

HY

TESTI: IL GUARITORE
di Michele Santeramo

TEATROMONDO:
EDIMBURGO
ALMADA
LONDRA
SAN PAOLO
HAITI
TOKYO

DOSSIER
VERDI & WAGNER

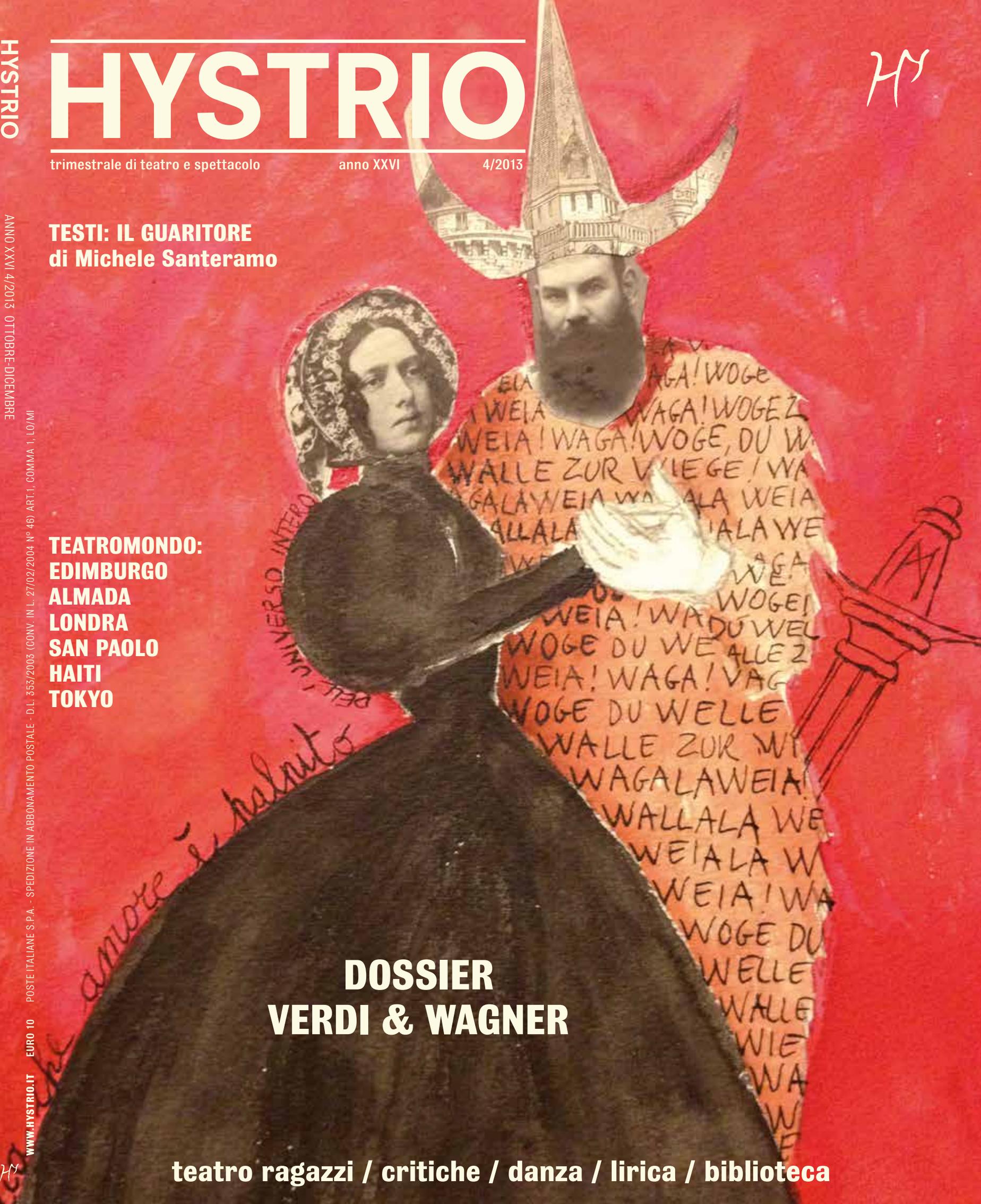
teatro ragazzi / critiche / danza / lirica / biblioteca

ANNO XXVI 4/2013 OTTOBRE-DICEMBRE

EURO 10 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/M

WWW.HYSTRIO.IT

HY



**Il teatro non deve rispondere.
Ha solo una funzione: lasciarci nudi
di fronte alle domande.**

[Peter Brook]



dal 1976, la Platea delle Marche



ph. M. Kloukinas, Hemaphrodite [A. Papadaniaki]

2 vetrina

La tempesta autobiografica di Peter Handke — di Roberto Canziani
La scena italiana risorge dai teatri (post)occupati — di Giulia Morelli

6 teatromondo

Edimburgo 2013: come ci cambia la tecnologia — di Maggie Rose
Almada: il teatro come prova d'Europa — di Roberto Canziani
Londra si infiamma per *Liola* — di Laura Caretti
San Paolo, la notte bianca del teatro — di Pietro Floridia
La scena haitiana fra tradizione ed esterofilia — di Marilena Crosato
Teresa Ludovico conquista Tokyo e Londra — di Nicola Viesti

20 humour

G(I)ossip — di Fabrizio Sebastian Caleffi

21 dossier

Verdi & Wagner — a cura di Giuseppe Montemagno, con interventi di Fausto Malcovati, Alberto Bentoglio, Quirino Principe, Giuseppe Liotta, Laura Santini, Claudia Cannella, Michela Niccolai, Mara Lacchè, Gianni Poli, Matteo Paoletti e Pierachille Dolfini.

52 teatro ragazzi

Da nord a sud, sfida al contemporaneo — di Mario Bianchi

54 nati ieri

I protagonisti della giovane scena/44: Premio Scenario, va in scena la crisi
 — di Claudia Cannella

56 exit

Addio a Slawomir Mrozek, Lamberto Puggelli, Vincenzo Cerami, Paolo Rosa e Roman Vlad — di Domenico Rigotti, Fabrizio Sebastian Caleffi, Ilaria Angelone, Anna Maria Monteverdi

60 critiche

Teatro, danza e lirica, tutte le recensioni dai festival estivi: Teatro a Corte, Borgo Verezzi, Mixité, Tramedautore, Estate Teatrale Veronese, Teatro Olimpico di Vicenza, Mostra del Cinema, Biennale Teatro, OperaEstate, Mittelfest, Drodesea, Santarcangelo, Plautus Festival, Spoleto, Inequilibrio, Kilowatt, Elan Frantoio, Monticchiello, San Miniato, Contemporanea Festival, San Gimignano, La Versiliana, Collinarea, Volterrateatro, Romaeuropa, Short Theatre, Globe Theatre, E45 Napoli Fringe Festival, Benevento Città Spettacolo, Castel dei Mondi, Catona Teatro, Orestidi, Le notti di Segesta, La notte dei poeti, Rossini Opera Festival, Macerata Opera Festival

88 testi

Il guaritore — di Michele Santeramo

102 biblioteca

Le novità editoriali — a cura di Albarosa Camaldo

106 la società teatrale

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



Sturm und Traum, nella Jauntal alpina la tempesta autobiografica di Peter Handke

Ancora tempesta è il testo in cui lo scrittore austriaco evoca la saga della propria famiglia, sognandola. Il croato Ivica Buljan lo ha messo in scena per il Teatro Stabile Sloveno e il Drama di Ljubljana.

di Roberto Canziani

S *storm still*. Ancora tempesta. La prescrive Shakespeare nella scena saliente di *Re Lear*, quando invita i venti a soffiare fino a spezzarsi le guance. *Immer noch Sturm*. Ancora tempesta. È il titolo scelto da Peter Handke per un suo testo, al quale ha dedicato oltre tre anni di lavoro, tra il 2009 e il 2011, e in cui ha ridisegnato se stesso, la madre, i nonni, gli zii, la sua famiglia. Una tempesta personale, questo recupero autobiografico, e al tempo stesso collettivo, una “biografia ideale”, in quanto non percorre in senso strettamente storico il proprio albero genealogico, ma lo modella su quella minoranza a cui essi appartenevano: una famiglia slovena nella Carinzia austriaca, raccontata negli anni che vanno dai Trenta alla fine della seconda guerra a oggi, quando nel sogno concreto del teatro, Handke, scrittore della durata, fa rivivere tutti i suoi parenti, vivi e morti, giovani donne esuberanti e vecchi contadini, indomiti partigiani... Settant'anni fa, il più noto fra gli scrittori di letteratura e di teatro austriaci è nato a Griffen, piccolo centro rurale della Jauntal, la valle confinaria dove scorre la Drava. Un pezzo di Slovenia in territorio austriaco, un paesaggio

bucolico e alpino, ma segnato dalla povertà e soprattutto dal secondo conflitto mondiale, quando la Resistenza (in primo luogo quella slovena) aveva tracciato linee di combattimento parallele a quelle del nascente stato jugoslavo. Ma mentre nella Jugoslavia di Tito i partigiani diventeranno i mitologici eroi della rinascita, in Carinzia la storia delle “truppe verdi” finirà nella tagliola del silenzio. Sono gli anni dell'infanzia di Handke, la scuola elementare, i primi libri, le passeggiate, gli alberi di mele, i funghi, l'eden di un'età (descritta spesso nei romanzi) che il diventare adulti, ma soprattutto la storiografia europea ha poi strappato via. Ci sono questioni che l'Europa della ricostruzione, quella del benessere, e poi dell'euro e del dominio dei mercati ha da lungo tempo rimosso, dopo aver posto sotto silenzio la dolorosa questione delle lingue “tagliate” in contesti maggioritari. Con le sue vecchie regioni “a statuto speciale”, l'Italia, pur costretta, qualcosa aveva provato a fare. Ma per gli sloveni di quella valle, l'ombrosa e quieta Jauntal, la sorte era stata diversa. Come sul corpo del vecchio Lear, anche nella scrittura del 70enne Handke, il sogno di quell'Eden perduto ha ancora il gonfiore della cicatrice.

La Carinzia nella nuova letteratura

Negli ultimi decenni sono stati scritti numerosi romanzi sulla Carinzia, e sul destino degli sloveni carinziani. Anche l'accesso a nuovi strumenti digitali ha fatto sì che il numero di questi scrittori aumentasse, e attraverso blog e mezzi affini, la diffusione presso il pubblico diventasse più semplice. È un filone di letteratura che si configura quasi come una nuova corrente, nella quale Handke ha un posto di rilievo e il suo dramma-romanzo si pone come momento straordinario, persino radicale per quanto, negli elementi di base, *Ancora tempesta* risulta impostato tradizionalmente: la storia di una famiglia rivista dalla prospettiva di uno scrittore, che si chiama "Io", *alter ego* dello stesso Handke, il quale, in età matura, «sogna i propri cari».

Chi parla è Ivica Buljan, il regista croato che ha deciso quest'anno di portare in scena *Ancora tempesta*, in una nuova produzione realizzata dal Teatro Stabile Sloveno (uno dei teatri pubblici italiani, per chi non lo ricordasse, nato in virtù del mandato costituzionale di tutela delle minoranze linguistiche in Italia), insieme al Teatro Nazionale Drama di Ljubljana, con Ivo Ban, Nina Ivanišin, Saša Pavcek, Matjaž Tribušon, Marko Mandic, Aljaž Jovanovic, Veronika Drolc, Luka Compri, Nikla Petruška Panizon. La prima edizione del testo era stata presentata al Festival di Salisburgo nel 2011, con la regia di Dimiter Gotscheff, e Jens Harzer protagonista, spettacolo dell'anno 2012 nel sondaggio della rivista tedesca Theater Heute. Ma *Ancora tempesta*, in una produzione slovena diretta da un regista croato, poteva diventare un delicato problema di diplomazia, vista la storia recente della regione balcanica e le posizioni filo-serbe che Handke ha manifestato durante tutto il periodo del conflitto jugoslavo, un'adesione culminata nel discorso tenuto ai funerali di Slobodan Milosevic e ribadita, ma con la *pietas* di uno scrittore che guarda i vinti, anche nel suo libro del 2009, *I cuculi di Velika Hoca*. «Non è stato affatto un lavoro di diplomazia» prosegue Ivica Buljan, che a 48 anni è una delle figure chiave della regia croata, entusiasta quando collabora con la *new wave* musicale di Zagabria, e altrettanto responsabile nel mettere in scena i "classici" di Pasolini (*Pilade, Porcile*). «Nessuna diplomazia. Perché fin da principio ho scelto di guardare a Handke non come a una persona, le cui scelte politiche si possono approvare o disapprovare, ma come scrittore. Autore e innovatore, avanguardista quando negli anni Sessanta "insultava" il pubblico, drammaturgo di impronta quasi classica adesso, che in un'opera ibrida, a cavallo tra lettura e scena, un teatro romanizzato, com'è *Ancora tempesta*, si attiene ai canonici 5 segmenti, come i 5 atti della tragedia classica. In questa prospettiva, che per me lo accomuna a molti degli altri drammaturghi d'area, scrittori "ibridi", autori che mi è sempre piaciuto allestire, Heiner Müller, Thomas Bernhard, Elfriede Jelinek, ho pre-

ferito non avere ancora contatti con lui, non scrivergli, non parlargli, e lasciare che intanto il testo crescesse nel lavoro mio e degli attori. Ora che *Ancora tempesta* ha debuttato e abbiamo materiale concreto su cui discutere, penso che in una prossima visita a Parigi gli proporrò un incontro».

Scrivere a matita e a penna

Parigi. O più esattamente Chaville, a mezz'ora di treno dal centro, è il piccolo centro della *banlieu* dove Handke vive. Una casa di pietra ai margini del bosco di Meudon, a contatto stretto con gli alberi, le radici, e funghi per certi versi molto simili a quelli che raccoglieva, bambino, a Griffen. Due piani e un ampio giardino sul davanti, per una vita scelta con sapienziale spirito d'eremita. Pochi, tutto sommato, i libri intorno, e forse un vecchio e glorioso rudere di macchina per scrivere firmata Adler – racconta Danilo De Marco, il fotografo del Nordest, uno dei pochi assieme a Erri De Luca che ha avuto il privilegio di sedere a quella tavola di legno, di bere, e gustare una «saporitissima rucola selvatica e terrosa, non lavata: raccolta da Peter, naturalmente». I libri di Handke sono stati tutti scritti a matita o a penna, e solo una «premurosa e angelica» signora, che lavora alla casa editrice Suhrkamp di Francoforte e riesce a leggere la sua calligrafia – riferisce ancora De Marco – li ha trasformati nei libri che si vendono in tutto il mondo.

«Quando ho letto questo testo per la prima volta, ho avuto la sensazione che un angelo mi avesse fatto un regalo, dicendomi che devo essere io a dirigere lo spettacolo – conclude Buljan. – Studiandolo mi è venuto in mente Kafka. Come lui, Handke non racconta una storia reale: non si limita a precise annotazioni storiche né alla cronaca di una famiglia, ma sogna e si inventa ciò che quella famiglia potrebbe essere. In questo modo pone in una prospettiva peculiare non solo il racconto, ma anche noi lettori: tutti siamo emozionati dal grande mistero di cosa faremmo, cosa diremmo se, oggi, in età matura, incontrassimo i nostri cari ormai defunti. Lo scrittore si prende il privilegio di porre loro domande, ad esempio, parlando con la madre. È capace di dialogare con lei, giovanissima, ai tempi in cui non era ancora nato, né lei stava pensando a un figlio. Ma già nella seconda scena, questa madre lo porta in grembo, e nella terza lui è come il ragazzino che era quando aveva dieci anni, e la interroga. Il particolare privilegio che consentono dialoghi di questo tipo è appannaggio di un artista che sa offrire anche a noi spettatori la posizione privilegiata di protagonisti del dramma. Penso che questo sia possibile soltanto nel caso di una letteratura di livello davvero alto». ★

In apertura, una scena di *Ancora tempesta*, di Peter Handke, regia di Ivica Buljan (foto: Peter Uhan).

La scena italiana risorge dai teatri (post)occupati

Negli ultimi anni in Italia sono stati riscoperti – e occupati – molti teatri destinati alla rovina così come tanti luoghi storici sono stati rifunzionalizzati e convertiti in spazi scenici. Un breve *excursus* tra alcuni casi paradigmatici che testimonia la necessità di un teatro più vivo e più vicino.

di Giulia Morelli



Nell'ultimo lustro s'è imposto un fenomeno che ha interessato tutte le latitudini della penisola: sono stati aperti e riaperti, più o meno bellicosamente, numerosi teatri chiusi da lungo tempo e verosimilmente votati allo sfacelo, nonostante la suggestione e la bellezza delle loro architetture dimenticate, grazie all'intervento e al lavoro di volontari, addetti ai lavori e semplici cittadini persuasi che restituire alla collettività beni comuni destinati alla rovina fosse un dovere e un'esigenza. Allo stesso modo, strutture non vocazionalmente destinate al teatro sono state restaurate e rifunzionalizzate in modo da poter diventare poli di spettacolo, formazione e residenze teatrali, intercettando così un bisogno di teatro presente e vivo sul territorio. La casistica, ampia e molto varia, registra l'endemica necessità di (ri)creare luoghi di aggregazione, perfor-

matività e produzione al di fuori dei circuiti ufficiali, oltre le statiche proposte dei teatri stabili e municipali. Così questi "teatri paralleli" nati dalla spontanea associazione di persone, animate dai più vari interessi, dall'architettura all'arte, dall'ingegneria all'acustica, stanno configurando una maglia di rapporti, una rete di relazioni che fa presagire un graduale ribaltamento della scena teatrale italiana per come la conosciamo.

