** a Bologna, da inizio luglio (un like a **Polverigi** glielo do), lo sfrigolio "performativo spinto" si perde un po', la fa da padrona la parola (in Toscana soprattutto, da **Castiglioncello** a **Volterra**, passando per **Lari** e **Radicondoli**, **Monticchiello**), salvo arrivare a Roma da settembre in avanti, quando fra **Short Theatre** e **Romaeuropa** si può guardare davvero di tutto di più. Resiste Donatini a Prato con **Contemporanea**, anche lui fin-estivo come **Castel dei Mondi** ad Andria, dove quest'anno debutta un nuovo spettacolo di Carrozeria Orfeo, freschi di Premio Hystrio-Castel dei Mondi.

E ancora, il sud, che con **Benevento Città Spettacolo** chiude un tempo di belle iniziative, con alcune realtà in crescita, come a **Taranto**, per dire. E Matera? Che succede a Matera? Vediamo. Per ora niente, ma anche lì, come a Expo, cinque minuti prima del fischio d'inizio avranno tutto pronto.

E ti sovengono **Edimburgo** e **Avignone**, l'organizzazione vera, gli artisti associati, i fischi liberi, il pubblico che s'incazza, i giornali che svolazzano. E invece noi sempre con le solite tiritere, squattrinati e velleitari, fondamentalmente.

Alla fine, che bilanci fare: sono i soliti nomi? Ci ritroveremo come al solito "noi e noi"? Esperimenti di teatro-cocktail? Rivoluzioni? Ecco, tranquilli, rivoluzioni nessuna. A un certo punto si spengono le luci, qualcuno fa succedere qualcosa e poi si torna a casa sereni, saranno finite le ferie, avrete una rivista in mano di "robe" teatrali, vi verranno in mente, voi che siete patiti, i soliti spettacoli che avrete visto in quel luogo sperduto fra boschi e cascate dove avete toccato lo spirito, o quell'altro invece dove il profumo di salmella è entrato nelle narici proprio mentre Giulietta si piantava il coltello nel petto. Per non parlare di quella roba performativa che "ancora devo rifletterci", ma sicuramente c'era di mezzo un po' di sensoriale e qualcosa *gender*, con sanguinolenze, polaroid e video-inserti. E un piantino a microfono.

A quel punto vi viene in mente il solito spettatore eccessivo, che aveva interrotto la performance sul più bello fischiando o mandando tutti a fanculo e che se ne torna a casa per vedere i preliminari di "campions". E vi sovviene Boskov, la Sampdoria e quando diceva: rigore è quando arbitro fischia. Ecco, per l'estate prossima ricordatevelo: performance è quando pubblico fischia. Lì c'è il contemporaneo. Lì devi esserci, se vuoi capirne di teatro di ricerca. ★

Maschere del Teatro, ecco le terne

La finale si svolgerà al Mercadante di Napoli il 4 settembre ed ecco le terne delle Maschere del Teatro 2015. Migliore spettacolo, *Il sindaco del rione sanità* di Sciacaluga, *Lehman Trilogy* di Ronconi; *Il Don Giovanni. Vivere è un abuso, mai un diritto* di Filippo Timi. Per la migliore regia, Romeo Castellucci, Antonio Latella e Alessandro Gassmann. Massimo Popolizio, Filippo Timi ed Eros Pagni; Maddalena Crippa, Manuela Mandracchia e Lucia Mascino sono in gara come migliori attori e attrici protagonisti. Tra i non protagonisti, Mauro Avogadro, Arturo Cirillo e Nando Paone; Monica Piseddu, Dely De Majo e Lucia Poli. Antonia Truppo, Mauro Lamantia e Alessandro Averone costituiscono la terna per l'attore emergente. Citiamo infine, delle 13 categorie previste, Stefano Massini, Roberto Scarpetti e Chiara Lagani per la novità italiana.

Info: teatrostabilenapoli.it

Il Csc di Bassano, avanguardia europea

Vince altri due bandi europei il Centro per la Scena Contemporanea di Bassano del Grappa. Il primo progetto, riservato all'interazione tra danza e arti visive e la formazione del pubblico, "Dancing Museums: old masters, new traces", si svolgerà tra giugno 2015 e giugno 2017, in collaborazione con La Briquerie (Vitry-sur-Seine), Dance Identity (Vienna), Dansateliers (Rotterdam), Siobhan Davies Dance (Londra) e otto musei europei. Obiettivo del secondo, "Pivot Dance", in collaborazione con The Place di Londra, Nederlandse Dansdagen di Maastricht, è invece quello di stimolare la crescita professionale di giovani coreografi e organizzatori attraverso la mobilità internazionale, sempre rinnovando il rapporto della danza col pubblico.

Info: operaestate.it/progetti

Un anno per Zut!

Ha festeggiato un anno di attività, il 16 maggio, lo Spazio Zut! a Foligno, diretto da Michele Bandini ed Emiliano Pergolari di Zoe Teatro. Numerosi gli artisti ospitati, tra gli altri, Morganti, Civica, Muta Imago, Deflorian/Tagliarini e Nerval Teatro. Zut! ha proposto inoltre laboratori, workshop, progetti di residenza, formazione e produzione anche negli ambiti della danza e del circo contemporaneo. La forza del progetto è confermata dai numeri: 42 spettacoli, 4 di danza, 32 concerti, 17 proiezioni.

Info: spaziozut.it

Fondi Fus, si parte

Sono disponibili online, sul sito del Mibact, i punteggi e i contributi assegnati ai Teatri Nazionali e di Rilevante Interessante Culturale per l'anno 2015. Si comincia con le Fondazioni Biennale di Venezia-Settore Teatro e Inda, cui vanno euro 1.000.000, e l'Accademia Silvio D'Amico, meritoria di euro 800.000. Tocca, poi, ai Teatri Nazionali, a loro volta suddivisi in tre sottoinsiemi: quelli al di sopra di ogni sospetto innanzitutto, ossia Piccolo Teatro e Stabile di Torino, cui vanno euro 3.252.094 e 2.647.905. Quindi il Teatro di Roma, l'Ert e il più controverso Stabile del Veneto Carlo Goldoni, cui spettano euro 1.881.417, 1.733.583 e 1.585.000. Per concludere con le "pietre dello scandalo", quelle che, allora, tanto hanno fatto discutere, essendosi dotate all'ultimo di una scuola e pigiando il tasto degli accorpamenti: ecco, quindi, la Fondazione Teatro della Toscana, euro 1.203.327, e lo Stabile di Napoli, euro 1.196.672.