A tutti è ormai noto il caso del **Teatro Valle**, che, occupato nel giugno 2011 a Roma, ha attirato a sé gli onori della cronaca e parte del mondo teatrale nazionale sul proprio palco, interpretando il bisogno d'un teatro nuovo e libero, vera e propria agorà pubblica. Il Valle sta ora formalizzando il proprio statuto partecipato d'autogoverno, coinvolgendo cittadini e giuristi, e ha avviato una campagna di *crowdfunding* per costituirsi in fondazione.

Lecat nume tutelare

Ma l'ondata di recuperi e riconversioni è cominciata molto prima, lontano dalla vetrina mediatica dei grandi centri, in un paesino della Bassa reggiana, Gualtieri, dove nel 2006 un gruppo di ventenni mette piede nel settecentesco teatro di Palazzo Bentivoglio, edificio di fine '500, blindato da 30 anni. Con il tacito assenso dell'amministrazione locale il **Teatro Sociale di Gualtieri** viene occupato pacificamente e ha inizio un restauro conservativo autogestito, sotto l'egida ideale di Jean-Guy Lecat, storico scenografo de Les Bouffes du Nord, che del teatro è stato ospite lo scorso maggio, con tanto di finta asta pubblica inaugurale. Nel 2009 i ragazzi ottengono il benestare delle autorità, qualche sostegno economico da privati e istituzioni e danno il via a una stagione teatrale e concertistica estiva "capovolta", poiché il teatro è sovente utilizzato con

la scena al posto della platea, ospitando Mario Perrotta, Saverio La Ruina, il Teatro del Carretto e molti altri. Nel 2011 s'avvia l'esperienza di "Cantiere Aperto", primo cantiere condiviso italiano per il recupero d'un bene comune: l'assito viene restaurato con l'attiva collaborazione volontaria della cittadinanza, superando anche la drammatica emergenza del sisma del 2012, che ha reso per qualche mese la struttura inagibile. In maggio ha inaugurato la stagione 2013, che include la prima edizione del festival di poesia *La vita in versi*. Anche il **Teatro Marinoni Bene Comune** di Venezia, occupato da un'eterogenea comunità locale nel settembre 2011, punta a dar vita a un cantiere, ispirato direttamente da Lecat, finalizzato al recupero degli spazi del complesso dell'ex Ospedale al Mare, al Lido, condotto accanto alla realizzazione di festival d'arte e teatro, cineforum e seminari onde completare la restituzione d'un bene comune alla collettività. Il Marinoni è stato chiuso dal Comune lo scorso aprile a seguito d'una bonifica e immediatamente "rioccupato" dai suoi ospiti.

A Palermo, nell'aprile 2012, un nutrito manipolo di operatori dello spettacolo *under 35* occupa il **Teatro Garibaldi**, ove nel 1862 il nizzardo pronunciò lo storico discorso «O Roma o morte!», chiuso da quattro anni a seguito d'un discutibile e dispendioso restauro pubblico (il teatro manca tuttora di platea e di palco modulare). Gli occupanti vogliono restituire impulso teatrale alla città commissariata e oppressa da clientelismi di vecchia data; dopo tre giorni di barricate la loro azione viene riconosciuta e il loro Manifesto programmatico è sottoscritto dai maggiori esponenti del teatro mondiale. Il Garibaldi è aperto ai cittadini e agli artisti, con due foresterie e le sale prove, e fonda la propria attività su una direzione artistica orizzontale a rotazione, in fase sperimentale, mirando all'autosostenibilità dei progetti artistici intrapresi, rivolti particolarmente alla musica (con festival di rock indipendente e la costituzione d'un'orchestra mobile interna), a favorire lo scambio produttivo tra compagnie interne ed esterne col festival *Identità Bastarde*, a promuoversi con le tournée sicule del progetto *Contagio*. Il Tga ha intrapreso un intenso programma formativo attraverso seminari con Emma Dante, Danio Manfredini e César Brié, artisti vicini anche a un'altra realtà "restituita" alla collettività: il **Teatro Rossi Aperto** di Pisa, occupato nel settembre 2012 da lavoratori dello spettacolo, precari della conoscenza e studenti dell'università cittadina. La struttura di fine '700, chiusa dagli anni Sessanta e sotto la tutela della sovrintendenza, presenta l'a-

gibilità solo nel foyer, nella platea di cemento armato e nel primo dei quattro ordini di palchi: nel dissesto viene condotta una frenetica proposta laboratoriale, musicale, teatrale in modalità open stage e professionistica e di teatro ragazzi, interamente a offerta libera o quasi. In febbraio il Tra ha ospitato un seminario sul recupero degli spazi teatrali tenuto da Lecat e un gruppo di studenti d'architettura sta con lui portando avanti l'elaborazione di possibili strategie d'intervento raccolte nel *Quaderno del workshop*.

Fabbriche e ostelli per pellegrini

Diversa nei modi, ma simile negli intenti, è l'esperienza de **Il Funaro** di Pistoia, sorto dall'iniziativa privata di quattro amiche animate da pura passione teatrale, in una ex fabbrica artigianale di funi d'inizio Novecento, affidandone recupero e progettazione a una figura trasversale a molti di questi visionari interventi, Jean-Guy Lecat, che strutturò questo "incubatore di progetti" interpretando la poetica di memoria e immaginario ideata per questo spazio da Enrique Vargas, che vi trasferisce nel 2009 il Teatro dei Sensi, e Andrès Neumann, che ha donato alla struttura il proprio archivio e la biblioteca. Il Funaro, perseguendo una prospettiva "glocal", ospita ogni anno quattro-cinque spettacoli tra i maggiori sulla scena mondiale (Les Bouffes du Nord, Societas Raffaello Sanzio, Linklater) e nelle sue due sale coniuga con l'eccellenza della proposta scenica attività residenziali (*Il sesto continente* di Pennac), laboratori professionali, coproduzioni (*Oracoli* di Vargas) e distribuzione (*Moving with Pina* della Morganti). Attraverso una pratica costante di ascolto e condivisione quotidiana, attuata me-

dante il canale della formazione teatrale, Il Funaro raccorda al meglio del teatro internazionale l'esistenza mite della piccola città, e nel 2012 ottiene il Premio Micco (Città di Pistoia), quello dei Critici Teatrali e il Premio Speciale Ubu. Ancora differente è la vicenda della **Corte Ospitale** di Rubiera (Re), luogo di cura e ristoro per pellegrini del '500, appartenente all'Acrr (rete di monumenti storici europei rifunzionalizzati allo spettacolo), restaurata conservativamente nel 2000 con i fondi del Giubileo, dal Comune che ne è socio di maggioranza, e dotata di attrezzature tecniche all'avanguardia. La struttura, assieme al Teatro Herberia, è sostenuta dal Ministero ed è un centro di produzione e residenza virtuoso, con una foresteria da 70 posti letto e 4 sale prove per compagnie interne ed esterne. La Corte produce e distribuisce Paolo Rossi, Danio Manfredini, Giuliana Musso e Oscar De Summa e ospita residenze, progetti di formazione, laboratori e si pone come polo di scambio tra artisti, che, calati in una piccola realtà rurale, intavolano un dialogo fecondo con il territorio. Altri ancora sono i luoghi storici restituiti alla vita e all'arte dal lavoro disinteressato e appassionato di coloro che ancora credono alla bellezza e alla libertà espressiva e creativa che è intrinseca al teatro e alla poesia, ma lo spazio in questa sede è esaurito. Sempre più concreta si prospetta però un'interazione virtuosa tra tali strutture, atta a immettere nuova linfa sui patri palcoscenici, a ribaltare la prospettiva, a ripensare la scena e la forma stessa, fisica e teorica, del teatro. ★

In apertura, interno del Teatro Sociale di Gualtieri; in questa pagina, Il Funaro (foto: Nicolò Cecchella).



Edimburgo 2013 ecco come ci cambia la tecnologia

Mentre il programma del Festival Internazionale sfida le compagnie di mezzo mondo a saggiare le evoluzioni cognitive prodotte da scienza e tecnologia, il Fringe continua a crescere: molto il teatro fisico e visuale e, fra i *fil rouge* tematici, le migrazioni, le diverse abilità e identità, sessuali e politiche.

di Maggie Rose



Nell'edizione 2013 dell'Edinburgh International Festival, il direttore artistico Jonathan Mills ha voluto indagare «sui modi in cui la tecnologia si appropria e trasforma il nostro modo di vedere il mondo, attraverso l'interpretazione e l'accessibilità che ne viene data da artisti visionari». All'interno di un cartellone di spettacoli provenienti da tante parti del mondo, con una presenza notevole della Cina e della Corea, Mills interpreta questa tematica, invitando spettacoli la cui messinscena include sia video ed effetti tecnologici, sia testi teatrali, i cui autori affrontano i temi dell'innovazione tecnologica, della rivoluzione digitale: e dei suoi risvolti antropologici e sociali.

Il mio primo spettacolo è stato *Leaving Planet Earth (Rottamare la Terra)*: fantascienza distopica. Scritto e messo in scena da Catrin Evans e Lewis Hetherington, si pone la seguente domanda: in un'epoca quale l'attuale, in cui domina l'ideologia della rottamazione di tutto a tutti i costi, potremmo decidere di buttare via l'intero nostro pianeta e andare a vivere su uno nuovo. Al calar del sole, un centinaio di spettatori – e io tra loro – hanno effettuato la loro “Partenza da Edimburgo” in pullman, diretti a un noto impianto di alpinismo nella periferia della città. Strada facendo, abbiamo guardato un breve filmato, il cui narratore ci ha assegnato il nostro ruolo di viaggiatori extraplanetari e abbiamo conosciuto le nostre guide. Mentre scendevamo dai pullman, ci chiedevamo, con grande curiosità, cosa potesse succedere. Il palazzo ultra moderno, le cui grandi vetrate erano illuminate, le rocce e precipizi stagliati contro il cielo stellato promettevano bene. A differenza di altri lavori, purtroppo questa compagnia, con base ad Edimburgo, che in 18 anni ha ricevuto ben 27 premi per il suo lavoro *site specific*, in questo spettacolo itinerante ha fallito malamente. Il ricorso a stroboscopi, proiezioni video e a un museo contenente una varietà di oggetti selezionati dagli spettatori prima dello spettacolo, quando ognuno ha scelto un oggetto da portare con sé, non poteva supplire però alla mancanza di un testo coinvolgente che avrebbe potuto mettere a fuoco la

straziante decisione di lasciare la Terra, convincendoci forse che altrove la vita potrebbe essere migliore.

Maggiore successo ha riscosso la nota compagnia newyorkese dei Wooster. Fin dai primi anni Ottanta, Elisabeth LeCompte e i suoi collaboratori hanno orientato la loro ricerca sull'ibridazione dei linguaggi teatrali e cinematografici, e con questo spettacolo LeCompte ci offre una rivisitazione ironica della tragedia shakespeariana, mescolando scene dal vivo con spezzoni da diversi film di *Hamlet*, compresi quelli di Kenneth Branagh e Michael Almereyda. Il suo modello principale, comunque, è il film tratto dall'*Amleto* che John Gielgud realizza a Broadway, con Richard Burton nel ruolo del principe danese. Quando, nel 1964, il film vide la luce ebbe l'effetto di un terremoto. Girato da diciassette angolazioni diverse, sfruttando una tecnica chiamata "elettronovisione", è stato visto in mille cinema di tutta l'America, in un tentativo di fare conoscere Shakespeare a un pubblico popolare e più eterogeneo di quello newyorkese. Su uno schermo in fondo al palcoscenico, Richard Burton e il cast della produzione Gielgud, come spettri del passato, tornano a perseguire gli attori in palcoscenico. Scott Shepherd è sia l'*Amleto* dell'attuale messinscena, sia il narratore che illustra il percorso seguito dalla compagnia per realizzare quest'opera e il proprio ruolo specifico nel "rimontaggio" del film. Inframmezzato con la performance, Shepherd ascolta in cuffia la voce di Burton/*Amleto*, e nel contempo scruta l'attore gallese nel film, e così la sua interpretazione viene permeata da quella di Burton. Il risultato sottolinea come qualunque compagnia che si cimenti con questa tragedia (e con Shakespeare in generale), deve saper fare i conti con le tante presenze spettrali dalla storia della messinscena.

Intanto, al Fringe...

La corsa del Fringe sembra intanto inarrestabile e come dato generale cresce sul 2012 del 6,5 per cento, registrando 2.871 spettacoli, 24.107 artisti e 273 sale diffuse in tutta la città. Visto il numero altissimo di spettacoli, farsi un pro-

gramma giornaliero non è mai semplice e per orientarsi è utile identificare delle tendenze: quest'anno c'è stato molto teatro fisico e teatro di marionette, mentre parecchi testi teatrali vertono su temi come la migrazione, la disabilità, la sessualità e il corpo. Va detto in proposito che sin dalle origini il teatro ha tenuto come veicolo privilegiato il corpo, ma negli spettacoli in assoluto di cui vorrei parlare, il corpo funziona come catalizzatore delle storie che questi autori-interpreti vogliono raccontare: oltre a rappresentarne uno degli argomenti principali.

Nella pièce *HeLa*, l'autrice e attrice di colore, Adura Onashile, si focalizza sulla poco conosciuta vicenda di Henrietta Lacks. Nel 1951 questa donna nera, trentunenne, fu ricoverata all'ospedale di Baltimora, dove le fu diagnosticato un tumore terminale. Durante una visita il medico prese un campione di cellule, senza chiedere il permesso della paziente – negli USA fu pratica legittima fino al 1966. Il campione divenne in seguito il materiale grezzo per alcune fra le scoperte più straordinarie, in campo medico, degli ultimi 100 anni. Il salone di Summerhall, l'ex collegio veterinario di Edimburgo, si presta bene all'argomento. Il pubblico viene fatto accomodare nel teatro di anatomia, con Adura, una figura minuta, vestita tutta di bianco, che ci aspetta vicino a un lettino. Nel ruolo di narratore/professore di medicina, lei racconta la storia di Henrietta in modo non lineare, fermandosi ogni tanto per farci vedere proiezioni di film scientifici che mostrano la riproduzione di cellule. L'attrice, inoltre, incarna altre parti, come un assistente di laboratorio, il medico di Henrietta e membri della sua famiglia. È nel ruolo di Henrietta, comunque, che il corpo di Adura si anima, eseguendo danze degli anni Cinquanta che rivelano il carattere esuberante di questa donna. Ma improvvisamente l'atmosfera cambia e vediamo il corpo della protagonista contorcersi con spasmi atroci di dolore, testimonianza della sua sofferenza. *HeLa* non solo ci fa riflettere su questioni etiche in campo medico, ma fa conoscere una donna, di estrazione molto semplice, la cui vita finì troppo presto, ma che ha dato alla scienza, e a tutti i noi, qualcosa di inestimabile.

Claire Cunningham, invece, autrice, danzatrice e cantante, porta al Patterson's Land il suo *Ménage à trois*, un altro potente lavoro dedicato al coraggio e alla sofferenza di una donna; il titolo suggerisce l'unità familiare della stessa Cunningham, che da più di vent'anni ha bisogno di due stampelle per muoversi. Lo spettacolo inizia con un serie di enormi vele bianche (il bel video design è di Gail Sneddon), sospese in alto, dove vengono proiettate le parole dell'autrice sul suo desiderio, mai appagato, di una relazione amorosa. Entra Cunningham, ballando con le stampelle, che sembrano fungere da barriera e difenderla dall'esterno come da qualunque relazione intima. Poi lo spettacolo subisce una svolta inaspettata: vediamo la protagonista creare con le stampelle una sorta di pupazzo che viene vestito di un costume maschile e si trasforma nel suo partner desiderato. Lei ne resta talmente affascinata che all'inizio non nota neppure la presenza di un giovane uomo in carne e ossa che la invita a ballare. Attraverso immagini sorprendenti, interludi musicali (la protagonista dà sfogo al suo desiderio d'amore nell'ascolto di *Deh vieni non tardar*, dalle *Nozze di Figaro* di Mozart) e anche rivelazioni facilmente condivisibili nel momento in cui cerchiamo un partner, questo lavoro esplora, con onestà e audacia, questioni ancora delicate sulla disabilità e sulla sessualità.