Passando ai Teatri di Rilevante Interesse Culturale, ecco, di nuovo, le sorprese: gli Stabili declassati, ad esempio, quelli di prima fascia, a cominciare da Genova, cui spettano euro 1.874.558, più che a Napoli, Firenze, Venezia e Modena, pure considerati "Nazionali". E poi lo Stabile del Friuli (euro 1.260.696), il Nazionale di Sicilia-Catania (euro 1.244.000), il Biondo di Palermo (euro 920.746). Non meno sorprendenti sono le quote spettanti al secondo sottoinsieme: il Franco Parenti, che sorpassa l'Elfo (euro 1.069.810 contro 1.059.092), le Fondazioni Teatro Due di Parma (euro 939.780), Stabile dell'Umbria (euro 935.260) e Metastasio di Prato (euro 817.756), Marche-Teatro società consortile (euro 678.299).

Chiudono la lista la Fondazione Luzzati-Teatro della Tosse (euro 674.588), il Centro Teatrale Bresciano (euro 657.411), lo Stabile d'Abruzzo (euro 644.528), la Fondazione Teatro Piemonte Europa (euro 567.231), il Teatro di Bari (euro 502.330), il fantomatico e scandaloso Casanova Teatro, ex Eliseo di Roma (euro 481.151), il Teatro di Sardegna (euro 472.758) e, per quanto riguarda le minoranze linguistiche, gli Stabili di Bolzano (euro 547.728) e Sloveno di Trieste (euro 352.271). **R.R.**

Info: spettacolodalvivo.beniculturali.it

Nuovo organigramma per il Piccolo Teatro

Sono stati nominati l'11 maggio i membri, per quattro anni, del nuovo cda della Fondazione Piccolo Teatro: Federica Olivares (Mibact), Stefano Baia Curioni (Comune Milano), Cristina Cappellini, Andrea Ragosta (Regione Lombardia), Livia Piermattei (Città Metropolitana), Marco Accornero (Camera di Commercio di Milano). Presidente, su designazione del Comune, Salvatore Carrubba, che succede a Claudio Risè.

Info: piccoloteatro.org

Un nucleo stabile per il Rossetti

Otto attori entrano a far parte dello staff del Rossetti di Trieste. Il nucleo sarà composto da Filippo Borghi, Adriano Braidotti, Ester Galazzi, Andrea Germani, Lara Komar, Riccardo Maranzana, Francesco Migliaccio, Maria Grazia Plos, e sarà attivo fin dalla prossima produzione *Rosso venerdì*, di Roberto Cavosi. Una scelta «nel segno della continuità» secondo «canoni di qualità e talento». Fra le nuove scritte, anche Serena Sinigaglia e Fausto Paravidino.

Info: ilrossetti.it

Milano: rivive il Teatro Continuo di Burri

L'opera, realizzata da Alberto Burri negli anni Settanta (foto sotto) e successivamente demolita, rivive grazie alla Fondazione Burri che ci ha messo i necessari 150.000 euro e al Comune di Milano che l'ha voluta. Nel cuore del Parco Sempione, la costruzione (una scena e delle quinte in cemento armato) ha suscitato le polemiche dei cittadini per l'impatto visivo. Per l'inaugurazione, lo scorso maggio, una performance di danza e musica.

Info: comune.milano.it





Il teatro a Milano durante Expo

Nel pieno dell'Expo continua l'offerta di spettacoli da parte dei teatri milanesi, a cominciare da Padiglione Teatri. Promosso dall'Assessorato alla Cultura, nell'ambito di Expo in Città, porta sui palcoscenici dell'Elfo e del Franco Parenti, in collaborazione col Piccolo e fino al 30 luglio, 58 spettacoli prodotti da 58 compagnie e teatri milanesi: tra questi, *Eros e Thanatos* di Serena Sinigaglia, *A sangue freddo 2 #* di Silvia Costa, *N.E.R.D.s. - Sintomi* di Bruno Fornasari e *Songs for Edgar* del Teatro delle Moire; oltre alla *Turandot* dei Colla, *Il rione* di Annibale Ruccello, diretto da Monica Nappo, e la sezione estiva (21-26 luglio) di Tramedautore, in programma al Piccolo. Sempre al Piccolo Teatro, nell'ambito della "Lunga Estate", che si protrarrà fino all'autunno, vanno ricordati almeno i tre spettacoli con la Shanghai Theatre Academy; *Le Kung-Fu*, dal Congo, con Dieudonné Niangouna; le riprese de *Le sorelle Macaluso*, *Incendi* di Mouwad e *Odyssey* di Bob Wilson (nella foto); i concerti jazz, le proiezioni e gli spettacoli-laboratorio per ragazzi al Chiostro Nina Vinchi. Né va dimenticata la Scala, per la prima volta aperta da maggio a ottobre, coi suoi grandi titoli (tra gli altri, *La Bohème* di Zeffirelli e *Falstaff* di Robert Carsen) e le visite guidate previste dai pacchetti "Serate Speciali".

Da non perdere *Eresia della Felicità* del Teatro delle Albe, al Castello Sforzesco dal 21 al 25 luglio a chiusura della rassegna "Da vicino nessuno è normale", e i tanti musical in giro per la città, dal Barclays Teatro Nazionale al Nuovo. Strategia adottata comunemente da molti teatri è stata quella di accompagnare gli spettacoli con sottotitoli in inglese, per avvantaggiare il pubblico straniero in visita all'Expo. **Francesca Carosso**
Info: it.expoincitta.com

Marche, l'unione fa la lirica

Ancona Jesi Opera è il nuovo marchio che lega le due stagioni liriche del Teatro delle Muse di Ancona e del Pergolesi di Jesi. Una sinergia regolata da un protocollo d'intesa che si propone di rafforzare entrambi i partner, agevolando le attività di biglietteria, promozione e marketing e i contratti di lavoro con le maestranze. Sei appuntamenti ad Ancona, quattro a Jesi, a partire dal prossimo autunno.

Info: teatrodellemuse.org,
fondazionepergolesispontini.com

Teatro Periferico nei manicomi italiani

Da un'idea di Teatro Periferico, in collaborazione con Chille De La Balanza, partirà a settembre il progetto "Case matte". Da Limbiate, dov'è nato lo spettacolo *Mombello, voci da dentro il manicomio*, Teatro Periferico visiterà per due mesi i vecchi ospedali psichiatrici di Genova, Reggio Emilia, L'Aquila, Aversa, Roma, Volterra e Firenze. Prevista, alla fine del tour, una presentazione a Milano del lavoro svolto.

Info: info@teatroperiferico.it

Un teatro per Leo

Sarà intitolato a Leo De Berardinis il Teatro Auditorium da poco ultimato a Vallo di Lucania (Sa). La decisione, su proposta di Michele Murino, direttore artistico di Velia Teatro, è stata fortemente voluta dal sindaco e dall'amministrazione del Comune che così intende rendere omaggio a Leo, originario di Gioi Cilento. Il teatro, 538 posti, attrezzato per ogni tipo di spettacolo, è stato inaugurato lo scorso maggio.

Info: comune.vallo dellalucania.sa.it

Drammaturgia in un clic nell'archivio di Outis

"Le pagine del nostro tempo" è il progetto finanziato con euro 60.000 da Cariplo, Regione Lombardia e Sistema Camerale Lombardo nell'ambito del bando Innovacultura 2014. Outis, capofila del progetto, intende realizzare un archivio digitale di testi teatrali contemporanei, su piattaforma interattiva liberamente accessibile da internet. L'archivio, realizzato secondo le linee guida dell'Iccu, conterrà circa 6.000 testi.

Info: outis.it

Si rinnova il Premio Reiter

Si terrà allo Storchi di Modena dal 24 al 26 settembre, l'edizione del ventennale del Premio Virginia Reiter, dedicato alle attrici under 35. Due le novità: la neodirettrice artistica, Laura Marinoni, al posto di Ottavia Piccolo e Lidia Ravera, e la mostra "Virginia Reiter eredita il futuro", a cura delle costumiste Francesca e Roberta Vecchi, dal 18 settembre, in collaborazione col Festival della Filosofia.
Info: festivalvirginiareiter.blogspot.it

La scomparsa di Matteo Latino

Se n'è andato a 35 anni, alla fine di marzo, vinto da una malattia. Matteo Latino, attore e drammaturgo, aveva vinto il Premio Scenari nel 2011 con *In-factory*, metafora crudele e poetica sulla condizione dei trentenni, visti come vitelli "a stabulazione fissa" pronti al macello. Latino aveva fondato a Roma, nel 2009, la sua compagnia T/S Teatrostalla

e, dal 2012, anche il Teatro Dimora, all'interno di una stalla nel Parco Nazionale del Gargano. Da *In-factory*, divenuto *graphic novel* prima, era stato recentemente tratto un film. La sua ultima opera, *Bambi says fuck*, è stata presentata lo scorso anno a Teatri di Vita a Bologna: un'opera intensa che riflette sulla malattia nello scenario della deriva esistenziale metropolitana.

Tra i Pupari e la guerra

Fino al 25 luglio, al Monastero dei Benedettini di Catania, è aperta la mostra "La guerra... lo dico la Guerra! Metafore belliche nei cartelli della Marionettistica dei fratelli Napoli (1839-1915)", primo atto della convenzione tra l'Università di Catania e la famiglia Napoli. In mostra, tra gli altri, 22 dei 400 cartelloni dipinti da Rosario e Natale Napoli, sul tema della guerra. La mostra è curata da Alessandro Napoli e Simona Scattina.

Info: unict.it

Su il sipario alle Celebrazioni

Riaprirà il 24 novembre: lo promette Filippo Vernassa, presidente di Theatronic, la società che ha preso in gestione il teatro di proprietà della Fondazione Casa Lyda Borelli. Tre mesi di ristrutturazioni, 800.000 euro d'investimento, un lungo contratto d'affitto e dall'autunno si parte. Prosa, musical e danza la programmazione per la sala di quasi mille posti, chiusa dall'aprile del 2014.

Info: teatrocelebrazioni.it

Nasce il Teatro del Fiasco

Dalle fondamenta della Compagnia del Ciabotto, è nato ad Alba il Teatro del Fiasco-Centro di ricerca e produzione teatrale del clown contemporaneo. L'impresa teatrale, cercando risposta al quesito: «È nato prima l'uomo o il clown?», mira a proporre spettacoli e performance da strada, oltre a organizzare workshop di formazione per attori e tecnici.

Info: teatrodefiasco.it

Montepulciano d'arte

Dall'11 luglio al 1 agosto si terrà la quarantesima edizione del Cantiere Internazionale d'Arte di Montepulciano

no. 400 gli artisti coinvolti, per una cinquantina di spettacoli tra teatro, danza e musica sul tema "terra, guerra e pace". Tra i progetti, *Moby Dick* e l'opera lirica *Idroscalo Pasolini*.

Info: fondazionecantiere.it

Marco Bellone al Massimo di Palermo

«Il primo passo verso il rilancio»: così il sovrintendente Giambone ha definito la nomina di Marco Bellone a coordinatore del corpo di ballo del Teatro Massimo di Palermo. Dal 2016, sarà affiancato da un coreografo residente che cambierà ogni anno. Il Teatro Massimo è uno dei cinque teatri lirici d'Italia ad aver mantenuto un corpo di ballo stabile.

Info: teatromassimo.it

Romeo Castellucci, dottore ad honorem

L'Università di Bologna ha conferito a Romeo Castellucci la laurea *ad honorem* in Dams. Così s'intende riconoscere la capacità di «cambiare profondamente il modo di pensare e di fare il teatro nella nostra epoca, così come seppero fare, ai loro tempi, i maestri novecenteschi premiati alcuni anni or sono». La cerimonia si è svolta a Bologna lo scorso 21 aprile.

Info: magazine.unibo.it

In Lombardia si coltiva cultura

Proseguono, per il triennio 2015-2017, le attività del progetto "Coltivare cultura", nato nel 2012 dalla collaborazione tra Qui e Ora Residenza Teatrale, delleAli TeXtura e Zona K sui territori di quindici comuni tra Bergamo, Vimercate e Milano. A inaugurare il nuovo triennio, il tema del lavoro, come da tradizione declinato in cooperazione con la cittadinanza.

Info: coltivarecultura.it

Al Teatro dei Gordi il Premio Scintille

Si è conclusa, lo scorso 21 giugno a Milano, la sesta edizione di "Scintille - il nuovo teatro in vetrina", il concorso rivolto a compagnie under 35 e finalizzato alla produzione di uno spettacolo te-

atrale da promuovere sul territorio nazionale. Tra le otto compagnie finaliste, è risultato vincitore il Teatro dei Gordi con *Sulla morte, senza esagerare*, che si è aggiudicato il premio di 8.000 euro per la produzione dello spettacolo e l'ospitalità nei cartelloni 2015-16 del Teatro Menotti di Milano e del Teatro Alfieri di Asti.

Arriva a Udine l'École des Maitres

Saranno presentati al pubblico il 27 agosto a Udine, nel corso di una lezione aperta, gli esiti della 24a edizione dell'École des Maitres 2015, il corso internazionale di perfezionamento teatrale, quest'anno diretto dal croato Ivica Buljan. A seguire, sei dimostrazioni finali, in programma nei mesi successivi in Croazia, Slovenia, Italia, Belgio, Francia e Portogallo.

Info: cssudine.it

Una festa per il teatro off

Search And Destroy di Meridiano Zero (spettacoli), *La Strega* di Teatro Cargo (monologhi/performance), *834* di Teatrimprobabili (corti teatrali) e Filippo Maria Gianfelice (fotografia di scena per *Riccardo III - RIII*) sono i vincitori della 5a edizione del festival *off* Inventaria, organizzato a maggio dalla Compagnia DoveComeQuando di Roma.

Info: dovecomequando.net

Filippo Fonsatti presidente di Platea

Filippo Fonsatti, direttore organizzativo dello Stabile di Torino, è il nuovo presidente di Platea, organo di rappresentanza dei teatri nazionali e dei teatri di rilevante interesse culturale. Insieme a Fonsatti, che succede a Marco Bernardi, sono stati nominati Angelo Pastore (vicedirettore) e Antonio Calbi, Luca De Fusco e Velia Papa (ufficio di presidenza).