Ferragosto party

Claire Dowie, conosciuta in Gran Bretagna e anche in Italia, per i suoi provocatori monologhi, è stata di nuovo al Hill Street Theatre, questa volta con *Why is John Lennon Wearing a Skirt?*. Scritto all'inizio degli anni Novanta, ci presenta una ragazza che sogna di diventare un ragazzo e non un maschio qualunque, ma John Lennon dei Beatles. Mentre aspettavo l'inizio dello spettacolo, mi chiedevo se i Beatles avessero ancora un fascino per quei giovani a cui il testo dovrebbe parlare. Non c'era da preoccuparsi. Anche se Dowie non è più giovanissima, la sua figura androgina, vestita in divisa scolastica, trasuda sempre un senso di umorismo, di grande ironia, di birichineria, che le permette di tenere alta l'attenzione e affrontare talvolta argomenti dif-

ficili con leggerezza. Il testo ora fa parte del *curriculum studiorum* nazionale in Inghilterra, segno sicuro che ha delle cose da dire ancora oggi. Quest'anno la presenza dall'Italia era numerosa, essendo il terzo Paese per numero di compagnie e di artisti, preceduta soltanto dall'America e dal Canada. Per la prima volta, grazie a un **Fer-ragosto party**, organizzato dall'Istituto Italiano di Cultura, scrittori, comici, musicisti e gente di teatro si sono trovati tutti insieme a festeggiare e anche promuovere i propri spettacoli davanti a una platea di giornalisti e media. Una iniziativa *made in Italy*, particolarmente riuscita è stata **Yurtakids**, diretta da Michele Losi. Losi ha avuto l'ottima idea di unire sotto lo stesso ombrellone pubblicitario tre compagnie di teatro ragazzi – Scarlattinetatro (diretto da Losi), Factory e Principio Attivo.

Di nuovo presso il Summerhall, in una yurta (la celebre tenda dei nomadi della Mongolia) zeppa di bambini, ho visto **The Red Bike**, presentato da Principio Attivo. Questa fiaba poetica ha una narratrice insolita: la voce fuori campo di una bambina che deve ancora nascere. Mentre lei racconta, la vita quotidiana dei suoi familiari si dipana, mentre mettono giochini dentro delle uova di cioccolato, e centinaia di uova gialle riempiono il palcoscenico. La loro esistenza, comunque, non è per niente sicura; vengono minacciati in continuazione dal cattivo Mr Monebags. Una possibile fuga per il figlio della fa-

miglia si presenta verso la fine, con l'apparizione in scena di una piccola bicicletta rossa. La recita superba di questo ensemble pugliese, le proiezioni d'ombra, inclusa la bicicletta rossa che a un certo punto decolla e vola via nel cielo, le musiche di Grieg, Chopin, Giovanni Sollima e Simply Red hanno tenuto i giovani spettatori inchiodati ai loro cuscini.

Buon compleanno, Traverse!

Quest'anno il noto Traverse Theatre celebra il cinquantenario, con un cartellone particolarmente ricco di pièce prodotte in Scozia, fra cui **Long Live the Little Knife** di David Leddy e **Ciara** di David Harrower. Entrambi indagano sull'arte contemporanea e sul suo mondo, come paradigmi di fenomeni sociali più generali. Il monologo al femminile di Harrower ha una messinscena molto semplice: apre con la protagonista Ciara, interpretata della nota attrice Blyth Duffy, seduta su una sedia in un palcoscenico spoglio, mentre fissa nel vuoto. Questa donna, di mezz'età, gallerista di Glasgow, non tarda a rivelarci la sua terribile vita con un marito che la maltratta e un padre gangster. Come suo solito, Harrower non si limita a raccontare una storia individuale, ma allude a questioni ben più ampie. Grazie a Ciara, così, scopriamo una Glasgow di galleristi ignoranti e opportunisti, vestiti all'ultimo grido, vendicativi baroni-trafficienti di droghe, e bigotti religiosi fissi nelle loro opinioni. La battuta della

donna, poi, secondo cui «questa città invidia ciò che non ha», appare come una critica verso gli abitanti di Glasgow che sembrano sempre cercare qualcosa altrove, come se non fossero mai soddisfatti di ciò che hanno.

Può essere sorprendente che nessun autore scozzese avesse scritto sull'attuale dibattito sull'Indipendenza scozzese – nel 2014 gli scozzesi verranno chiamati a votare se stare dentro il Regno Unito o no. È toccato al gallese Tim Price, con lo spettacolo, **I'm in the Band**, sempre al Traverse. Una sorta di allegoria, con quattro attori-musicisti che rappresentano Irlanda del Nord, Galles, Scozia e Inghilterra: l'autore immagina cosa succederebbe a un noto gruppo musicale Indie, con l'ironico nome The Union, se la propria batterista scozzese decidesse di andarsene. I personaggi, comunque, non vanno mai oltre gli stereotipi, l'inglese autoritario, il gallese remissivo, lo scozzese pieno di dubbi riguardanti la sua decisione, con il risultato che la pièce dice poco di nuovo sul complesso dibattito politico in corso. Ammesso ciò, la musica di questi musicisti-attori è molto bella, i dialoghi spiritosi, e la pièce-concerto risulta infine divertente. ★

In apertura, Casey Spooner e Scott Shepherd in *Hamlet*, del Wooster Group (foto: Paula Court); in questa pagina, Lucianne McEvoy in *Leaving Planet Earth*, di Catrin Evans e Lewis Hetherington (foto: Stuart Armitt) e una scena di *The Red Bike*, di Principio Attivo.



Portogallo, ad Almada il teatro come prova d'Europa

Dalla circolazione delle lingue e degli artisti provenienti da Francia, Austria, Slovenia, Croazia, Italia (unici rappresentanti ricci/forte), Grecia, Irlanda, Spagna e Scandinavia, un esempio pratico della carta dell'identità europea.

di Roberto Canziani



Trent'anni compiuti nel 2013. La maggiore età per un festival di teatro. Il caso e la necessità che al cambio di una generazione cambino anche i punti di riferimento, le dorsali dei problemi, le aspettative, i gusti, gli orizzonti del pubblico. Nel Portogallo del 1984, Joaquim Benite aveva creato il Festival di Almada offrendo uno snodo al processo di rinnovamento post-dittatura nel teatro portoghese. La scomparsa di Benite, avvenuta nel dicembre del 2012, non ha posto problemi di successione nel maggior festival di area portoghese. Rodrigo Francisco, che lo aveva affiancato negli ultimi anni, ne ha raccolto con naturalezza il testimone artistico, mantenendo anche in questa edizione 2013 una rotta fortemente internazionale.

A spettacoli provenienti da Francia, Austria, Slovenia, Croazia, Italia, Grecia, Irlanda, Spagna, Argentina, si sono andate affiancando a luglio, nei 15 giorni di programmazione, la nativa creatività portoghese, e un nutrito *focus* scandinavo che metteva assieme Finlandia, Danimarca, Svezia, Norvegia. Atlante "strabiliante" per una manifestazione che vive di complessivi 545mila euro (per un confronto "al volo" si pensi al festival di Ravello: quattro milioni dalla sola Regione Cam-

pania, più di sette volte tanto). Ma il risvolto ancor più sorprendente lascia capire che è laggiù, di fronte a Lisbona, che bisogna forse recarsi per un *briefing* su ciò che è oggi il teatro del Nord dell'Europa, con i suoi titoli sempre difficili da trascrivere – *Maaninkavaara*, "tagliare il traguardo", era lo spettacolo presentato dal finlandese Kansallisteatteri – e i suoi autori venuti dal freddo, come il Nobel congelato nella memoria, Pär Lagerkvist.

Teatro molto femminile, peraltro. Chiaramente le donne di Ibsen e quelle di Strindberg non possono mancare. Se Juni Dahr, da Oslo, ne aveva scelte quattro dalla galleria ibseniana, Anna Peterson che è svedese interpreta tutti i tre personaggi di *Signorina Giulia*. Ma divertono assai di più le lezioni di "buona" condotta che la danese Kamilla Waga Brekling impartisce in *Donne, studiate il vostro corpo!* uscendo e rientrando più volte nel suo attillatissimo abito sexy nero. Però il punto non è nell'ampiezza delle vedute di un direttore come Francisco, 32enne per fortuna, e disponibile a viaggiare e a scoprire. La questione che ci investe tutti è che nel 2013 – Anno Europeo dei Cittadini – non sono mica tanti a capire che cosa significhi cittadinanza europea, il drit-

to a circolare e soggiornare liberamente nei territori della Ue, la forza di coesione sociale e di senso di solidarietà che viene da questo diritto, lo stimolo alla parità e alla non-discriminazione che ne deriva.

Anzi, democrazie di più lunga costituzione – e tra queste metti pure l'Italia – stentano un po' ad afferrare il concetto, con le frange più razziste e conservatrici che da noi si agitano a misurare i tratti somatici di un ministro della Repubblica, di pelle un po' più scura, per sentenziare che no, non è italiana. Democrazie più giovani – il Portogallo è tra queste – sono invece più pronte a tradurre in pratica il concetto di identità europea. Senza troppe chiacchiere, peraltro, e mostrando anzi come sia indispensabile farlo nella politica di ogni giorno, cioè nella pratica, che è quella che investe i cittadini. Perciò anche un festival teatrale diventa atto politico quando sul piano artistico, e anche su quello complessivamente culturale, dà spazio a nuove istanze. Che non sono più quelle – duole ripeterlo a chi la pensa diversamente – delle identità nazionali, da difendere con una bandiera stretta tra i denti, ma di una comune identità continentale.

Bastava essere al Teatro Nacional D. Maria II di Lisbona, tempio elegante, borghese e benedetto, per vedere come un regista tedesco (Peter Stein) con una grossa simpatia per l'Italia (dove ha messo su casa) conducesse a strepitosi applausi un vaudeville francese (*Le prix Martin* di Eugène Labiche) prodotto dall'Odéon parigino, Théâtre d'Europe. Ambientata sulle Alpi svizzere e sottotitolata in portoghese, la deliziosa storiella di coniugi e amanti attempati diventava, con la naturalezza di un orizzonte nuovo, una carta d'identità europea da porre in mano a chi ancora invoca sostegni per le nuove dramaturgie nazionali, dimenticando che proprio un impegno forte sul fronte delle traduzioni, darebbe a ciascun drammaturgo (e non solo a un Labiche del Secondo Impero) la possibilità di emanciparsi. ricci/forte (unica ospitalità "italiana" ad Almada 2013) lo hanno del resto capito bene. Per questo i loro titoli sono tutti in inglese. ★

Anna Patterson in *La signorina Giulia*.

Mentre Otello va in Afghanistan Londra si infiamma per Liolà

Se non stupisce Shakespeare, nella stagione londinese, certo lo fa la “prospettiva militare” con cui viene letto il dramma di Otello. Intanto Simon Stephens cerca un nuovo punto di vista per *Casa di bambola* e il pubblico scopre Pirandello al National Theatre.

di Laura Caretti



È sempre un'emozione sedersi nel grande anfiteatro dell'Olivier pieno di centinaia di spettatori in attesa che la scena si popoli di personaggi shakespeariani. Ma questo *Otello*, diretto da Nicholas Hytner, per quanto trasportato nel presente di una base militare inglese in Afghanistan, non riesce a superare un impianto registico di antica data che punta tutti i riflettori sulla coppia Otello-Iago. A dominare la scena è così il protagonismo dei due bravi attori Adrian Lester e Rory Kinnear, ed è davvero sconcertante come si riesca quasi ad annullare del tutto Desdemona, facendola apparire come una sventata ragazzina dei giorni nostri, che ignora, insieme alla trama in cui resta presa, anche la complessità del suo ruolo. Una scelta certo voluta e del tutto condivisibile quella di una giovanissima Desdemona, affascinata da un Otello, giovane anche lui e molto bello, ma perché affidare questa parte a un'attrice che sembra uscita ora da una scuola di recitazione e che solo sul letto di morte riesce a dare forza tragica alla sua voglia di vivere? Certo non potrebbe essere più evidente la sua estraneità a quello scenario militare, ridisegnato realisticamente dalla scenografia di Vicki Mortimer, in cui lei si muove come fosse in un campo scout, pronta a giocare a pallone con i soldati, allegra e convinta che bastino due moine per convincere Otello a perdonare Cassio. Trionfo facile dunque per il piano di Iago, che può contare sull'ingenuità facilmente manipolabile non solo di Desdemona, ma dello stesso Otello e di tutti i personaggi su cui esercita il suo devastante potere e la sua volontà di vendicarsi. Il feroce risentimento per non essere stato nominato luogotenente diventa infatti, in questa messinscena, la vera spinta alla sua azione perversa.

Otello vittima del carrierismo

Nel contesto del microcosmo militare inglese dove è dislocata la tragedia, tutto è visto nella prospettiva di questo “tradimento” compiuto da Otello con la nomina di Cassio. In questo antefatto della tragedia, tutto troverebbe la sua “spiegazione”, e una sorta di “giusta cau-

sa” spingerebbe Iago a colpire chi ha “tradito” la sua fiducia in una promozione, meritata sul campo di battaglia. A illuminarci su questa interpretazione non a caso è un ex-comandante dell'esercito inglese, Jonathan Shaw, consulente militare alla regia. Forte della sua lunga esperienza di guerra (dal 1981, quando è entrato nel Reggimento Paracadutisti, ha combattuto nelle Falklands, a Cipro, nell'Irlanda del Nord, in Bosnia, Kosovo e Iran), ora è convinto di capire e di condividere insieme a molti il risentimento di Iago. Il suo articolo nel programma di sala, *Otello from a military perspective* (illustrato da foto di una base militare inglese nel deserto dell'Afghanistan e delle baracche di un altro campo in Iraq), è davvero terrificante nella sua logica e nella sua condanna del “folle” matrimonio di Desdemona per quello “schiavo” diventato generale: il “peccato originale”, a cui si aggiunge poi il fatale errore di andare con lui in una zona militare, tra soldati *testosterone-fueled*, scatenando passioni incontrollabili e quella inevitabile violenza che sempre si genera, a suo dire, dalla mancanza di disciplina. Insomma, come non captare in questo «Otello visto in prospettiva militare» un'inquietante sintonia con il clima teso di questi mesi, in cui il dibattito parlamentare ha mostrato il volto di un'Inghilterra pronta ad aggiungere anche la Siria ai suoi scenari di guerra?

Nuove parole per Nora

Un cambiamento di scenario, non occorre dirlo, non basta a rinnovare un testo del passato e ad avvicinarlo al presente degli spettatori, ma è certo una tendenza della scena inglese, e non solo. Con i drammi di Ibsen questa tendenza è da sempre molto forte e risponde al sacrosanto tentativo di evitare di soffocare la vitalità del suo teatro tra i divani e i cuscini di un lontano Ottocento. Lo dimostrano le “nuove versioni” e gli adattamenti che si susseguono di continuo. Di questo fenomeno si è discusso in un incontro a Londra, al New Diorama Theatre, a cui hanno partecipato critici, traduttori ed esperti di Ibsen insieme a giovani registi im-



pegnati in nuove produzioni. Organizzata in occasione della messinscena di *Recording Hedda* – un adattamento di *Hedda Gabler* straordinariamente polifonico e metateatrale, scritto e diretto da Terje Tveit – la tavola rotonda ha messo a fuoco la scrittura scenica e performativa di queste ri-creazioni teatrali, riuscendo a sottrarle alla condanna di infedeltà e tradimento del testo originale che a volte ancora le minaccia. Di fatto, come ha sostenuto recentemente Richard Eyre, la messinscena di Ibsen in Inghilterra si è finalmente liberata della camicia di forza delle vecchie traduzioni ferme nel tempo, e ogni spettacolo crea il proprio copione, che il più delle volte viene pubblicato come appunto *new version*. Spesso si parte da una “traduzione letterale” che viene rielaborata dallo stesso regista con gli attori, come nella *Hedda Gabler* di Richard Eyre di qualche anno fa e nell'imminente *Ghosts* a cui sta ora lavorando all'Almeida, oppure viene riscritta da un drammaturgo contemporaneo (Brian Friel, Pam Gems, Samuel Adamson, Lucy Kirkwood per fare solo qualche nome).

È questo il caso della “nuova versione” di *A Doll's House* di Simon Stephens, in scena in questi mesi al Duke's Theatre, applaudita da centinaia di spettatori che ancora una volta scoprono nella Nora di Hattie Morahanun un personaggio, vibrante di desideri e inquietudini che

appartengono al nostro tempo. La regista Carrie Cracknell e lo scenografo Ian MacNeil non mutano lo scenario domestico di Ibsen, e anzi ne accrescono la visibilità e il valore metaforico, dispiegando su un palcoscenico girevole tutti i piccoli ambienti di questa “casa di bambola”, facendoli ruotare con un ritmo che segna il susseguirsi delle scene e il passare del tempo. In questo modo, non solo si crea la possibilità di variare l'ambientazione che Ibsen mantiene invece fissa nel salotto della casa, ma si riescono a mostrare simultaneamente i personaggi nei diversi spazi. È quello che accade nella cruciale scena finale in cui vediamo nella sala da pranzo Torvald, che, liberato dall'incubo, si versa felice da bere vantandosi del generoso perdono concesso alla moglie, mentre contemporaneamente Nora, in camera da letto, si strappa di dosso il rosso costume della festa mascherata, si riveste rapidamente dei suoi abiti e comincia a preparare, con determinazione furiosa, la sua valigia.