Info: www.agisweb.it

Premio alla carriera per Amedeo Amodio

Amedeo Amodio è stato insignito del Premio alla Carriera dalla Fnasd

(Federazione Nazionale Associazioni Scuole di Danza). La cerimonia si è tenuta presso la sede di Aterballetto, di cui Amodio è stato primo direttore, dal 1979 e per diciotto anni, nell'ambito delle celebrazioni per il 29 aprile, Giornata Mondiale della Danza.

Info: fnasd.it

Davide Calvaresi vince Prospettiva 2015

Lo scorso 10 maggio, presso il Ridotto del Teatro Comunale Verdi di Padova, *Map* di Davide Calvaresi, è stato proclamato progetto vincitore della quinta edizione del Premio Prospettiva Danza Teatro. La giuria, presieduta da Gilberto Santini, ha ritenuto inoltre opportuno segnalare *#Foma* di Valentin Alfery.

Info: prospettivadanzateatro.it

Nuove direzioni per l'Opera di Roma

Eleonora Abbagnato, *étoile* dell'Opéra di Parigi, è la nuova direttrice del corpo di ballo dell'Opera di Roma. La nomina è stata resa nota lo scorso aprile dal sovrintendente Carlo Fuortes. Novità anche per la direzione artistica, affidata ad Alessio Vlad e al compositore Giorgio Battistelli.

Info: operaroma.it

Nid Platform danza a Brescia

Saranno 17 le produzioni che prenderanno parte alla terza edizione della Nid Platform - Nuova Piattaforma della Danza Italiana, in programma a Brescia dall'8 all'11 ottobre. Il progetto è promosso da C.L.A.P. Spettacolo dal vivo

La Fondazione Puggelli inaugura con Messiaen

Con un'installazione multimediale dedicata al *Quatuor pour la Fin du Temps* di Olivier Messiaen (foto: Giacomo Orlando), nella cornice del Teatro Machiavelli di Catania, sono state inaugurate ad aprile le attività della Fondazione Lamberto Puggelli, istituita per rendere omaggio alla figura del regista, scomparso nel 2013.

L'ambizioso progetto artistico nasce nel segno del dialogo tra etica, socialità e arti, tra il teatro di prosa e l'opera lirica - campi d'elezione dell'artista. Alla valorizzazione dell'archivio privato saranno affiancate le residenze di artisti e studiosi, per coniugare ricerca artistica e impegno pedagogico, e l'elaborazione di nuovi progetti, volti a una più consapevole comprensione del presente.

Un successo trionfale ha salutato la prima nuova produzione, che sarà ripresa nel corso di una tournée internazionale: lo spettacolo è stato firmato da Grazia Pulvirenti - su scene di Darko Petrovic e *found footage* di Alessandro De Filippo - con l'esecuzione dell'Offerta Musicale Ensemble, coordinato da Riccardo Insolia, e la voce recitante di Emanuela Pistone.

Giuseppe Montemagno

Info: ingressolibero.eu



con ArtedanzaE20, CR0.ME.-Cronaca e Memoria dello Spettacolo, C.S.C.Anymore/Festival Danza Estate e DanceHaus Milano.

Info: nidplatform.it

Una tessera per il Franco Parenti

Oltre all'abbonamento alla stagione teatrale, il pubblico del Franco Parenti ha ora l'opportunità di stringere la propria amicizia col teatro grazie a una speciale tessera. Nasce così il Parenti Social Club, che offre ai soci l'opportunità di partecipare a prove aperte, incontri con artisti, anteprime o eventi speciali. Al Club è associato anche un "gruppo" su Facebook.

Info: teatrofrancoparenti.it

Massini, direttore al Piccolo

Molto si è già detto. E molto rimane come sospeso, in attesa di risultati, decisioni, cambiamenti. Certo la nomina di Stefano Massini (nella foto con Luca Ronconi) a nuovo consulente artistico del Piccolo, ha già avuto il merito di creare entusiasmo nell'ambiente, che ha accolto la notizia come una sorta di "anomalia di sistema". Questione soprattutto anagrafica, visti i quarant'anni del drammaturgo fiorentino (quanti campanilismi nei commenti, quanto provincialismo...). Oltre alla sorpresa di vedere un autore in quello che è sempre stato il trono del teatro di regia. Passaggio di consegne meno teorico di quel che potrebbe sembrare, considerando la nuova riforma e la discussione sulla drammaturgia che continua a perseguirci. Condivisibile.

Ma rimane l'interrogativo sull'effettiva assenza di figure registiche di rilievo in Italia. In sostanza: volontà o necessità? Eppure un paio di nomi verrebbero in mente. Scritture contemporanee, giovani, Europa: queste le linee di lavoro di Massini, forte di un consenso trasversale e di una corposa esperienza all'estero. Piace anche il suo essere cresciuto in bilico fra spazi indipendenti e grandi nomi, aspetto che può ampliare gli orizzonti artistici del Piccolo. Si vedrà. L'ipotesi dramaturg all'italiana non ha mai avuto reale consistenza. Come quella di un ruolo nei fatti più defilato rispetto a Ronconi. Massini è a Milano per scegliere, per decidere. Dal 2016 s'inizierà a vedere la sua mano sul teatro milanese. Corposo il lavoro che lo attende, per ora sembra essere entrato in punta di piedi. Di certo la sua presenza non mette a repentaglio gli equilibri interni, in un complicato momento di passaggio. Ma è indubbio che possieda in sé qualcosa d'inedito, quasi rivoluzionario. Almeno in potenza. **Diego Vincenti**

Info: piccoloteatro.org



Trionfa Gardenia di Platel

È andato al film *Gardenia - Bevor der letzte Vorhang fällt* (Before The Last Curtain Falls) di Thomas Wallner il premio Ottavio Mai del 30mo TgIff (Torino Gay & Lesbian Film Festival). Tema del lungometraggio, l'omonimo spettacolo di Alain Platel, presentato nel 2010 a Torinodanza.

Info: tgiff.it

A Torino la festa della creatività

Dall'1 al 9 agosto si svolgerà al Carignano di Torino la festa internazionale "The Children's world". Organizzata dalla Casa del Teatro Ragazzi e Giovani

di Torino, in occasione di Expo, offrirà spettacoli, danza, circo, musica, burattini, proposti, fra gli altri, dai Ragazzi di Bucarest.

Info: casateatroragazzi.it

Tornano i Premi Abbiati

Sono stati consegnati a giugno al Circolo della Stampa di Milano i Premi della Critica Musicale Franco Abbiati. Tra i vincitori della 34a edizione, il soprano Olga Peretyatko, il baritono Simone Piazzolla, il compositore Francesco Filidei e Maura di Vietri della Fattoria Vittadini.