Liolà, l'impronta dei Taviani

Un accenno finale merita la messinscena, davvero innovativa, del *Liolà* di Pirandello al National Theatre, che ha creato grande stupore e trascinato gioiosamente il pubblico alla scoperta di un testo sconosciuto e del tutto sorprendente. Merito di Richard Eyre che ha saputo coglie-

re la doppia natura festosa e insieme drammatica di questa “commedia campestre”, evitando sia la convenzione folclorica che lo stereotipo di una Arcadia felix, e riuscendo così a fare affiorare la dimensione realistica, ma anche quella mitica e dionisiaca. A fargli da guida, ha dichiarato il regista, sono stati i fratelli Taviani con il loro film *Kaos*, ma la sua messinscena rivela un impianto registico che deve molto a Brecht, con i personaggi che all'inizio si presentano direttamente al pubblico, l'orchestra gitana in scena, le canzoni che interagiscono drammaturgicamente con i dialoghi e la splendida corallità dell'azione scenica. Una nuda piattaforma centrale con poche sedie, leggermente sollevata e protesa verso il pubblico, fa da palcoscenico – piazza di paese e anche aia di fronte alle case – e qui si dipana l'intreccio che ruota intorno a un Liolà beffardo e sensuale, come sarebbe piaciuto a Pirandello, svelando con splendida leggerezza tensioni e inganni, gelosie e amori segreti. ★

In apertura, Rory Keenan e Carla Langley in *Liolà*, di Luigi Pirandello, regia di Richard Eyre (foto: Catherine Ashmore); Hattie Morahanun in *A Doll's House*, di Henrik Ibsen, regia di Simon Stephens; in questa pagina, Olivia Vinall e Adrian Lester in *Othello*, di William Shakespeare, regia di Nicholas Hytner (foto: Johan Persson).

San Paolo, dal tramonto all'alba la notte bianca del teatro

Dagli autobus alle piazze e dai supermarket alle autostrade, a San Paolo del Brasile il teatro può trasformare in scena l'intera città. Spensierato, sì, ma anche molto politico e resistente alla "barbarie", all'abbandono dello Stato e allo strapotere della tv.

di **Pietro Florida**

Il mio viaggio teatrale a San Paolo incomincia di notte. E dura l'intera notte. A poche ore dal mio arrivo, un'amica mi dice: hai mai visto teatro fino all'alba? Questo sabato sarà la notte bianca del teatro. Questo sabato non si va a dormire. Ti va? Mi va. Andiamo. Due metropolitane – aperte tutta la notte? Ma certo, è la notte bianca del teatro! – ed emergiamo in superficie. All'altezza degli occhi mi si apre uno spiazzo, immenso, tagliato in diagonale da coppie abbracciate. Lui in giacca e cravattino anni '60, lei in abito lungo. Stanno danzando. È un omaggio a Nelson Rodrigues, lo Shakespeare brasiliano. L'intera notte bianca è dedicata a lui. Alzo gli occhi. Davanti a me una cattedrale in mattoni e vetro, la mia amica

mi dice: questo è un Sesc, quello del quartiere di Belen, ricordatelo, i Sesc sono il cuore della cultura brasiliana. E cioè? E cioè sono enormi centri culturali finanziati da associazioni di imprese. Ogni quartiere ne ha uno. Al loro interno teatri, sale espositive, ristoranti, spazi per bambini, piscine. In pratica i Sesc fanno quello che non fa lo Stato.

Poi mi prende per mano e mi conduce su un autobus, accanto a me si siede un ragazzo, mi comincia a raccontare del suo amore sfortunato, poi mi indica una ragazza seduta tre posti indietro, mi dice che lo tradisce, e piange silenzioso. Comincia così la prima pièce della nottata, un atto giovanile di Rodrigues, la prima di una lunghissima serie, ognuna in uno spazio teatra-

le diverso. Per fortuna ho il fuso dalla mia, le loro 5 di notte sono le mie 10 del mattino, così faccio colazione a cucchiainate di *brigadeiro* (tipico dolce brasiliano a base di latte condensato e cacao) e l'effetto è immediato.

Mi tornano le forze, e con le forze il coraggio di entrare in un salone, a dire il vero, un po' spettrale nelle ombre lunghe del sole che sorge. Mi aggiro in punta di piedi in quello che sembra essere un grande ristorante invaso da sfollati. Sotto i tavoli sonnecchiano coppie attempate, ciccone vestite di fucsia, venditori ambulanti, camerieri in livrea. Penso: finalmente si va a dormire. Penso: anche i brasiliani alla fine cedono... ma no, di colpo s'accende la luce, di colpo rinascono tutti, tutti di colpo si trasfigurano,



Barafunda

toccati da Lui, dal miracolo del Samba, che ora misericordioso scende su di noi dall'immensità del palco. E non c'è più stanchezza, e non c'è più bruttezza, ci sono solo fianchi che creano trombe d'aria, solo caviglie e culi che irridono qualunque gravità, e fuochi d'artificio sprigionati dagli ottoni della *excelente*, sissignore, della *maravilhosa*, sissignori, Orquestra Imperial Carioca!

Prometeo incatenato al viadotto

C'è un uomo incatenato a un pilone dell'autostrada che taglia San Paolo. Mi dicono: quello è Prometeo. Un altro uomo lo guarda dieci metri più sotto. Si spoglia, ficca le dita nell'altissima colonna di cemento, quindi incomincia a scalarla. Quando raggiunge quello in catene, estrae un martello, picchia furioso, e in poco lo libera. Questo invece è Dioniso. Comincia così lo spettacolo *Barafunda* della **Compagnia Sao Jorge De Variedades**, un buon esempio di una tendenza molto forte qui a San Paolo, un teatro-festa a forte matrice politica. Dopo la liberazione attaccano i percussionisti. E noi li seguiamo. Per chilometri. Attraverso il bairro da Barra Funda, quartiere popolare cresciuto attorno alla ferrovia che portava il caffè in città. Dentro alle vetrine dei negozi attori sostituiscono i manichini. Dentro le corsie dei supermercati attori viaggiano incastrati nei carrelli. Ci parlano di Prometeo. Ci parlano del progresso. Poi entriamo nella bottega d'un barbiere. Due colpi di pennello e la gola d'uno spettatore è bianca di schiuma. E schiumano pure i racconti d'un vecchio barbiere sul quartiere che cambia. Prima c'erano gli italiani, poi è stato il turno dei neri... E via di nuovo, profumati d'acqua di colonia, arriviamo al centro del quartiere. Da una minuscola porticina rossa penetriamo nell'ombra di un cortile, penetriamo nel retro del teatro che però, adesso, ha le sembianze di un'enorme cucina. Questa è la casa di chi abita il quartiere, così ci dicono gli attori del Sao Jorge mentre ci servono *bolinhos de carne seca*, questa è la nostra idea di coro greco, un mescolarsi di attori e abitanti, uno scambiarsi di memorie e progetti sul quartiere che insieme abitiamo. E si riparte. Adesso è Dioniso a guidare. Adesso, in una ro-

tonda in mezzo al traffico, si canta a gola spiegata. Adesso si fa festa fino a sera. Non c'è quasi più luce. Andiamo a terminare sotto il ponte della ferrovia. Ci si siede in cerchio sopra pancacce di legno. Si beve un liquore forte alla luce di grandi ceri. Tra di noi si aggira un uomo con una grande coperta sulle spalle. Mormora qualcosa che suona come un'antica litania. Beve un paio di bicchieri. Forse anche tre o quattro. Poi cerca un angolo senza ceri. E scompare sotto la coperta. Quella coperta è casa sua. Non è Prometeo. Non è Dioniso. O forse sì... di sicuro è uno che vive sotto il cavalcavia.

Collettivi teatrali

Un'altra tendenza che mi è parsa molto spiccata nel panorama paulista è quella portata avanti da gruppi in cui la fortissima creazione drammaturgica da parte degli attori dà vita a spettacoli di eccezionale polifonia. Due esempi di grande qualità sono il Grupo XIX e il Grupo Folias.

Un antico borgo operaio degli inizi del '900, edifici in mattoni tutti uguali, chiesette diroccate dentro cui la foresta cresce rigogliosa, scale che si stagliano contro il cielo perché la scuola che le conteneva non esiste più... benvenuti a Vila Maria Zelia, quartier generale del **Grupo XIX**. Un ombelico anacronistico tra i grattacieli di San Paolo, un catino scrostato, di quelli messi sul tetto perché non vada persa l'acqua piovana. Ecco, quell'acqua è la Storia. Si chiamano "XIX" perché molte delle storie che hanno scelto di raccontare partono dal secolo diciannovesimo, dal fumo nero che ancora impregna il rosso dei mattoni di quello che era un dormitorio di operai e che ora è il loro teatro. L'approccio è genealogico: inteso a comprendere il presente attraverso un'analisi problematica dei nodi e degli strappi del passato. La modalità di creazione del tutto collettiva: sono gli attori a creare le drammaturgie, fatte di punti di vista molto forti, di posizioni fisiche, etiche, spaziali molto diverse. Nei loro spettacoli non c'è mai il palcoscenico. Ci sono le differenti anime dei luoghi che respirano attraverso le voci degli attori. Comosso, dopo avere assistito al *Folias Gali-*

leu del Grupo Folias, chiedo di parlare con chi lo ha diretto. È uno degli attori, si chiama Dagoberto Feliz e mi racconta: «Siamo stati noi attori della compagnia che abbiamo fortemente voluto questo *Galileo*. E così l'abbiamo fatto. Vedi, nella storia di questo gruppo, c'è da sempre la lotta contro la commercializzazione del teatro. Nel 1999 siamo stati tra i leader del movimento *Arte contro a barbãrie* che poi è sfociato nella *Legge Fomento*, la prima in Brasile che vincola un'amministrazione a sostenere economicamente le proposte di ricerca dei gruppi cittadini. Forse, in questi giorni di sollevazioni popolari, abbiamo sentito di nuovo il bisogno di fare un esame di coscienza sul ruolo dell'attore nella società. Mi spiego meglio: da noi in Brasile è incredibilmente forte l'influenza della televisione. Siamo il più grande produttore del mondo di *telenovelas*, e molti tra noi attori pensano che solo entrando in una *novela* la carriera avrà una svolta. E questo va di pari passo con gli amministratori che pensano che i teatri si possano riempire solo se in scena c'è un attore che fa televisione. Così la tentazione è molto forte, in molti cedono, come Galileo, in molti abiurano, rinnegano il loro credo, e si vendono alla tv. Ma così, ovviamente, la tv è sempre più presente in teatro. E chi cerca di portare avanti soltanto la propria ricerca è sempre più in difficoltà. Noi del Folias sentivamo il bisogno, diciamo, di corroborare la nostra resistenza, di fare sentire ognuno la propria voce, di creare individualmente testi che ci mettessero a tu per tu con queste questioni. Siamo partiti dal Galileo di Brecht, e ognuno di noi ha dato la parola a uno dei personaggi minori, raccontando Galileo e i suoi dubbi dal proprio punto di vista».

E per lo spettatore è un viaggio. In ogni anfratto del teatro, in biglietteria, in magazzino, in sartoria, in ufficio, in falegnameria, nello sgabuzzino delle scope, nel graticcio, in bagno, nel bar di fronte al teatro, sì nel bar tra le ovazioni degli ubriachi, c'è un attore che, con passione, con bravura, con rabbia vive dubbi e convinzioni e ripensamenti, un attore che ragiona e ci fa ragionare sulla difficile arte di dire di no. ★

Maschere, visioni e rappresentazioni la scena haitiana fra tradizione ed esterofilia

In una cultura spettacolarizzata, che vive il Carnevale come potente rito di massa, il teatro fatica a radicarsi: guardato con sospetto, esterofilo e lontano dal popolo, non riceve aiuti dallo Stato e cerca, grazie alla convinzione di alcuni artisti locali, di conquistarsi i propri spazi e un proprio pubblico.

di **Marilena Crosato**



Per assistere al **Carnevale di Jacmel** abbiamo trovato una terrazza riparata dal sole. Al piano terra c'è un piccolo negozio di bibite e souvenir, dove il giorno prima abbiamo contrattato il prezzo per salire sulla terrazza: 100 *gourdas*, circa 2 euro a persona. La società haitiana si dividerà tra quelli che parteciperanno alla festa scendendo in strada e chi, invece, prenderà posto sulle tribune di legno costruite per l'occasione.

Tra gli spalti e la strada, troppo pericolosa per gli stranieri, abbiamo scelto una casa privata. Haiti è così, se sei bianco, *blanc*, sei un obiettivo visibile e appetitoso per i malviventi che accorrono alle manifestazioni affollate. Del resto, come dargli torto? A tre anni di distanza

dal terremoto che ha causato più di 200.000 vittime e semi-distrutto il paese, l'emergenza umanitaria non è ancora risolta e la vita quotidiana di un haitiano è costellata di problemi. È un paese instabile, dove si vive nella precarietà, ma si scende anche continuamente in strada per festeggiare e per manifestare; capace di trasformare una città per il carnevale. Jacmel, centro dell'attività artigianale e artistica del paese, per l'occasione produce le caratteristiche maschere in carta pesta, enormi volti di animali espressivi dai colori sgargianti. Raggiungiamo la nostra terrazza, dalla quale si vede la strada, ancora sgombra. Si respira un'atmosfera d'attesa. Il sole è rovente e i percorsi tracciati dalle persone assecondano il

taglio netto dell'ombra che divide la strada in pieni e vuoti, affrettando gli attraversamenti allo scoperto del sole. Quello stesso sole, caldissimo, qualche ora più tardi, non impedirà la sfilata delle maschere, rivelando la forza di un popolo abituato ad avanzare pigramente nella vita quotidiana, ma a liberare una vitalità che sconfinava nella trance collettiva nei momenti di festa.

Il figlio del presidente fra maschere e voodoo

Il carnevale si avvia in sordina, disordinatamente inizio a distinguere dei gruppi in formazione che sfilano in costume scortati dai musicisti: si esibiscono in danze tradizionali a sfondo caraibico. Le formazioni sono attraversate

continuamente da apparizioni isolate, personaggi eccentrici con costumi ingegnosi accanto ai quali appaiono i marchi commerciali nazionali, come il rum e le sigarette, anch'essi in cerca di visibilità. L'atmosfera informale, spontanea, mantiene il gusto della festa, fatta per divertire e divertirsi, giocare altri ruoli ed esibirsi. Una figura ritorna più volte: è un uomo che porta una pelle di toro sul dorso e viene frustato – con che violenza! – Un'altra maschera ricorrente ribalta la repressione subita nei secoli dagli schiavi. I bianchi, dai corpi ricoperti di una pittura giallastra, fuggono, inseguiti dai neri; ma per essere neri nel carnevale non basta il colore della pelle, reso più intenso da uno strato di olio e carbone. Quando arrivano, correndo, lo spazio si apre: nessuno vuole essere toccato, macchiato dal colore nero che al caldo si scioglie a vista d'occhio.

Poco a poco compaiono le maschere di carta pesta. Animali di ogni tipo, tigri, oche, pavoni, cervi, leoni, pesci, farfalle e altri insetti; cocodrilli, un serpente sostenuto da una decina di bambini disposti in ordine d'altezza, un granchio gigante; draghi e dinosauri sono dotati di ali utilizzate come strumenti a percussione. Ci sono matrone, preti, sacerdoti *voodoo* e politici. Appare una caravella contemporanea: contiene otto mascheroni che raffigurano le potenze straniere, e porta la scritta sarcastica «Pitié pour Haiti», pietà per Haiti. Allude al sentimento che ha mobilitato la comunità internazionale dopo il terremoto portando nel paese denaro e progetti, senza però riuscire a ricostruirlo. Dopo tre anni, ancora 320.000 persone continuano a vivere nelle tende.

Il discreto disordine del primo pomeriggio diventa una folla di maschere che si scontrano l'una con l'altra, ammassate, tantissime. Penso che se sfilassero ordinate potrebbero animare alcuni giorni di festa, invece in poche ore tutto si esaurirà, uno spreco sfavillante che costituisce l'essenza della follia del carnevale. Alcuni cercano di governare la situazione, ma non c'è niente da fare, le maschere si scontrano, non lasciano spazio a chi le precede. Questo caos

sembra mettere a nudo la società haitiana, sempre più centrata sull'individuo e sulla sopravvivenza soprattutto dopo il terremoto che ha indebolito i legami comunitari. In strada al fiume di maschere pian piano si sostituisce la folla. Entra in scena la gente comune e si appropria dello spazio fisico della festa: è sera, il momento delle *Rara*. Si tratta di musica acustica suonata da bande professionali che avanzano in processione, attorniate dalla folla danzante. Ogni gruppo ha i propri sostenitori, un po' come una squadra di calcio o un partito politico. Le bande di musicisti, legate alla tradizione *voodoo*, suonano con strumenti artigianali, come tamburi e trombe elementari realizzate con l'alluminio riciclato dalle scatole di latta. Le *Rara* sono un fenomeno chiave tra le varie forme di spettacolarizzazione della cultura haitiana: in un'unica performance confluiscono musica tradizionale, voodoo, carnevale e l'idea di un movimento rivoluzionario di protesta. Ormai è notte, il fiume umano che vedo dalla terrazza sembra pulsare ritmicamente, come un unico corpo vivo, sudato e ubriaco. Il suo cuore sono i musicisti, è un rituale potente che avvicina la trance collettiva. La sua compattezza viene frammentata soltanto dalle risse, che prendono vita improvvisamente, senza motivo apparente.

Vedo qualcosa che attira la mia attenzione, due donne con una maglietta verde acido. Sono le uniche *blanc* che si mescolano alla folla. Qualcuno indica l'uomo in verde che è con loro: è il figlio del presidente Michel Martelly. Guardo meglio, c'è una scorta che gli apre lo spazio con il fucile in mano. La politica, in effetti, è l'ultimo ingrediente necessario per completare la rappresentazione della società portata in scena dal carnevale.

Ultimamente queste manifestazioni sono frequentate dai personaggi politici per conquistare consensi, anzi l'investimento a sostegno delle feste popolari, ai miei occhi è uno dei momenti nei quali lo stato si manifesta con più successo, ottenendo risultati visibili.

Non siamo intellettuali!

Proprio questo appoggio economico incondizionato viene aspramente criticato da molti tra gli artisti della scena haitiana. Sono i professionisti, l'avanguardia intellettuale del paese, portano avanti una ricerca rigorosa legata allo studio e alla contaminazione con stimoli provenienti da altri paesi e si ritrovano completamente esclusi dal finanziamento pubblico. Conversando con **Billy Elucien**, regista e fondatore della compagnia Foudizè Théâtre, attiva da 12 anni sulla scena teatrale della capitale Port au Prince, emerge una polemica rivolta alle istituzioni: sostengono economicamente soltanto le manifestazioni popolari che generano consensi e placano il malessere diffuso, ignorando l'attività di ricerca artistica portata avanti da un numero crescente di compagnie. Ho di fronte una persona semplice, ha cominciato a fare teatro con un gruppo di amici di quartiere, cercando pian piano di accedere a una formazione professionale approfittando di tutte le occasioni di incontro con artisti stranieri, spesso impegnati ad Haiti per brevi periodi. Difende con convinzione il rigore, è quello che fa la differenza tra una festa spontanea dove rivivere la tradizione





e la ricerca che sottende un progetto artistico, pensato, levigato. Rifiuta la definizione di intellettuale, per 11 anni con la sua compagnia ha recitato soltanto testi in creolo e si sente radicato al proprio paese. Lo spettacolo *La Fuite* dell'autore cinese Gao Xingjian, è il primo testo di cui utilizzano la traduzione francese. Il contesto della Cina e gli avvenimenti di piazza Tiananmen vengono riportati alla situazione haitiana per denunciare un governo che pretende di essere democratico senza nei fatti rispettare i diritti e le libertà civili dei cittadini. Le parole di Billy Elucien tratteggiano una profonda spaccatura tra due mondi che si vivono come separati. Le parate, i carnevali, le feste sono momenti di aggregazione capaci di coinvolgere la popolazione a tutti i livelli. Intrecciate al mondo politico e commerciale, mantengono la propria natura rituale e la maestria tradizionale di attività come la costruzione di maschere e strumenti musicali, le *Rara* e la danza. A questo settore vitale si affianca l'attività di sperimentazione che ancora non riesce a raggiungere le zone provinciali del paese e viene seguita dall'élite colta di Port au Prince e da un numero crescente di giovani studenti.

Guy Régis jr, attore, regista e drammaturgo, è uno degli artisti haitiani più conosciuti in Francia e all'estero, fondatore e animatore della compagnia *Nous Théâtre* e direttore del dipartimento di teatro presso l'École Nationale des Arts. Personaggio impegnato in diversi ambiti, dalla scrittura alla regia, al rafforzamento dell'identità culturale e artistica del proprio paese, ha una visione lucida sulla questione del pubblico: «Questo è il quadro del nostro paese: c'è un certo pubblico per un certo tipo di spettacolo». Il riunirsi davanti alla scena, sostiene, dovrebbe diventare qualcosa di tradizionale, quotidiano, popolare. Uno spazio sociale, dove si agisce la vita delle persone, dove possano avvenire incontri, conversazioni, innamoramenti e litigi. Il suo percorso è interessante, dopo un periodo di cinque anni trascorsi in Francia ha scelto di ritornare ad Haiti, per investire nel proprio paese. Ha maturato una

prospettiva di ricerca aperta alla sperimentazione. La contaminazione tra forme espressive tradizionali e scrittura contemporanea ruota attorno al tema ricorrente della famiglia haitiana come luogo dove ha origine la violenza.

La produzione artistica che viene portata avanti da artisti come Billy Elucien e Guy Régis jr è sorprendente: il lavoro che presentano è di qualità, raffinato e stridente se rapportato alla polverosa e caotica realtà che si respira nelle strade, comprensibile per il mio occhio di straniera più che per la maggior parte della popolazione haitiana. Riflette il desiderio di riconoscimento all'estero, di avere la possibilità di viaggiare e di riscattare l'immagine di un paese generalmente associato alla povertà. Billy Elucien parla di ricerca di messaggio universale, transculturale, comprensibile a «qualunque cittadino di qualunque paese».

Il teatro sul tap-tap

Dalla società dell'informalità, dove quasi non ci sono teatri – nella capitale ci sono in tutto tre sale, e una fa parte di un complesso religioso – scaturisce un teatro pulito, rarefatto, in cerca di regole e modelli universali. La sua debolezza è una tendenza a guardare quasi soltanto al mondo francofono, rivelando la forza del legame culturale che le società coloniali hanno lasciato dietro di sé.

Al di fuori del pubblico affezionato e dei luoghi entro i quali si colloca – la fondazione privata **Fokal**, l'**Institut Français** e l'**École Nationale des Arts** – il teatro viene guardato con sospetto, arrivando a essere denigrato dalla gente comune, che ne boicotta gli spettacoli. Polemica e contestazioni da parte del pubblico, mi racconta Guy Régis Junior con uno sguardo preoccupato, sono ancora diffuse di fronte a manifestazioni culturali accusate di essere elitarie e distaccate dalla cultura nazionale.

Sostiene che le ragioni di questa frattura sono radicate nella mancanza di una tradizione teatrale, intesa come un luogo di ritrovo e condivisione. Anche l'idea di pratica professionale, ba-

sata sullo studio della disciplina e sulla ricerca estetica, è ancora limitata a pochissime compagnie, ma il numero di studenti che frequentano i corsi universitari è in aumento.

Nella sua ultima produzione, presentata durante il Festival di teatro *Quatre Chemins*, si osserva lo sforzo di riconciliazione con la città, il "fuori" di cui si vorrebbe superare l'ostilità. Lo spettacolo *De toute la terre le grand effarement* è una passeggiata sonora che avviene su un tap-tap, mezzo di trasporto popolare. Un piccolo gruppo di spettatori viene accompagnato per le strade di Port au Prince e ascolta la testimonianza registrata di una donna all'indomani del terremoto. La città descritta è cambiata, la sovrapposizione di diversi livelli di senso, dal visivo all'uditivo, induce una sorta di meditazione, un viaggio individuale nel quale ognuno associa diversi stimoli in un momento di libertà interiore.

Anche la compagnia **Foudizé Théâtre** si inserisce nel dibattito attuale per il riconoscimento, con iniziative concrete come l'istituzione del festival di narrazione **Kont Anba Tonel** e l'attività nelle scuole. Il festival cerca di salvaguardare il patrimonio tradizionale orale e l'abitudine di riunirsi la sera nell'intimità della famiglia per ascoltare le storie. L'attività nelle scuole risponde a una semplice intenzione: educare il giovane pubblico e offrire un'alternativa. Diffondere il gusto per l'arte e la letteratura negli studi scolastici che spesso sono di basso livello, arrivando un giorno a essere amati dal grande pubblico popolare. ★

In questa pagina, alcune immagini del Carnevale di Jacmel a Haiti (foto: Marilena Crosato).

Info:

www.institutfrancaishaiti.org
www.fokal.org
www.foudizetheatre.com
www.lesfrancophonies.com/maison-des-auteurs/regis-guy-junior

Il teatro *tout public* di Teresa Ludovico conquista Tokyo e Londra

Nel sistema produttivo fuori dall'Italia sembra più facile trovare spazio e consensi, per la regista barese, che dal 2001 gira il mondo raccontando storie come *Bella e Bestia*, *La Regina delle Nevi* e *La principessa Sirena*.

di Nicola Viesti

Non sono tanti i registi italiani che possono vantare un costante lavoro all'estero. Teresa Ludovico, attuale direttore artistico del teatro Kismet Opera di Bari, da più di un decennio divide il suo tempo tra l'Italia e il Giappone, la Francia e l'Inghilterra. Tutto è nato da uno spettacolo fortunatissimo, *Bella e Bestia*, che mise in scena nel 2001 per il Kismet, sigla già nota internazionalmente per le sue proposte dedicate all'infanzia. In realtà la Ludovico è stata sempre convinta assertrice di un teatro *tout public*, un genere nel nostro paese poco frequentato ma che altrove è molto apprezzato. I suoi allestimenti di fiabe – tutti molto spettacolari – pur riservando grande attenzione ai linguaggi e alla sensibilità dello spettatore bambino contengono livelli di lettura e fruibilità in grado di suscitare interesse anche negli adulti. Per l'artista, infatti, la peculiarità dei grandi racconti per ragazzi, di storie mitiche tramandate di generazione in generazione, «ha la funzione di indicarci un percorso da seguire nell'arco di tutta la nostra esistenza». Intatta rimane l'importanza e la centralità della rappresentazione del rito di iniziazione necessario alla crescita del bambino e, nello stesso tempo, è possibile però cogliere la presenza di una stratificazione di segni che consentono all'adulto «di pervenire al senso più profondo della storia, in quanto in grado di percepire simboli e metafore».

Bella e Bestia, tra i vari coproduttori, annoverava anche il Setagaya Public Theatre di Tokyo e la tournée dello spettacolo in Giappone raccolse un tale consenso che fu necessario prorogarla anche per la stagione seguente. Nacque così un rapporto di stima e fiducia tra la Ludovico e il Setagaya che è durato negli anni e che ha portato alla produzione di due spettacoli, nel 2005 *Yuki no Joou (The Snow Queen)* e nel 2007 *Ningyohime (The Little Mermaid)*. Rappresentazioni di grande successo nel Sol Levante e molto apprezzate anche in Corea. Il rapporto con la cultura giapponese si è sviluppato anche nel lavoro pedagogico che la regista porta avanti annualmente in un armonico intrecciarsi tra Oriente e Occidente e che ha prodotto una generazione di interpreti

insoliti per la tradizione nipponica, come il danzatore Tatsuya Kusuhara. Ha anche diretto nel 2009 una produzione vincitrice come miglior spettacolo dell'anno per l'infanzia, *Tabi to Aitsu to Ohimesama*, tratta da *Il compagno di viaggio* di Andersen, che ha inaugurato un nuovo spazio a Tokyo, il Za Koenji Public Theatre. Durante l'autunno la messa in scena festeggerà il suo quinto anno di repliche. I lavori creati per il Setagaya hanno avuto anche una versione europea targata Kismet – *La Regina delle nevi* e *La Principessa Sirena* – con, come sempre per le produzioni della compagnia, attori italiani perfettamente in grado di recitare almeno anche in francese e inglese. Versioni molto diverse però da quelle originali nelle quali prevale una forte impronta fisica nel lavoro degli interpreti unita a una ritualità, una crudeltà e un senso della morte inconcepibili per un pubblico europeo.

Bella e Bestia ha girato per il mondo cinque anni – in Italia, anche se nel 2002 ha vinto il premio Eti/Stregagatto, è stato visto pochissimo, come d'altronde tutti gli spettacoli della Ludovico che hanno bisogno di grandi palcoscenici e che, in un sistema rigido come il nostro, non si sa a che pubblico destinare – e *La Regina delle Nevi* e *La Principessa Sirena* hanno collezionato altrettanti anni di tournée soprattutto in Francia e Inghilterra, paesi dove l'artista è sempre stata impe-

gnata nella conduzione di laboratori. Nel 2011 il National Theatre le affidò una serie di incontri con i ragazzi di varie scuole dei quartieri “difficili” di Londra. Fu l'occasione per conoscere il noto scrittore Philip Pullman che le propose un suo racconto, *I was a rat!*. Intorno all'opera fu varato un workshop per venti attori professionisti e ha avuto inizio una nuova avventura che ha portato alla realizzazione dell'omonimo spettacolo prodotto dal Birmingham Repertory Theatre Company con il debutto nello scorso febbraio per celebrare i cento anni della storica sede della compagnia. La messa in scena, che si avvale di otto formidabili interpreti – tra cui il diciassettenne Fox Jackson-Keen, già star nel west end londinese del musical *Billy Elliot*, qui nei panni del protagonista Roger, il ragazzo-topo – ha ottenuto un eccezionale riscontro di critica e pubblico tanto da dover raddoppiare le repliche per la stagione ed essere programmato anche per la successiva. Un consenso, questo all'estero, che la Ludovico ritiene possibile anche per la bravura del team che la segue, dallo scenografo Luca Ruzza al *lightset designer* Vincent Longuemare, dal costumista Luigi Spezzacatene all'*associate producer* Judy Owen. ★

Una scena di *Tabi to Aitsu to Ohimesama*, del Setagaya Public Theatre di Tokyo.



FANTASTICHINI

ENNIO Beniamino
Giancarlo Sepe

MONI OVADIA

Cabaret yiddish

GIANRICO
Farà giorno **TEDESCHI**
Piero Maccarinelli

Il discorso del re
**BARBARESCHI
DINI**

La Fondazione

IVANO MARESCOTTI
VALERIO BINASCO
Raffaello BALDINI

ALESSIO
Éric-Emmanuel Schmitt
HABER
Il visitatore

FILIPPO
IL DON GIOVANNI
TIMI

Andrea Renzi
BECKETT
Nicoletta BRASCHI

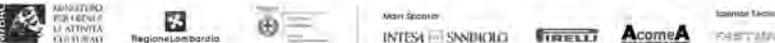
Geppy GLEIJESSES
Lello ARENA
Miseria e Nobiltà
SCARPETTA

prima del silenzio
GULLOTTA
PATRONI GRIFFI

HERLITZKA Il Soccombente
THOMAS BERNHARD

...e altro ancora

Teatro Franco Parenti via Pier Lombardo 14, Milano - info 02 59995206 - www.teatrofrancoparenti.it



TEATRO MANZONI

DAL 1873

Via Manzoni 42, Milano
T 02 7636901 N. verde 800914350
info@teatromanzoni.it
TEATROMANZONI.IT

Dal 10 al 27/10/2013
GIANFELICE IMPARATO • GIOVANNI ESPOSITO
VALERIO SANTORO • ANTONIA TRUPPO
UOMO E GALANTUOMO

Dal 31/10 al 3/11/2013
LE SORELLE MARINETTI • GIANNI FANTONI
RISATE SOTTO LE BOMBE

Dal 7 al 24/11/2013
ANGELA FINOCCHIARO • MARIA AMELIA MONTI • STEFANO ANNONI
LA SCENA

Dal 27 al 30/11/2013
PAOLO CEVOLI
IL SOSIA DI LUI

Dal 3 all'8/12/2013
NEANDER TEATER
BLAM!
LA RIVOLUZIONE PARTE DAL TUO UFFICIO!