Info: criticimusicali.it

Il Giorgio Lago a Marco Paolini

Marco Paolini si è aggiudicato lo scorso 21 maggio il decimo premio Giorgio Lago, in memoria del direttore de *Il Gazzettino*, scomparso nel 2005. Oltre alla cultura, il premio ha celebrato lo sport, il giornalismo, l'impresa, il volontariato e l'innovazione veneti.

Info: premiogiorgiolago.it

Teatr'atelier a Bari

Notterrante è attiva da due anni in Puglia. Dal 29 marzo, le fondatrici Barbara De Palma e Mariella Soldo usufruiscono di un nuovo spazio: il Teatr'atelier di via Gorizia 24, a Bari. Obiettivo del progetto, la promozione della drammaturgia e la formazione.

Info: notterrante.wordpress.com

Torna il Circo diffuso

Proseguono fino a ottobre gli spettacoli della seconda edizione del Living Circus Festival, promossa in Piemonte da Cirko Vertigo. Tra gli appuntamenti, la chiusura del 10 ottobre, affidata all'assolo del belga Alexander Vantournhout.

Info: cirkovertigo.com

A Peter Stein la Lupa Capitolina

«Per il prestigio internazionale apportato al nostro Paese»: con questa motivazione Peter Stein è stato insignito

a giugno, al Teatro Argentina, della Lupa Capitolina, il massimo riconoscimento concesso dalla città di Roma.

Info: teatrodiroma.net

Laurea ad honorem per Lindsay Kemp

Lo scorso 27 maggio è stata conferita all'Accademia di Brera la laurea *honoris causa* all'attore, mimo, regista, ballerino e coreografo Lindsay Kemp. Classe 1937, l'artista inglese è considerato tra gli eredi di Marcel Marceau.

Addio alla Spaliviero

È scomparsa a giugno Antonia Spaliviero. Nota, ai più, come moglie di Gabriele Vacis, ne è stata anche la fedele collaboratrice, cofirmandone gli spettacoli fin dagli esordi, negli anni Settanta, e poi partecipando alla fondazione, nel 1982, del Laboratorio Teatro Settimo.

Caleffi al cinema

Diventerà un film il racconto inglese di Fabrizio Caleffi *Mr. Modelmaker and the Girl from the Cape*. La regia sarà di Duke Burgeone, mentre a Caleffi andrebbe il ruolo del titolo.

Info: stage32.com

MONDO

I vincitori dei Premi Benois 2015

Christopher Wheeldon (coreografo), Svetlana Zakharova ed Edward Watson (ballerini), John Macfarlane (scenografo) e Joby Talbot (compositore), sono i vincitori dei Benois de la Danse 2015. La danzatrice Ana Laguna, ha invece ricevuto il Prix Benois-Massine Moscov-Positano, nato dal gemellaggio col premio che Positano dedica a Léonide Massine. La cerimonia si è tenuta a maggio al Bol'shoj di Mosca.

Info: benois.theatre.ru/english

Maschera d'Oro a Maillot

Jean-Christophe Maillot, alla guida de Les Ballets de Monte-Carlo, si è

aggiudicato ben tre premi al Golden Mask Festival 2015. I riconoscimenti quale miglior spettacolo di danza, miglior ballerina e ballerino (Ekaterina Krysanova e Vladislav Lantratov) sono andati al suo *La Mégère Apprivoisée*, realizzato nel 2014 in collaborazione con il Balletto del Bol'shoj di Mosca.

Info: eng.goldenmask.ru

Una nuova étoile per l'Opéra de Paris

Francese, classe 1984, Laura Hecquet è stata nominata Danseuse Étoile dell'Opéra national de Paris da Stéphane Lissner e Benjamin Millepied per la sua interpretazione di Odette nel *Lago dei Cigni*. La ballerina ha esordito a sei anni al Conservatoire National Régional di Parigi, nel 2014 è divenuta Prima ballerina nel corpo di ballo dell'Opéra.

Info: operadeparis.fr

A Carlo di Lanno l'Erik Bruhn Award

Il ballerino napoletano Carlo di Lanno si è aggiudicato il premio Erik Bruhn, organizzato dal National Ballet of Canada e destinato alle coppie di artisti emergenti. Diplomato alla Scala, Di Lanno è attualmente solista del San Francisco Ballet e si è presentato al concorso accompagnato da Wan Ting Zhao, su coreografie di Myles Thatcher.

Info: national.ballet.ca

La critica teatrale va in Serbia

Si terrà il 17 e 18 settembre a Novi Sad, in Serbia, il 15mo Simposio Internazionale dei critici e studiosi di teatro. Organizzato da Sterijino Pozorje, in collaborazione con l'Associazione Internazionale di Critici Teatrali (Iatc) e il Bitef di Belgrado, il convegno, a cadenza triennale, sarà dedicato al tema della "critica incarnata".

Info: criticiditeatro.it, aict-iatc.org

L'Ert e la Cina

Proseguono in autunno, col *Faust* coprodotto con la China National Beijing

Opera Company, le attività dell'Ert in Cina, inaugurate a giugno col focus su Pippo Delbono e l'ospitalità de *La persecuzione e l'assassinio di Jean-Paul Marat* di Nanni Garella. *Faust* debutterà l'8 ottobre all'Arena del Sole di Bologna.

Info: emiliaromagnateatro.com

Stefano Massini per l'Eurodram

41 lavori, ma il vincitore è *Donna non rieducabile* di Stefano Massini, nella traduzione tedesca di Sabine Heyman. È questo il bilancio dell'Eurodram 2015, la rete internazionale di drammaturgia contemporanea. Il testo è stato scelto da 267 specialisti, al Teatro Nazionale di Mannheim.

Info: piccoloteatro.org

Il Piccolo in Palestina

Si terrà tra gennaio e febbraio, con lo stage formativo a Milano, la seconda tappa di "Passepartout della cultura", promosso dal Piccolo per portare le proprie competenze in Palestina. Il progetto è stato avviato a giugno, con una masterclass al Parc di Beit Jala, vicino Betlemme.

Info: piccoloteatro.org

Il Macbeth di Kurzel chiude Cannes

Michael Fassbender e Marion Cotillard hanno chiuso la Selezione Ufficiale del 68mo Festival di Cannes, presentando il loro *Macbeth*, diretto dall'emergente Justin Kurzel. Il film verrà distribuito dal 2 ottobre in Inghilterra.

Info: festival-cannes.com

Chiude il Cedar Lake Contemporary Ballet

Il sito della compagnia, per voce della Direttrice, Alexandra Damiani, non riporta le cause ma solo il rammarico per lo scioglimento e il ringraziamento allo staff. Il Cedar Lake Contemporary Ballet di New York si è esibito per l'ultima volta alla Brooklyn Academy of Music, lo scorso 6 giugno.

Info: cedarlakedance.com

L'addio di Majja Pliseckaja

Per tanti, è stata la più grande. Majja Michajlovna Pliseckaja (nella foto) è scomparsa il 2 maggio a Monaco di Baviera, per infarto. Moscovita, classe 1925, studiò con Elizaveta Gerdt e legò il nome - dal diploma, nel 1943, al 1990 - al Teatro Bol'shoj, di cui divenne prima ballerina assoluta nel 1960, dopo l'abbandono di Galina Ulanova. Nonostante il talento e la miriade di personaggi interpretati negli anni d'oro, i Cinquanta, da Odette-Odile ne *Il lago dei cigni* (1947) ad Aurora ne *La bella addormentata* (1961), da *Zarema* (1948), *Kitri* (1950), *Laurenzija* (1956) ad Egina, nello *Spartaco* di Mojseev (1958), per lo stile iconoclasta e insofferente alla tradizione accademica, per le origini ebraiche, l'omicidio del padre e la deportazione della madre durante le purghe staliniane, e i contatti con un diplomatico inglese, suo ammiratore, fu invisa al Kgb, tanto da dover rinunciare alle tournée, col Bol'shoj, del 1953 e 1956.



Fu nel 1959, grazie a Chruščëv, che, da New York, il mondo ne conobbe il talento, spalancando le porte di una carriera internazionale che l'avrebbe portata a collaborare con Jurij Grigorovic, Roland Petit, Maurice Béjart, sempre brillando nei ruoli drammatici, della vittima o dell'amante infelice, fra cui un posto di rilievo spetta a *Carmen*, per lei creato nel 1967 da Alberto Alonso. Né mancarono, nonostante il declino fisico e il ritiro dal Bol'shoj come solista, a 65 anni, i riconoscimenti istituzionali, come la direzione del Balletto dell'Opera di Roma e del Balletto Nazionale spagnolo, il Premio Principe delle Asturie per l'Arte, la Legion d'Onore Francese, le lauree *honoris causa* alla Sorbona e a Mosca, fino al Premio Imperiale del Giappone, nel 2006. **Roberto Rizzente**

PREMI

Drammaturgie di guerra

Vanno inviati entro il 18 luglio a progetti@teatrostabileveneto.it i testi partecipanti al bando sui temi della guerra e della pace, promosso dal Teatro Stabile del Veneto. In palio, la lettura scenica dei tre finalisti e l'eventuale produzione per il vincitore assoluto. Le opere dovranno avere un minimo di 3 personaggi e una lunghezza tra le 15 e le 40 cartelle.

Info: teatrostabileveneto.it

Torna Per Voce Sola

C'è tempo fino al 31 luglio per iscriversi a "Per Voce Sola", organizzato dall'omonima Associazione Culturale. I monologhi vanno inviati alla Fondazione Luzzati-Teatro della Tosse, Piazza Renato

Negri 4, 16123 Genova. In palio, la messa in scena e la pubblicazione dei tre finalisti a cura di Nerosubianco. La Giuria è presieduta da Guido Davico Bonino.

Info: pervocesola.org

Per artisti indigenti

Il bando della Fondazione Piccolomini per gli aiuti economici ad attori e registi teatrali indigenti di età maggiore o uguale a 55 anni è ora online con scadenza il 15 ottobre. Gli interessati dovranno spedire la domanda all'indirizzo: Fondazione Nicolò Piccolomini, via Aurelia antica 164, 00165 Roma.

Info: fondazionepiccolomini.it

Una scrittura per la disabilità

Bandita la 2a edizione del concorso Culture Possibili, a cura dell'omonima Associazione, in collaborazione con la Fonda-

Meeting the Odyssey: il viaggio di un Ulisse contemporaneo

Chi non avesse ancora avuto modo di incrociare il veliero Hoppet di *Meeting the Odyssey* non disperi perché le occasioni non mancheranno: il festival farà tappa in Sardegna (4-22 agosto) e in Francia (29 agosto-19 settembre), per poi rientrare a Firenze (25 settembre-3 ottobre) e riprendere la navigazione a maggio 2016, nei mari greci.

Di cosa si tratta? Di un progetto paneuropeo nato nel 2014 che ha coinvolto e coinvolgerà numerose nazioni della sfera Mediterranea-Baltica e che annuncia la messa in scena di un'Odissea contemporanea, basata su una commistione di generi artistici: pièce teatrali, *performing arts*, *flash mob*, convegni, *instant performances* e workshop. Accanto, la produzione di quattro spettacoli, che saranno il motore principale dell'edizione greca (2016). Undici i Paesi coinvolti, venti porti ospitanti, ventimila spettatori per cento repliche previste nell'arco delle tre estati, con termine del "viaggio" annunciato per ottobre 2016, nel Mar Egeo. Tre anni, tre percorsi differenti, che prevedono la quotidiana convivenza a bordo di Hoppet di venti attori più quattro membri dell'equipaggio, tra prove, scrittura, allestimenti, sbarchi, spostamenti e pubblico. A rappresentare l'Italia, Scarlattine, Cada Die Teatro e Teatro della Limonaia.

Giorgia Asti

Info: meetingtheodyssey.eu

zione Puggelli e Ingresso Libero. I testi, che devono prevedere per la messa in scena persone con disabilità, vanno inviati entro il 31 agosto a direzione@culturepossibili.it. La quota è di 50 euro, il premio in denaro di 1000 euro.

Info: culturepossibili.it

Spettacoli per ragazzi cerca a Roma

Sono aperte le candidature per comporre la stagione di teatro-ragazzi del Nuovo Teatro San Paolo: le compagnie di Roma e provincia possono presentare domanda per uno o più spettacoli all'indirizzo: comunicazione@nuovoteatrosanpaolo.it.

Info: www.nuovoteatrosanpaolo.it

CORSI

Un Festival per la formazione

Al via la settima edizione del Festival Internazionale sulla Formazione Attoriale, promosso a Gubbio dal Centro Teatrale Umbro. Segnaliamo, tra gli appuntamenti, "Interpretando comprendo", con Giuliana Musso (25-29 luglio), "Il canto del capro", con Alessandro Serra di Teatropersona (1-5 agosto), "Il

clown attore", con Vladimir Olshansky del Cirque du Soleil (10-30 agosto), "Biomeccanica della Commedia dell'Arte", con Michele Monetta e Lina Salvatore (9-13 settembre) e il laboratorio con Danio Manfredini (23-27 settembre).

Info: centroteatraleumbro.it

A scuola dai Filodrammatici

Al via le selezioni per l'ammissione alla Scuola dell'Accademia dei Filodrammatici, riservata ai giovani nati dopo il 1987 e prima del 1996. Il modulo va presentato dal 24 agosto al 7 settembre in segreteria (via Filodrammatici 1, Milano) o per mail all'indirizzo: iscrizioni@accademiadefilodrammatici.it. Le selezioni si svolgeranno in tre fasi, la prima comincerà il 14 settembre. L'inizio delle lezioni è previsto per il 26 ottobre.