Dal 10 al 31/12/2013
VINCENZO SALEMME
IL DIAVOLO CUSTODE

TEATRO MENOTTI

stabile d'innovazione

5/6 ottobre
MERCURIO NON VUOLE MORIRE

dal 10 ottobre
ALL'OMBRA DELL'ULTIMO SOLE

dal 5 novembre
DON CHISCIOTTE - OPERA POP

dal 5 dicembre
AGNES BROWNE

dal 9 gennaio
LO ZOO DI VETRO

31 gennaio - 1 febbraio
CHISCIOTTIMISTI

dal 4 febbraio
RICORDA CON RABBIA

dall'11 febbraio
PRETTY - UN MOTIVO PER ESSERE CARINI

dal 28 febbraio
SIK SIK - L'ARTEFICE MAGICO (1979)

dall'11 marzo
ALICE

dal 25 marzo
IL FLAUTO MAGICO SECONDO L'ORCHESTRA DI PIAZZA VITTORIO

dal 6 maggio
IL TRAMONTO SULLA PIANURA

dal 5 giugno
BENSIUITE



www.tieffeteatro.it



Teatro
Filodrammatici

tradizione(e) tradimenti

direzione artistica Tommaso Amadio e Bruno Fornasari

2013/2014

15/27 ottobre 2013
(prima nazionale)
CHE CI FACCIO QUI
regia e drammaturgia Marco Baliani

07/10 novembre 2013
ILLECITE//VISIONI
direzione artistica Maria Cervio Gualerzi

14 novembre/01 dicembre 2013
(prima nazionale)
BRUTTO di Marius Von Mayenburg
regia Bruno Fornasari

05/15 dicembre 2013
LA LETTERA di Paola Mani

28/30 dicembre 2013
(serata speciale 31 dicembre)
GIROTONDO.COM
di Bruno Fornasari

progetto I, Shakespeare
di Timi Crouch

14/19 gennaio 2014
I, PEASEBLOSSOM
di Accademia degli Artefatti
21/26 gennaio 2014
I, CALIBAN
di Accademia degli Artefatti

13 febbraio/09 marzo 2014
(prima nazionale)
**MATTIA: A LIFE-CHANGING
EXPERIENCE** di Bruno Fornasari
21/28 febbraio/07 marzo 2014

CABARET CHANTANT
direzione artistica Giangiulio Monti

13/23 marzo 2014
**DUEL - UNA LOTTA
ALL'ULTIMA RISATA**
di Laurent Cirade e Paul Stacchi

03/13 aprile 2014
**LA SOCIETÀ Tre atti di
umana commedia**
di Compagnia MusellaMazzanelli

08/18 maggio 2014
NUVOLE BAROCCHE
di Carrozzaria Orfeo

19 maggio/05 giugno 2014
**PROGETTO DI
RESIDENZA**
a cura della compagnia Oyes

09 giugno 2014
CON TESTO
Teatro in tempo reale
ideato da Bruno Fornasari,
in collaborazione con Tommaso Amadio

Abbonamento first minute:
fino al 30 settembre
tutta la nuova stagione a soli 90 EURO

TEATRO FILODRAMMATICI
Via filodrammatici, 1 - 20121 Milano
Tel: +39.02.36727550
biglietteria@teatrofilodrammatici.eu



www.teatrofilodrammatici.eu



TEATRO ELFO PUCCINI_

2013
14



PLUMDESIGN.IT PHOTO SAM FALK/THE NEW YORK TIMES/REDU/CONTRASTO



WWW.ELFO.ORG
C.SO BUENOS AIRES 33
TEL. 02.00.66.06.06

elfo
puccini



G(L)OSSIP

W Verdi! Ma dove volano d'estate le Walchirie?

di Fabrizio Sebastian Caleffi



Re Pepin e Kaiser Richard: il doppio anniversario di due storici avversari. Ma Giuseppe Fortunino Francesco Verdi è ancora testimonial d'italianità quanto la Rossa (Ferrari) e l'Armani Giorgio? E il competitor Wagner è ancora un turista protonazista nel bel paese dove fioriscono i limoni? La questione va posta in un altro modo: che fine ha fatto l'Italia dei Grandi? Come si son ridotti gli autori italiani afflitti da cronico gomito di Pirandello che non guarisce neppure col *touch screen*? I narratori procedono a piccoli passi con i piedini da geisha della mediocrità stretti in lacci manzoniani, mentre i lazzi del Manzoni Piero lasciano libero un video artista come Vezzoli di lanciarsi in wagneriane performance totali senza finir nella merda e il Verdiano più attuale è un architetto che va forte e si chiama Piano. Cinquant'anni orsono, cinquant'anni giusti giusti, Goffredo Parise da Vicenza, il prete bello tosto, spretato dei migliori Anni Verdi della nostra cultura – titolare di uno squadrone con Berto "Anonimo Veneziano" in porta, Arbasino e Balestrini terzini, linea mediana con la Morante, la Cialente, la Ginzburg, il Fusco, il Brera all'attacco, oltre a Goffredo, Moravia e Buzzati, in panchina Eco e Coccioli, il messicano, riserva di lusso Flaiano, Pasolini, l'unico calciatore militante, sempre assente per squalifica – dava al teatro italiano contemporaneo una pièce che il teatro italiano contemporaneo non riceveva. Distratto com'era a seguire il combattimento dei galli (e delle galline) tra il pollo di cartone di Salvini e il gallo cedrone del duca di Modrone. Vedi, a tal proposito, la nota di Bruno May, franco-fiorentino cresciuto alla scuola di Francoforte, che non colse abbastanza vita, giacché la morte lo colse a Rimini, dove di sua mano si tolse di torno, lasciando gli Ottanta Felix: «Teatro d'alto profilo come alta moda: ora il duchino Luchino *stupor mundi* sfila in passerella avvincendo il parterre con il ciliegio-ciliegio del suo Cechov Garden, invano contrastato dal Salvini, che gli contrappone il pollo di cartone della teatralità come pura artificiosità. Ma le parti, prima o poi, potrebbero invertirsi (oops, lapsus) nei cicli della moda». Contributi del May sono in corso di pubblicazione nel saggio *Addio Italia bella, addio*.

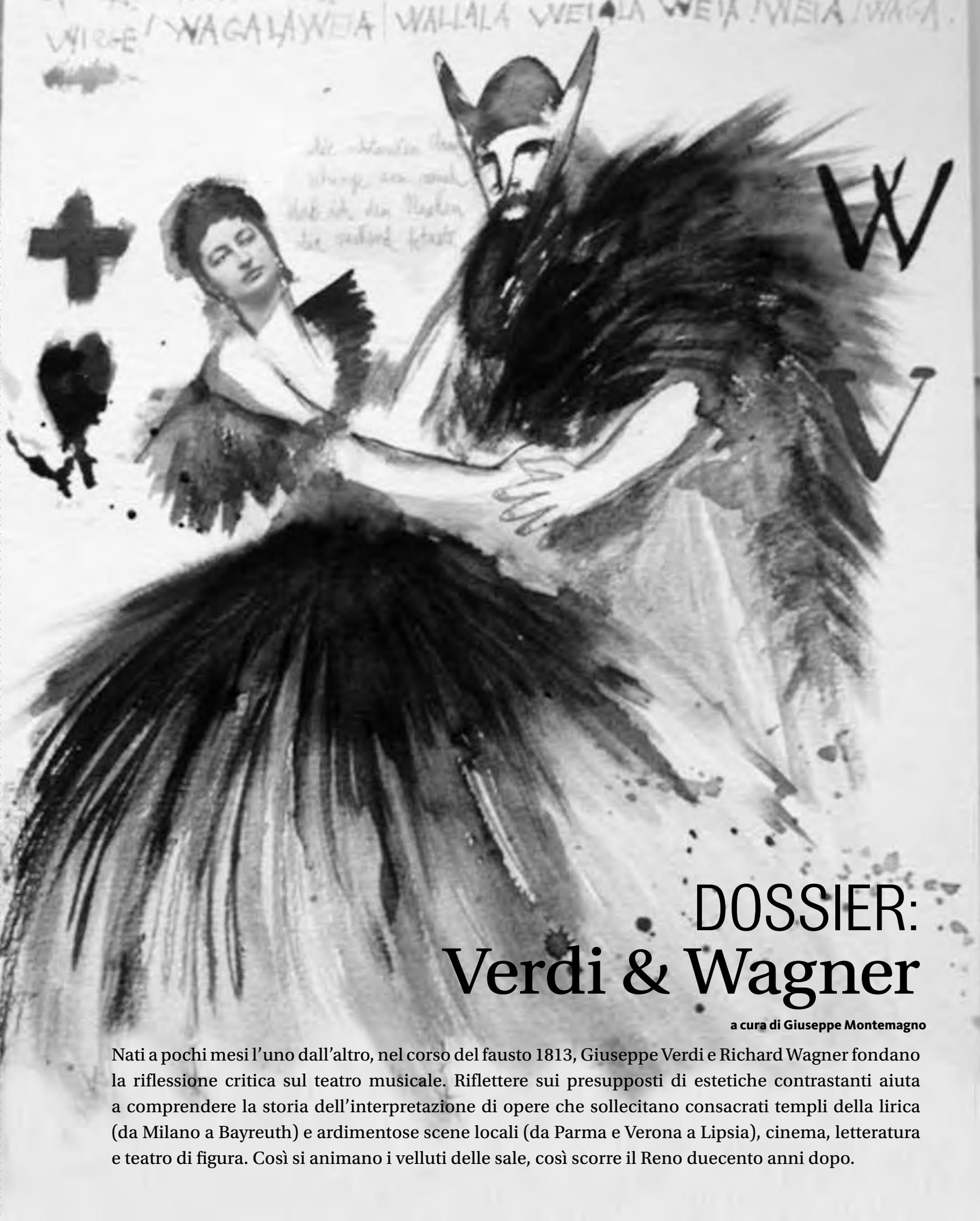
Ma torniamo a bomba, come si diceva nel secolo scorso. Il Maggiore Parisi è promosso Colonnello sul campo (sul Campiello...) per il suo

tribute to the Venetian Hemingway in *Sillabario n.1*, lettera C, "Caccia", che comincia così: «Un mattino di novembre molto prima dell'alba un uomo ancora giovane stava dentro una botte in una palude vicino a Venezia: il cielo era limpido... ed egli pensò -Tra poco verrà l'alba -; ma sentì il pensiero volare via dal suo corpo e andarsene insieme alle anatre». Va' pensiero, sull'ali dorate dell'*Assoluto Naturale*, titolo della commedia di Parise datata primavera-estate 1963, che l'autore presenta con Note per una impossibile regia. Ora, quella regia, cinquant'anni dopo, pare la sola possibile. Tema al ritorno dalle vacanze: la regia dopo la regia. W Verdi acronimo di Vezzoli Erede Regale d'Italia!

Previsione dei tempi: bollettino d'autunno

Ricomincia nel solito modo, conferenze stampa a gogò, presentazione dei cartelloni, timbratura di cartellini e bibi e bibò e capitan cocoricò, la nuova stagione: la solita stagione? «Tutti i grandi divertimenti sono pericolosi per la vita cristiana; ma, tra tutti quelli che il mondo ha inventato, non ce n'è nessuno che sia da temere più del teatro»: adagio, Biagio. Fosse vero, Pascal, caro Spirito Allegro! Chi ha più paura di Virginia Woolf? Fa ancora male il teatro, come il tabacco? Ma va là, ma va là. «I poeti di teatro sono pubblici avvelenatori, non dei corpi, ma delle anime»: così parlò Pierre Nicole, moralista di Port Royal. Ma la *routine* ha ormai mitridatizzato le masse benpensanti. Si sta più quieti a teatro che in chiesa: il teatro, circoscriviamo e circostanziamo l'invettiva, s'è trasformato nella parrocchietta dei compagnucci ex *engagé*. Chi è senza peccato di borderò scagli la prima pietra nello stagno del repertorio. *Ite, missa in scena est*.

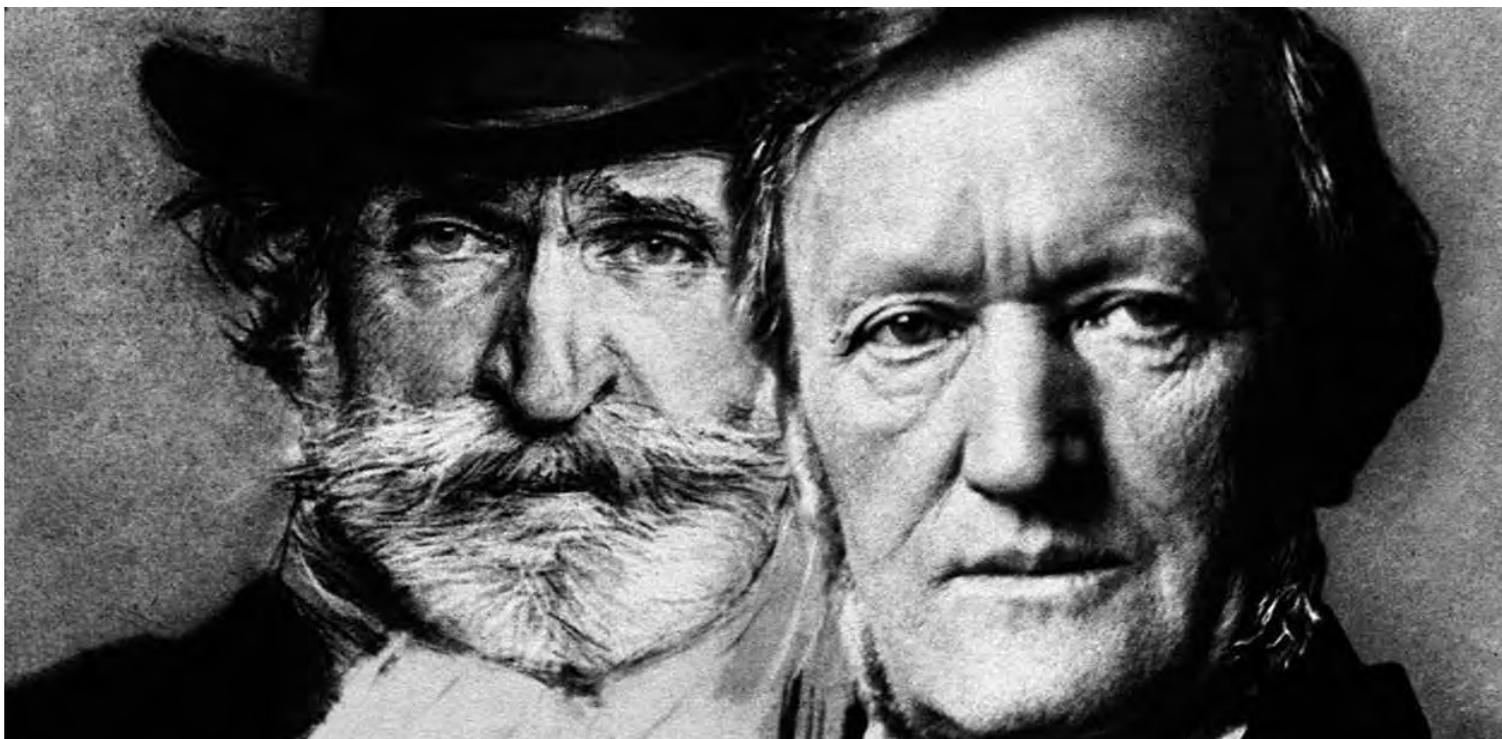
Et ultra. «L'Italia rinasceva con l'alba della terra...» canta l'auto accecato per meglio cantare la peggio gioventù Usignolo della Chiesa Cattolica. Lui i ragazzi di vita (primo titolo della rivelazione pasoliniana) l'hanno massacrato a Ostia, *now* i bambocci de tiracampà si comunicano virtualmente se non virtuosamente con l'ostia internetiana. Meno male che è ricominciato anche il campionato di calcio.



DOSSIER: Verdi & Wagner

a cura di Giuseppe Montemagno

Nati a pochi mesi l'uno dall'altro, nel corso del fausto 1813, Giuseppe Verdi e Richard Wagner fondano la riflessione critica sul teatro musicale. Riflettere sui presupposti di estetiche contrastanti aiuta a comprendere la storia dell'interpretazione di opere che sollecitano consacrati templi della lirica (da Milano a Bayreuth) e ardimentose scene locali (da Parma e Verona a Lipsia), cinema, letteratura e teatro di figura. Così si animano i velluti delle sale, così scorre il Reno duecento anni dopo.



Vissi d'arte e di Scala voci e sguardi su Verdi e Wagner

Dalle grandi voci degli anni Sessanta all'arrivo dirompente di Visconti, dalla complessità analitica delle regie di Strehler al teatro essenziale, intensamente poetico di Chéreau, ricordi e memorie di sessant'anni di spettacoli scaligeri, tra acuti e sfide, castelli e cattedrali, lanci di rapanelli e navi inghiottite nella notte.

di Fausto Malcovati

«**V**issi d'arte...» oh, pardon! questo è Puccini, qui di Verdi e di Wagner si deve parlare...

Vissi di Scala, questo è certo, dunque, in fondo, vissi d'arte.

Che anni: metà Cinquanta, inizio Sessanta.

Che bacchette. Regna De Sabata, accanto a lui Serafin, Giulini, Gavazzeni, e da fuori Karajan, Kleiber, Furtwängler, e... e... e...