Info: accademiadefilodrammatici.it

L'estate residenziale di Teatri Possibili

Sono due i seminari residenziali estivi organizzati da Teatri Possibili. Il primo dal 15 al 22 agosto a Montevaso (Pi) su *Il misantropo* di Moliere, a cura di Claudia Negrin e Lara Guidetti, quota di partecipazione 790 euro più 160 di alloggio. Dal 23 al 30 agosto a Gozo, nelle isole Ca-

lipsee (Malta), si svolgerà invece la vacanza studio "Le Voci del mare", con Arturo di Tullio, quota 890 euro più volo, 790 per gli accompagnatori.

Info: teatripossibili.it

Master di drammaturgia e sceneggiatura

L'Accademia Silvio D'amico organizza, per il quarto anno consecutivo, il Master di primo livello in Drammaturgia e Sceneggiatura. Iscrizioni aperte fino al 30 settembre. Verrà rilasciato un Diploma Accademico di Master di primo livello riconosciuto dal Miur. La quota è di 3.500 euro, 1.500 le ore di lezione. Tra i docenti, Edoardo Erba e Pippo Delbono.

Info: mastersceneggiatura.it

Al via il biennio O.S.A.T.E.

È uscito il bando di ammissione per il corso biennale O.S.A.T.E. (Orientamento Sociale nell'Arte Teatrale e arti Terapie Espressive). Due le sedi, Roma, da settembre 2015 a giugno 2017, e Lucca, da gennaio 2016 a dicembre 2017. Il numero massimo di allievi è 15. Il colloquio conoscitivo è previsto a Roma fino alla fine di luglio. La quota è di 4.000 euro.

Info: tel. 348.5483107,
info@istitutoteatraleuropeo.it

Una masterclass su Jacques Lecoq

Dal 21 al 25 settembre a Milano, e dal 28 settembre al 2 ottobre a Parigi, la Scuola del Teatro Arsenale e l'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq di Parigi, propongono Jlem, una masterclass per ripercorrere il viaggio artistico di Jacques Lecoq. Le domande, entro il 20 agosto, vanno inviate a info@scuolar-senale.it. La quota è di 1.000 euro.

Info: teatroarsenale.it

Laboratori a Pontedera

Presentati i laboratori estivi allo Spazio Nu di Pontedera: ricordiamo, tra gli altri, i workshop sul butoh, con Atsushi Takenouchi (10-26 luglio); il circo e il teatro di strada, con Alessio Targioni, Peter Weyel, Loretta Morrone e Urana Marchesini (3-12 agosto).

Info: spazionu.com

A scuola con le Scimmie Nude

Tre sessioni da una settimana: è questa la proposta estiva di Scimmie Nude. Tutti i laboratori saranno condotti da Gaddo Bagnoli: "L'attore e l'autore" a Montevaso (Pi), 25 luglio-1 agosto; "Il monologo" e "L'improvvisazione creativa" a Certaldo (Fi), 8-15 agosto e 15-22 agosto.

Info: scimmienude.com

Con Carrozeria Orfeo workshop in Toscana

Sono aperte le iscrizioni al laboratorio "What the Fuck-Viaggi dentro i dialoghi di Mamet" che Carrozeria Orfeo terrà in Toscana, a Montorgiali (Gr) a 30 km dalle terme di Saturnia, dal 17 al 22 agosto. La quota di iscrizione è di 660 euro.

Info: tel. 3491984615,
carrozeriaorfeo.it

Corso internazionale di biomeccanica

Nel 75mo anniversario dalla scomparsa di Mejerchol'd, MicroTeatro ha indetto il 23mo Corso Internazionale di Biomeccanica Teatrale. Tre le fasi: introduttiva, avanzata e drammaturgica, dal 3 al 23 agosto a Perugia.

Info: microteatro.it

Commedia dell'Arte uno stage a Campeggio

Al via lo stage residenziale di Commedia dell'Arte promosso a Campeggio (Monghidoro-Bo), dall'1 al 19 agosto, dalla Fraternal Compagnia. Il costo è di 500 euro, cui aggiungere 190 euro per il pernottamento e l'uso della cucina.

Info: fraternalcompagnia.it

Hanno collaborato:

Ilaria Angelone, Giorgia Asti, Laura Beviene, Fabrizio Sebastiani Caleffi, Francesca Carosso, Renzo Francabandera, Marco Menini, Giuseppe Montemagno, Alessio Negro, Emilio Nigro, Diego Vincenti, Chiara Viviani

HYSTRIO

Rivista trimestrale di teatro e spettacolo
fondata da Ugo Ronfani

editore: Hystrio-Associazione per la diffusione della Cultura Teatrale,
via Olona 17, 20123 Milano.

direttore responsabile: Claudia Cannella

redazione: Ilaria Angelone, Albarosa Camaldo, Roberto Rizzente, Monica Giacchetto
(segreteria) e Giulia Di Rocco, Valentina Naccarato, Greta Pieropan (stagiste).

progetto grafico: www.studiopaola.it

grafica e impaginazione: Alessia Stefanini

hanno collaborato: Giorgia Asti, Sandro Avanzo, Massimo Bertoldi, Laura Bevione, Mario Bianchi, Andrea Bisicchia, Fabrizio Sebastian Caleffi, Roberto Canziani, Laura Caretti, Francesca Carosso, Sara Chiappori, Tommaso Chimenti, Mariagiulia Colace, Marilena Crosato, Chiara Dattola, Renzo Francabandera, Francesca Gambarini, Pierfrancesco Giannangeli, Giulio Gioiello, Maddalena Giovannelli, Filippa Ilardo, Victor Jacono, Margherita Laera, Giuseppe Liotta, Francesca E. Magni, Stefania Maraucci, Marco Menini, Giuseppe Montemagno, Alessio Negro, Emilio Nigro, Michele Pascarella, Gianni Poli, Paolo Ruffini, Luca Ruzza, Michele Santeramo, Laura Santini, Francesca Serrazanetti, Gabriele Sofia, Francesco Tei, Alessandro Toppi, Nicola Viesti, Diego Vincenti, Gherardo Vitali Rosati, Chiara Viviani, Irina Wolf, Carmelo A. Zapparrata, Giusi Zippo.

direzione, redazione e pubblicità: via Olona 17, 20123 Milano,
tel. 02 40073256, fax 02 45409483,
segreteria@hystrio.it – www.hystrio.it

Iscrizione al Tribunale di Milano (Ufficio Stampa), n. 106 del 23 febbraio 1990.
Stampa: Arti Grafiche Alpine, via Luigi Belotti 14, 21052 Busto Arsizio (Va).
Distribuzione: Joo, via Filippo Argelati 35, 20143 Milano, tel. 02 8375671

Manoscritti e fotografie originali anche se non pubblicati non si restituiscono. È vietata la riproduzione, parziale o totale, dei testi contenuti nella rivista, salvo accordi con l'editore.

abbonamenti Italia euro 35 - Estero euro 65 (euro 100 per Paesi extra-europei)

versamento su c/c postale n. 40692204 intestato a:
Hystrio-Associazione per la diffusione della cultura teatrale
via De Castillia 8, 20124 Milano
oppure

bonifico bancario su Conto Corrente Postale n° 000040692204
IBAN IT6620760101600000040692204
oppure

on line www.hystrio.it

In caso di abbonamenti tramite bonifico bancario, si prega di inserire l'indirizzo completo del nuovo abbonato e di inviare la ricevuta al **fax: 02 45409483**.

Un numero euro 10,00, arretrati euro 15. In caso di mancato ricevimento della rivista, la copia deve essere richiesta entro 45 giorni dalla sua data di uscita.



CHIARA DATTOLA

Chiara Dattola, che ha realizzato appositamente per *Hystrio* la copertina e l'immagine di apertura del dossier Teatro & Scienza, vive e lavora tra Milano e Parigi. È uno degli illustratori ufficiali del *Corriere della Sera* e *Internazionale*, in Italia, e, in Francia per *Les Echos* e *Le Monde*. Collabora con case editrici italiane e straniere. Le sue illustrazioni appaiono in esposizioni, personali e non, in Italia e all'estero. Appassionata di *outsider art*, ha curato l'albo per bambini *Giovan Battista!* sull'artista di Art Brut Giovanni Battista Podestà, unica pubblicazione in Italia sul genere. Nel 2010 ha realizzato 36 illustrazioni dal titolo *Disegni per versi ispirati alla Divina Commedia*, editi dalla Galleria Spazio Papel di Milano. È docente presso l'Istituto Europeo di Design di Milano. www.chiaradattola.com

PUNTI VENDITA

Trova Hystrio nella tua città

Ancona

Librerie Feltrinelli
c.so G. Garibaldi 35
tel. 071 2073943

Bari

La Feltrinelli Libri
e Musica
via Melo da Bari 119
tel. 080 5207511

Benevento

Libreria Masone
via dei Rettori 73/F
tel. 0824 317109

Bologna

Libreria Ibs
via Rizzoli 18
tel. 051 220310

Librerie Feltrinelli
p.zza Ravegnana 1
tel. 051 266891

Librerie Feltrinelli
via dei Mille
12/A/B/C
tel. 051 240302

Brescia

La Feltrinelli Libri
e Musica
corso Zanardelli 3
tel. 030 3757077

Catania

La Feltrinelli Libri
e Musica
via Etnea 285
tel. 095 3529001

Cosenza

Libreria Ubik
via Galliano 4
tel. 0984 1810194

Librerie Feltrinelli
corso Mazzini 86
tel. 0984 27216

Ferrara

Libreria Ibs
piazza Trento e
Trieste (Palazzo
San Crispino)
tel. 0532 241604

Librerie Feltrinelli
via G. Garibaldi
30/A
tel. 0532 248163

Firenze

Libreria Ibs
via dé Cerretani
16/R
tel. 055 287339

Librerie Feltrinelli
via dé Cerretani
30/32R
tel. 055 2382652

Genova

La Feltrinelli Libri
e Musica
via Ceccardi 16
tel. 010 573331

Lecce

Librerie Feltrinelli
via Templari 9
tel. 0832 279476

Mantova

Libreria Ibs
via Verdi 50
tel. 0376 288751

Mestre

La Feltrinelli Libri
e Musica
piazza XXVII
Ottobre 1
tel. 041 2381311

Milano

Abook Piccolo
Piccolo Teatro
Grassi
via Rovello 2
tel. 02 72333504

Anteo Service
via Milazzo 9
tel. 02 6597732

Joo Distribuzione
via Argelati 35
tel. 02 4980167

La Feltrinelli Libri
e Musica
c.so Buenos Aires
33/35
tel. 02 2023361

La Feltrinelli Libri
e Musica
piazza Piemonte 1
tel. 02 433541

Librerie Feltrinelli
via U. Foscolo 1/3
tel. 02 86996897

Librerie Feltrinelli
corso XXII Marzo 4
tel. 02 5456476

Libreria

Libreria
dello Spettacolo
via Terraggio 11
tel. 02 86451730

Libreria Popolare
via Tadino 18
tel. 02 29513268

Libreria Puccini
c.so Buenos Aires 42
tel. 02 2047917

Modena

La Feltrinelli
Librerie
via C. Battisti 17
tel. 059 222868

Napoli

La Feltrinelli
Express
varco corso A. Lucci
tel. 081 2252881

La Feltrinelli Libri
e Musica
via Cappella
Vecchia 3
tel. 081 2405401

Librerie Feltrinelli
via T. D'Aquino 70
tel. 081 5521436

Padova

Librerie Feltrinelli
via S. Francesco 7
tel. 049 8754630

Palermo

Broadway Libreria
dello Spettacolo
via Rosolino Pilo 18
tel. 091 6090305

La Feltrinelli Libri
e Musica
via Cavour 133
tel. 091 781291

Parma

La Feltrinelli Libri
e Musica
Strada Farini 17
tel. 0521 237492

Pescara

La Feltrinelli
Librerie
via Trento angolo
via Milano
tel. 085 292389

Pisa

Librerie Feltrinelli
corso Italia 50
tel. 050 47072

Ravenna

Librerie Feltrinelli
via Diaz 14
tel. 0544 34535

Rimini

Librerie Feltrinelli
largo Giulio
Cesare 4
(angolo corso
Augusto)
tel. 0541 788090

Roma

La Feltrinelli Libri
e Musica
l.go Torre
Argentina 11
tel. 06 68663001

Librerie Feltrinelli
via V. E. Orlando
78/81
tel. 06 4870171

Salerno

La Feltrinelli Libri
e Musica
c.so V. Emanuele
230
tel. 089 225655

Siracusa

Libreria Gabò
corso Matteotti 38
tel. 0931 66255

Torino

Libreria Comunardi
via Conte
Giambattista
Bogino 2
tel. 011 19785465

Librerie Feltrinelli
p.zza Castello 19
tel. 011 541627

Trento

La Rivisteria
via San Vigilio 23
tel. 0461 986075

Treviso

La Feltrinelli
Librerie
via Antonio
Canova 2
tel. 0422 590430

Verona

La Feltrinelli Libri
e Musica
via Quattro Spade 2
tel. 045 809081

Vicenza

Galla Libreria
corso Palladio 12
tel. 0444 225200

Immergetevi nella lettura con

HYSTRIO

trimestrale di teatro e spettacolo

L'abbonamento annuale
a Hystrio – trimestrale di teatro e spettacolo
costa: Italia 35 euro, Estero (Paesi europei)
65 euro ed Estero (Paesi extra-europei) 100
euro. Puoi effettuare il pagamento con un
versamento sul conto corrente postale n.
40692204 oppure un bonifico bancario
Iban: IT66Z0760101600000040692204, inte-
stato a Hystrio-Associazione per la diffusione
della cultura teatrale
via Olona 17, 20123 Milano. In alternativa un
pagamento online sul sito www.hystrio.it
La versione pdf del numero, consultabile
da pc o tablet, è scaricabile al costo di 5
euro dal sito www.hystrio.it
Per info: 02.40073256 segreteria@hystrio.it -
www.hystrio.it