Che voci. In principio era la **Tebaldi**. Debutta con Toscanini nello storico concerto d'apertura della Scala ricostruita dopo la guerra, l'11 maggio 1946: "voce d'angelo" la definisce il direttore, e la rivuole quattro anni dopo nel *Requiem* verdiano. De Sabata la dirige in *Otello* (sarà per anni una grandissima Desdemona), *Falstaff* (è Alice), finalmente in una trionfale *Traviata* nel febbraio 1951. Ma qualche mese più tardi, il 7 dicembre, De Sabata apre la stagione con *I Vespri siciliani*: Elena è **Maria Callas**. Già l'anno prima, nella *tournée* della Scala in Messico, questa soprano grassa, goffa, miope, aveva avuto ovazioni mai viste in *Aida*, *Il trovatore* oltre che in

Tosca e *Norma*. Tra le due comincia un duello all'ultimo Verdi. Nel 1952 Tebaldi incide *La traviata* con Giulini, il 7 dicembre di nuovo la Callas apre la stagione con De Sabata: *Macbeth*. La voce potente, talora aspra, talora delicatissima (nella scena finale del sonnambulismo) si impone, in uno spettacolo molto tradizionale, con scene di Benois e l'anonima regia di Carl Ebert. L'anno dopo, mentre la Callas incide la sua prima *Traviata* con Santini e l'orchestra Rai di Torino, la Tebaldi ottiene l'apertura del 7 dicembre, ma evita il confronto su Verdi, sceglie un terreno su cui si sa imbattibile, la noiosissima *Wally*, diretta da Giulini, con una regia molto "stanislavskijana" di Tatjana Pavlova (pecore e pastorelli in scena). Un successo di stima, niente di più. Tre giorni dopo, la Callas canta la sua prima *Medea*: spettacolo leggendario, dirige un giovane, energico Bernstein, con corrusche scene di Salvatore Fiume, regia grandiosa della Wallmann. Maga appassionata, violenta, assassina, Callas lascia senza fiato: è un genio. Dunque scacco matto: la Tebaldi si rifugia nel comodo direttore Votto e in un innocuo re-

gista, Mario Frigerio, con una soporifera *Forza del destino* e poi sparisce per sei anni. Incide nel 1954 una seconda *Traviata* con Molinari Pradelli e l'orchestra di Santa Cecilia, ma l'anno dopo arriva la grande rivincita: la Callas è Violetta alla Scala con Giulini, guidata da **Visconti** con scene e costumi sublimi di Lila De Nobili. I tebaldiani la fischiano, ma è un successo senza precedenti. Attrice di impressionante intensità, la Callas è gran dama nel primo atto (ma, partiti gli ospiti, si sveste lanciando in aria le scarpe), disperata amante nel secondo, cortigiana offesa nel terzo, tubercolotica agonizzante nel quarto: magistrale in tutte le metamorfosi, si spegne con un ultimo grido alla vita che strappa le lacrime. Il lavoro della De Nobili manda in visibilio perfino Giulini: «All'apertura del sipario del secondo atto, per un istante il mio cuore cessò di battere. Ero sbalordito dalla bellezza di ciò che mi stava davanti agli occhi. Era la scena più raffinata e seducente che avessi mai visto in vita mia». La Tebaldi tenta invano la rivincita con altre due oneste incisioni di *Traviata* con Serafin nel 1956 e con Cleva nel 1957, ma la

Callas porta in giro per il mondo la sua Violetta, osannata ovunque, a Lisbona come al Covent Garden. Dopo di lei, *le déluge*. Nemmeno Karajan riesce a far accettare di nuovo il titolo verdiano nella sala del Piermarini: dieci anni dopo chiama la Freni (regia di Zeffirelli) che viene "beccata" dal loggione nel «Sempre libera degg'io», fa un gestaccio verso i contestatori e riesce a malapena a concludere la serata. Viene sostituita in fretta dalla Moffo, voce graziosa ma ancora più fragile: apriti cielo, è un buuu continuo. I vedovi Callas hanno deciso una volta per sempre: Maria non può avere eredi. Lo spettacolo viene tolto dal cartellone dopo tre repliche, caso inaudito nella storia della Scala. Devono passare ben ventotto anni per rischiare un nuovo allestimento di *Traviata*: i tempi sono cambiati, il sovrintendente Badini nel 1990 tenta la carta del cinema, chiama Liliana Cavani, il pluripremiato scenografo Ferretti, una quasi sconosciuta Tiziana Fabbricini e la formula funziona, anche perché la grande diva è ormai defunta da più di dieci anni. Della *Traviata* si riparerà tra poco: è stata scelta dal sovrintendente uscente Lissner per aprire la nuova stagione, omaggio al centenario verdiano dopo l'omaggio a Wagner dell'anno scorso.

Prima le voci, dopo i registi

Si è parlato di duelli tra soprano negli anni Sessanta. Ma a metà degli anni Sessanta le grandi voci passano in secondo piano: arrivano i registi. Visconti, dopo gli spettacoli con la Callas, firma solo un *Trovatore* per la tournée a Mosca del 1963, ripreso al Piermarini nel 1967: magnifiche le scene dipinte di Benois, grandissimo scenografo verdiano (e non solo!) di un intero ventennio. Ah, che goduria ci hanno dato i suoi turriti castelli, le sue fastose sale, i suoi dirupi boscosi, le sue piazze, le sue cattedrali! Dopo Visconti, ci si accorge che il regista non è solo un accessorio, un abile coordinatore di pingui tenori e ottusi coristi, può dare forza, coerenza allo spettacolo, inventare nuove soluzioni, rompere insopportabili convenzioni, sveglia-

re gli assopiti abbonati, pronti a destarsi solo quando c'è un acuto azzeccatto. Così, ad aprire le stagioni, il 7 dicembre, arrivano dal teatro di prosa **Franco Enriquez** (*Aida* nel 1956, *Il pirata* nel 1958, *Carmen* nel 1959, *Il barbiere di Siviglia* nel 1964, *Nabucco* nel 1966) e **Franco Zeffirelli**, che diventa subito il beniamino del pubblico scaligero per la sua sfavillante grandiosità: la sua *Aida* del 1963, con le scene della De Nobili, perfette negli accordi cromatici, nei chiaroscuri, nelle morbide sfumature, con un cast stellare, Leontyne Price e Fiorenza Cossotto, trionfali parate delle «egizie coorti», proflui di schiave e negretti saltellanti, viene ripresa per più stagioni, fino a due anni fa. Un'opera a cui il regista torna con regolarità: in occasione del centenario dell'opera ne fa una mini-edizione raffinatissima per il teatrino di Busseto (la si è vista anche al Piccolo Teatro di Milano: geniale il trionfo, tutte figurine in controluce sullo sfondo) e nel 2006 un'altra, rutilante di ori e gioielli, troni e stendardi («troppe patacche, non se ne può più» è stato l'acido commento dei denigratori del regista). Un'edizione passata alla storia per due curiosi episodi: l'apollineo Roberto Bolle, a torso nudo in un numero di ballo abbastanza modesto, ruba la scena ai protagonisti con applausi a non finire, urla, richieste di bis; e il tenore Roberto Alagna, alla seconda replica, indispettito da alcuni buuu al suo «Celeste Aida», abbandona lo spettacolo dieci minuti dopo l'inizio. Il sostituto viene sbattuto in scena così com'è, in maglietta e jeans, e canta il resto del primo atto a voce fredda, impacciato, stordito, tra un'Amneris e una Aida nelle loro tuniche cangianti, coperte di diademi e monili che lo guardano incredole, stupefatte. Zeffirelli piace a tutti per il suo gusto insieme raffinato e tradizionale, per la grandiosità delle scene di massa e per l'energia con cui dirige i cantanti: il suo *Otello* del 1976, diretto da Kleiber con Domingo, ha l'onore della prima diretta Rai, la sua *Bohème* del 1963 è lo spettacolo più replicato in assoluto, l'avremo visto per una ventina di stagioni, diretto prima da Karajan, poi da

Sonzogno, Prêtre, Kleiber, Dudamel. Potrei fare tranquillamente la comparsa, saprei benissimo come muovermi.

Jean-Pierre Ponnelle resta nella nostra memoria soprattutto per i magnifici, spassosi, incantevoli Rossini con Abbado: ma le cronache hanno per sempre legato il suo nome a un *Don Carlo* (senza infamia e senza lode) del 7 dicembre 1968: il vero spettacolo è nella piazza davanti al teatro, siamo in piena contestazione studentesca, le signore impellicciate e ingioiellate vengono bombardate da lanci di uova, cachi, latine di vernice mentre poliziotti e carabinieri, presenti a frotte, non possono avvicinarsi all'ingresso altrimenti, dichiarano i lavoratori del teatro, lo spettacolo non avrà inizio.

Nel 1969 si affaccia **Giorgio De Lullo**: apre la stagione con *Il trovatore* diretto da Gavazzeni, poi un bell'*Ernani* (una replica è sospesa in segno di lutto per la strage di piazza Fontana), nel 1970 *I Vespri*, sempre con Gavazzeni sul podio, le scene di Pizzi, protagonista la Scotto (anche qui un gustoso aneddoto: alla prima si affaccia la Callas dal palco del sovrintendente, la platea va in delirio, la Scotto si innervosisce e il giorno dopo rilascia alla stampa un commento seccato sull'invadenza della troppo popolare collega: risultato, alla replica successiva insulti e fischi del loggione e un mazzo di rapanelli gettati dall'alto nei ringraziamenti finali). Il maggior successo di De Lullo è un'*Aida* del 1972, diretta da Abbado con le scene di Pizzi: uno spettacolo che viene replicato per tre stagioni.

La grande stagione di Strehler

Nel 1971 ritorna **Giorgio Strehler** con uno straordinario Verdi, dopo venticinque anni dal precedente (una *Traviata* del 1947, lo stesso anno dell'apertura del Piccolo, ma la sua presenza alla Scala è continua negli anni Cinquanta e Sessanta con titoli come *Il matrimonio segreto*, *Don Pasquale*, *Arianna a Nasso*, *L'angelo di fuoco*, *Cavalleria rusticana*): la stagione si apre con *Simon Boccanegra*. Abbado sul podio, scene e costumi di Ezio Frigerio. È Ghiringhelli ad affidarglie-





lo, nel suo ultimo mandato da sovrintendente, dopo ventiquattro anni (un record nella storia del teatro): gli succede, pochi mesi dopo, Paolo Grassi. «È il più complesso dramma politico di Verdi: – dice Strehler del *Boccanegra* – il popolo vi svolge un ruolo la cui importanza è forse unica nella storia dell'opera italiana». Respinge l'idea di una messa in scena in abiti moderni: «l'opera ne verrebbe svilita sul piano stilistico e su quello della ricca molteplicità dei suoi temi». Dramma di un uomo buono, umano, assetato di giustizia: alla fine la stanchezza del potere lo invade, sente la morte vicina. Di fronte al mare, il suo elemento, piange, mescolando le sue lacrime a quelle di Fiesco. Una scena indimenticabile per potenza e commozione.

Grassi lo chiama per l'apertura del 1975: *Macbeth* con Abbado, scene e costumi di Luciano Damiani. Chi può dimenticare l'immensa, minacciosa, abbagliante parete di rame sbalzato, di fronte a cui si svolge l'azione? E i lunghi mantelli dei protagonisti, simili a code di serpenti? E l'impetuosa violenza di Shirley Verrett mentre afferra il pugnale che gronda sangue? Cinque anni dopo, Strehler firma l'ultimo Verdi alla Scala, *Falstaff*. Maazel sul podio, Frigerio per le scene e i costumi. L'ambiente? Una cascina lombarda, un granaio traforato, un'aia, una grande cucina rustica, la luce trasparente dei pomeriggi estivi, le prime nebbie dell'autunno. Strehler cerca di «individuare il sorriso, senza dimenticare l'alta ombra della tristezza per tutto ciò che di noi passa», di conservare «la divina grazia e parsimonia e limpidezza della genialità»:

nulla si perde del ritmo indiatolato della burla («tutto nel mondo è burla») mescolato al malinconico appressarsi della vecchiaia.

Presenze e sguardi nel cielo di Wagner

Con Strehler si apre anche il discorso su Wagner, che nessuno dei registi fin qui presi in esame ha affrontato, né Visconti, né Zeffirelli, né De Lullo. Sceglie di aprire la stagione 1981-1982 con *Lohengrin*, la grande parabola-favola, sontuosa e luttuosa, piena di speranza ma fondamentalmente pessimistica: due collaboratori a cui è legato da sempre, Abbado e Frigerio. Uno spettacolo inquietante, una costruzione monumentale, blocchi ferrigni delle masse, grandi colonne nere che si spostano velocemente, passando da un lato all'altro del palco per creare uno spazio vuoto al centro dove appare il bianco Cavaliere. Uno spettacolo tetro, dove «ogni sentimento buono e umano sembra perduto, dove il sogno, l'essere luce e giustizia finisce per uccidere».

Wagner ci porta direttamente a un altro regista che molto ha fatto alla Scala, nonostante le frequenti contestazioni: **Luca Ronconi**. Arriva per proseguire una *Tetralogia* che senza di lui era cominciata: con la collaborazione di Pizzi nel 1973 mette in scena *La Walkiria*, direttore Wolfgang Sawallisch, che non si dimostra per nulla entusiasta del lavoro di regista e scenografo. L'ambientazione ottocentesca, i gesti borghesi dei cantanti, gli squarci luminosi, le inquietanti apparizioni non convincono il direttore. Lo scontro aperto avviene durante il lavoro per la secon-

da giornata, *Siegfried*: a tal punto che Sawallisch decide di non concludere il ciclo, e *Götterdämmerung* salta, la *Tetralogia* rimane incompiuta. Ronconi abbandona Wagner (va a Firenze a riprendere l'intero *Ring*) e si dedica a Verdi con tre titoli: *Don Carlos* con Abbado sul podio e le scenografie di Damiani, che inventa una Spagna astratta, fatta di lunghi carri funebri, processioni minacciose, ombre di morte su Filippo e sul Grande Inquisitore. È lo spettacolo che inaugura la stagione del bicentenario: contestato per l'eccessivo investimento finanziario, per la lunghezza e la complessità, resta una magnifica invenzione fuori da ogni tradizione verdiana. Altre due aperture di stagione: *Ernani* del 1982 (fischiate le curiose piscine in cui sguazzano i protagonisti) e una macchinosa *Aida* del 1985.

L'unico Wagner che ha suscitato l'entusiasmo incondizionato di pubblico e critica è quello di **Patrice Chéreau**, già presente alla Scala con una livida *Lulu* e un frenetico *Lucio Silla*. Il suo *Tristan und Isolde* che apre la stagione del 2007 verrà a lungo ricordato per l'intensità della recitazione, la magnifica evidenza del tema amore-morte. Grigia, sobria, essenziale la scenografia di Richard Peduzzi: «un muro pregno di presenze e di sguardi, la cui superficie si confonde con il cielo e le costellazioni. Superficie lebbrosa, perforata da una porta spalancata e attraversata da una imbarcazione che appena baciata dalla luce del giorno torna a scomparire nella notte». L'Isotta di Waltraud Meier e il Tristano di Ian Storey sono di una grandiosa potenza scenica: nell'abbandono, nella passione, nella disperazione, nella morte. Chéreau sa ottenere dai cantanti una verità, uno slancio, un'aderenza ai personaggi e alle situazioni che non possono non coinvolgere: per la prima volta alla Scala si è seguito un Wagner con il fiato sospeso.

Nel confronto tra i due colossi, in conclusione, vince di gran lunga Verdi: sarà perché l'italiano medio Verdi ce l'ha nel sangue, Wagner, ammettiamolo, un po' meno. ★

In apertura, un ritratto di Giuseppe Verdi e Richard Wagner; in questa pagina, il Teatro alla Scala.



Rataplan! Due bicentenari in tempo di crisi

Costretti a un notevole sforzo produttivo, in contrasto con le ristrettezze di bilancio, i teatri lirici italiani hanno reagito con scelte di programmazione e produzioni spesso prevedibili. *In cauda* una riflessione sul doppio evento.

di Alberto Bentoglio

Celebrare degnamente due artisti del calibro di Verdi e Wagner in un periodo di grave crisi economica non è cosa di poco conto. E non sarebbe corretto valutare quanto in Italia si è fatto e si sta facendo, per festeggiare i due colossi della musica, senza considerare la pochezza di mezzi finanziari che attanaglia il mondo dello spettacolo e influenza le scelte di programmazione di fondazioni lirico-sinfoniche che faticano a sopravvivere. Tutto quanto si sta mettendo in scena è, dunque, degno di lode, se non altro per il coraggio di affrontare grandi imprese con piccoli mezzi.

Ciò premesso, se dovessi trovare un comune denominatore a quanto finora si è visto nei teatri d'opera italiani, lo individuerei in una diffusa mancanza di originalità. Non mi sono sembrate originali le scelte di cartellone che hanno riproposto ossessivamente gli stessi titoli, senza tentare un benché minimo allargamento di repertorio che, in occasioni storiche come queste, sarebbe stato quanto meno auspicabile. Prendo ad esempio Verdi alla Scala. Ma com'è possibile che per il bicentenario verdiano la Scala non abbia pensato di proporre opere poco o mai rappresentate quali *Giovanna d'Arco*, *Alzira*, *Il corsaro* o *Aroldo*? Certo, si è messo in scena *Oberto conte di San Bonifacio* che, tuttavia, era stato da poco riproposto (2002). Capisco che le forze del teatro fossero impegnate nella lodevole realizzazione del *Ring* wagneriano, ma, forse, si poteva trovare uno spazio per un doveroso omaggio al Verdi meno eseguito. E così è successo in molti fra i nostri teatri d'opera, eccessivamente preoccupati di incontrare i gusti del pubblico con *Traviate*, *Aide*, *Rigoletti*, *Trovatori* e *Nabucchi*. Non mi sono sembrati, poi, originali molti fra gli allestimenti, ai quali ho avuto occasione di assistere. Generalmente parlando, ho avuto l'impressione che la cosiddetta corrente modernista – quella che sembra andare oggi per la maggiore e che applica moduli estetici contemporanei al passato, per “fare dell'opera lirica uno spettacolo moderno” – sia ormai diventata, a sua volta, una tradizione di rappresentazione e, come tale, abbia perso mordente e interesse. Mi spiego. Nulla di male ad ambientare *Otello* durante la guerra del Vietnam o *I maestri cantori di Norimberga* intenti ad

abbattere il muro di Berlino. Ci mancherebbe! Se questo serve a rendere Verdi e Wagner nostri contemporanei, ben vengano le attualizzazioni, anche le più estreme... Chi dice ciò, tuttavia, spesso dimentica che il necessario “svecchiamento dell'opera” (se così vogliamo chiamarlo) è già avvenuto in Italia da almeno trent'anni, quando la prima e la seconda generazione di registi critici hanno fatto, un po' dovunque, piazza pulita dei vecchi allestimenti generici, poveri e malconci, dei fondali traballanti e dei costumi improbabili. Mi chiedo, dunque: è ancora necessario o utile vedere Parsifal che incontra una Kundry tatuata in autogrill, Violetta che muore nel centro massaggi Thai, Lohengrin che entra in scena cavalcando una Vespa anni Cinquanta, Lady Macbeth che legge gli sms dall'iPhone, per fare dell'opera uno spettacolo moderno? Abbiamo avuto (e abbiamo!) maestri del calibro di Strehler, Ronconi, Pizzi, Cobelli, Pier'Alì, Cavani, Tiezzi – e mi limito ai primi nomi italiani che mi vengono in mente – che con i loro spettacoli hanno affermato la regia quale componente indispensabile alla realizzazione dell'opera lirica, ponendo in primo piano la necessità di un apparato scenografico ori-

ginale e studiato in funzione della partitura da rappresentarsi, di una recitazione che abbandoni la convenzionale staticità proposta dai cantanti e, soprattutto, di un responsabile unico che connetta e integri omogeneamente i differenti elementi compositivi dello spettacolo. Tutto questo è già avvenuto. Ora siamo nel 2013 e sarebbe bello andare avanti, cercare di rappresentare Verdi e Wagner con una creatività teatrale che tenga conto di quanto si è già visto e non faccia pensare al pubblico di assistere sempre allo stesso spettacolo “finto moderno”, adattato a questa o quella partitura. Come dare altrimenti torto alla elegante signora tedesca che, durante un intervallo dell'*Aida* inaugurale dell'Arena di Verona – messa in scena da un noto gruppo catalano, celebre negli anni Settanta per le, allora, assai intelligenti e necessarie provocazioni teatrali – rimpiangendo il sobrio allestimento “storico” firmato de Bosio, diceva sconsolata: «L'anno prossimo non tornerò più all'Arena: spettacoli come questo in Germania ne vedo a centinaia!» ★

Il trovatore, regia di Dmitri Tcherniakov
Théâtre de La Monnaie, Bruxelles, 2012.



Per una confutazione delle regie “wagneriane” in attesa dell’irraggiungibile perfezione

Fonte d’interminabili controversie, l’interpretazione scenica del dramma musicale wagneriano è stata spesso falsata dai suoi migliori interpreti, a cominciare da Cosima Wagner, al festival di Bayreuth. Tra censure e divieti, eredi disinvolti e invenzioni immotivate, centotrent’anni di teatro wagneriano permettono una prima riflessione critica.

di Quirino Principe



Nel significato di “filosofia”, nella stessa origine della parola, è implicito che ogni avvio di un nuovo pensiero muova dalla critica a un nucleo di idee forti: dove “forte”, come osservò Alain de Benoist, è la valutazione fenomenologica di un convincimento, della sua intensità e determinazione, non il riconoscimento axiologico della sua verità. Così la *Politeia* platonica è lo scontro critico sulla definizione di “giustizia” comune alle $\delta\acute{o}\xi\alpha\iota\ \tau\acute{\omega}\nu\ \phi\upsilon\sigma\iota\kappa\acute{\omega}\nu$, Heidegger si allontana dal maestro Husserl per osservarlo meglio a distanza. Così anch’io, persuaso che nulla si possa dire di musica e di teatro, le cui essenze sono archetipi, *Gestalten* e *symbolische Formen*, se non ci si impone un $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$ che tenda al vertice della piramide, prendo le mosse dalla (tenue) critica a una critica.

In un libro di René Leibowitz, *Le compositeur et son double* (Gallimard, Paris 1971), un saggio in appendice, *Les malheurs du wagnerisme* (pp. 327-355), attrae la mia curiosità, stimolata anche da un exergo che “criticamente” condivide, ossia da un’affermazione di Rudolf Kollisch (1896-1978), «occorre “swagnerizzare” Wagner per interpretarlo bene». Qual è - si domanda Leibowitz - la visione più banale, più stolidità, più becera, e, ahinoi, generalizzata, che hanno di Richard Wagner non soltanto gli ignoranti totali, ma anche e soprattutto coloro che coltivano a un medio livello la musica, che frequentano i teatri d’opera, e persino ne sono consumatori maniaci? Leibowitz si risponde: è la visione secondo cui Wagner significa (a) lunghissimi e interminabili atti d’opera, (b) scene in cui non succede nulla e in cui i personaggi parlano senza dire

nulla, (c) assordanti effetti orchestrali, (d) urla prolungate di cantanti, (e) tutt’al più, etichette musicali soprannominate *Leitmotive* che almeno ci fanno capire quale personaggio sia entrato in scena.

Una forzatura di Leibowitz? Ahimé, non tanto: c’è molto di vero. Continua Leibowitz: è superfluo dire che questa idea, quella cioè che dell’arte di Wagner si fanno migliaia di melomani e persino di musicisti di professione, non corrisponde in alcun modo alla sua realtà profonda. «Tuttavia, per rozza, superficiale e falsa che sia, una tale idea è dovuta in gran parte al modo in cui, per la maggior parte del tempo, si interpreta Wagner. Al contrario, si può dire che molti di coloro che amano Wagner (...) hanno, anche loro, un’idea inesatta del loro idolo e che si compiacciono di un certo numero di falsi aspetti» (p. 327).

I suggerimenti della “regina vedova”

Riassumo il seguito del saggio di Leibowitz. Malgrado l'eccellenza e l'energia inventiva con cui oggi è possibile ascoltare molte interpretazioni wagneriane, poche musiche, come quelle wagneriane, sono falsificate nel loro significato e nella loro essenza dagli interpreti anche più brillanti. Viene ricordato il giudizio che della Bayreuth “post Wagner”, ossia successiva al fatale martedì 13 febbraio 1883, diede, con gradualità e discrezione, Felix Weingartner, dal 1886 direttore artistico dei Bayreuther Festspiele. Nel 1897, dopo avere chiuso il decennio di esperienza nel luogo sacro a Wagner, Weingartner pubblicò un memoriale, *Bayreuth 1876-1896*, nel quale illustrò le proprie opinioni sull'ambiente di Bayreuth, sulle modalità di messa in scena e di esecuzione, certo, in termini sfumati e cortesi, ma lasciando trasparire severe censure e brucianti rimproveri.

Non appena insediato, Weingartner si era accorto dello strano clima “artistico” che circolava a Bayreuth, e che si era diffuso, non appena scomparso il sommo fondatore, da quando la “regina vedova”, Cosima Liszt (1837-1930), aveva cominciato ella stessa a curare le regie d'opera e a dare (imporre?) giudizi e suggerimenti sulle esecuzioni musicali. Molta ingerenza, modi autoritari, clima nevrotico, e, rovescio della medaglia, indisciplinazione da parte dei cantanti, alcuni fra i quali anche molto dotati, ma sovente dispettosi, capricciosi e sprezzanti nei confronti delle vere indicazioni registiche: quelle che traboccano dalle lunghe, dettagliate e complesse didascalie che Wagner riversò a piene mani nei libretti dei suoi *Musikdramen*. Durante le prove, narrava Weingartner, Cosima faceva il possibile per eliminare i “grandi movimenti” sulla scena. «Gli slanci passionali di cui abbonda la partitura di *Tristano* devono essere espressi da piccoli gesti, soltanto sotto forma di semplici allusioni» (p. 329). Così, notava Weingartner cui Leibowitz dà voce, nel lodevole intento di eliminare i detestabili manierismi teatrali, si distruggeva il teatro *tout court*. Aggiungo personalmente: il solito errore infantile (o bassamente burocratico e “poliziesco”) di gettare via il bambino insie-

me con l'acqua sporca del bagno.

Si configura così una linea di continuità, da Weingartner (Zara, martedì 2 giugno 1863 – Winterthur, giovedì 7 maggio 1942) a Leibowitz (Varsavia, lunedì 17 febbraio 1913 – Parigi, lunedì 28 agosto 1972), da fonte primaria a rimeditazione storica. A distanza di decenni, la Bayreuth dell'era “post-wagneriana” è inciampata in numerosissimi infortuni e in banalità “à la Bouvard et Pécuchet”. Subito dopo la morte di Wagner, in occasione della prima ripresa di *Parsifal*, Hermann Levi, che era stato il primo direttore di quell'opera mercoledì 26 luglio 1882, fu tolto di mezzo, escluso, eliminato dalla “Bayreuther Kanzlei”. Ciò avvenne in un clima di generale soddisfazione, poiché finalmente, fatto fuori l'ebreo, era possibile dare un'interpretazione “cristiana” (!!!!!) dell'estremo *Musikdrama* wagneriano, ossia di un capolavoro di poetica mitica, pagana, ctonia, infernale, negromantica, alchemica, densa di enigmi che restano *unen-trätselt* ossia indecifrati come la notte di Novalis. Furono intelligenti ma incomplete le scelte di Siegfried Wagner, probabilmente il più appassionato fra i direttori artistici e i registi attivi a Bayreuth. La città storicamente francone e forzatamente bavarese fu vista da Wagner, per un gioco di dadi del destino o del caso, come luogo di sublimazione del teatro al rango ontologico di idea assoluta e archetipica, come il luogo del *kai-rós* in cui tutte le arti si sarebbero unificate realizzando il mito del fabbro Wieland. Siegfried, artista di talento fra i più sfortunati nella storia d'Occidente, più meno come i figli di Mozart o il figlio di Goethe ma anche come Johann Strauss *senior* o Christopher Tolkien, fu l'unico che si sia condotto in maniera ragionevole, e a un livello culturale decente.

Bayreuth, 130 anni tra arbitri e invenzioni

Ma per la maggior parte, la storia dei Bayreuther Festspiele post-wagneriani fu dominata dalle meschine manie di Cosima, donna fra l'altre sue virtù fervidamente antisemita, fremente d'indignazione nell'udire che si stava progettando un monumento a Mendelssohn. Molte stupidaggini tattiche e logistiche, da *Kapellmei-*

ster ottuso a 179°, come la perenne frontalità dei cantanti-attori, pretesa anche oggi dai mediocri direttori d'orchestra ignoranti di teatro, in forza della quale un personaggio non guarda mai l'interlocutore con cui sta dialogando bensì guarda il pubblico, e se vede un mistero in una caverna si volta verso il pubblico per dire (“cantare”) che lo sta vedendo. Eppure Wagner, nell'agosto 1876, mentre si tenevano le prove di *Götterdämmerung* per il primo *Ring* integrale nella storia d'Occidente, passeggiando sui ponteggi del Festspielhaus non ancora del tutto rimossi, s'infuriò con Siegfried e Brünnhilde (Georg Unger e Amalie Materna) gridando dall'alto: «Dialog! Keine Arie!». Stupidaggini strategiche; particolarmente ridicolo il divieto, imposto da Cosima e accettato da Siegfried, di non rappresentare *Parsifal* fuori da Bayreuth, essendo l'ultimo *Musikdrama* di Wagner una specie di azione liturgica. Purtroppo, il divieto trovò una sponda in molti musicisti tedeschi, compreso, in un primo tempo, Richard Strauss,



in nome dell'impegno di "difendere" (???) *Parsifal* (*Parsifal-Schutz*). Poi, il divieto perpetuo fu ridotto a trent'anni, con scadenza a mercoledì 1° gennaio 1913, quando, non senza elegante ironia, a partire dalla mezzanotte tra il 31 dicembre 1912 e l'anno nuovo il Liceo di Barcelona riuscì a battere sul tempo tutti gli altri teatri del pianeta. E ancora oggi pare inamovibile un'altra idiozia, non tanto ridicola, questa, quanto odiosa e dannosissima: il fatto che, per onorare una presunta autocensura arbitrariamente attribuita allo stesso Wagner, a Bayreuth sia vietato mettere in scena *Die Feen*, *Das Liebesverbot* e persino *Rienzi*, quando invece si dovrebbe usare i Bayreuther Festspiele e il Festspielhaus per rappresentare non soltanto tutte le opere wagneriane, ma anche le belle *Märchenopern* di Siegfried

Wagner (1869-1930), iniquamente trascurate anche in terra tedesca. Anzi, il Festspiel di Bayreuth dovrebbe diventare il luogo deputato per le rappresentazioni delle opere di Carl Maria von Weber, Louis Spohr, Heinrich Marschner, Albert Lortzing, Otto Nicolai, e soprattutto di quella straordinaria anticipazione tristaniana (nel IV atto) che è *Genoveva* di Robert Schuman; ossia, della catena di autori che conducono l'opera tedesca dal beethoveniano *Fidelio* al giovane Wagner, rivelandosi come l'itinerario strategico cui dobbiamo la nostra massima felicità. Tutto ciò avrebbe effetti benefici per le esecuzioni degli stessi drammi wagneriani, poiché ne illuminerebbe le ragioni profonde.

Gli arbitri, le invenzioni immotivate, i capricci da prima donna, talvolta le autentiche idiozie di cui

sono responsabili i registi "wagneriani" attivi a Bayreuth negli ultimi 130 anni, sono una penosa vicenda, disgraziatamente ancora in atto e anzi avviata verso pantani senza speranza di bonifica e sovente preda di sabbie mobili senza fondo. Dalla sede del Festspiel, l'infezione si è propagata ai teatri di tutto l'orbe civilizzato. Una cospicua porzione di responsabilità spetta alla prole maschile di Siegfried (le due figlie, Friedelind e Verena, si sono occupate d'altro nella vita), ossia ai due figli Wieland (1917-1966) e Wolfgang Wagner (1919-2010). Un solo esempio: Leibowitz lo riferisce alla fine del suo saggio. Nella sua ultima messa in scena di *Tristan und Isolde* (Bayreuth, 1962), Wieland Wagner modificò completamente alcuni elementi irrinunciabili della struttura drammatica, e in particolare il finale in cui Isolde canta il *Liebestod*. Secondo la didascalia precisa ed esplicita di Richard Wagner, non appena ha pronunciato l'ultima parola del canto, "... Lust", «Isolde sinkt, wie verklärt, in Brangänes Arme sanft auf Tristans Leiche. [...] Marke segnet die Leichen» («Isolde, come trasfigurata, cade dolcemente, abbandonandosi alle braccia di Brangäne, sul cadavere di Tristan. [...] Marke benedice i cadaveri»). Nella regia di Wieland Wagner, Isolde rimaneva in piedi, con le braccia levate al cielo, e in tale posizione il chiudersi del sipario la fissava definitivamente nello sguardo e nella memoria scenica e drammaturgica del pubblico. Niente morte, niente benedizione. La più giovane figlia di Wolfgang, Katharina (n. 1978), ha dato di recente analoghe prove di disinvoltura inventiva.

Due comandamenti per ritrovare l'archetipo

Il tema latente nella *lamentatio de spectaculis* che precede, latente ma riconoscibile, dovrebbe tradursi in due comandamenti: 1) le didascalie di Wagner sono la "vera" regia dei *Musikdramen*, frutto di un'ideazione totale (finalizzata, nel *Kunstwollen* dell'autore, alla creazione del *Gesamtkunstwerk*, a sua volta causata dall'identità originaria del compositore con il drammaturgo, con il poeta, con l'evocatore di immagini archetipiche, di visioni e di colori, di cui un pittore e scenografo di genio come Paul Joukowsky fu il sensibile realizzatore); 2) in apparente ma inesistente contrasto con il primo comandamento, le didascalie wagneriane saranno pure la via migliore fra le altre,

Verdi per Bene

La musica di Verdi entra prepotente e tragica, quasi come un prolungamento visivo/sonoro di immagini straziate, nel primo cortometraggio di Carmelo Bene: 24 minuti girati nel 1968, *Hermitage*, ricapitolazione di tutto il suo cinema. Che poi le musiche dei suoi film e spettacoli teatrali siano firmate da Vittorio Galmetti e Luigi Zito ci dice soprattutto che i brani d'opera scelti vengono intesi come testo musicale da usare, al pari di una scena teatrale, al fine di una rappresentazione originale ed autonoma. Per questo non occorre capire le consonanze, le ragioni storiche o di contenuto che portano Bene ad associare l'immagine filmica o teatrale con quelle celebri arie verdiane, perché è una questione di "sentimento", non di contenuti. Nello spazio della scena o in quello filmico la musica equivale al linguaggio verbale: dove le parole non arrivano interviene la frase musicale, la parola sottratta al senso, quello che non si riesce a dire e non si può tacere, dove l'impossibilità ad esprimersi trova un suo più alto piano di visione e di ascolto («ascoltare con gli occhi») in quel gesto musicale. Spesso la voce di Bene si sovrappone alla partitura o la interrompe, la frantuma in un concertato inedito di rinnovata bellezza e disarmonia conseguita: «la musica di Verdi mi arriva interrogativa.»

Il teatro della sua infanzia era soprattutto "cantato"; amava l'opera lirica, e appena quindicenne già studiava "su" Verdi: ma è l'intero suo teatro e il suo cinema ad avere movimenti e tempi di una partitura musicale; riesce ad appropriarsi del melodramma come antidoto e contrappunto al drammatico, quasi sempre in chiave ironica, di sberleffo, di sontuoso *burlesque* come nei brani del *Ballo in maschera* e *La traviata per Nostra Signora dei Turchi*, o brani da *Macbeth* e ancora *La traviata per Capricci*. Indimenticabile la sequenza sul duetto «Parigi, o cara, noi lasceremo», in un cimitero di macchine e corpi di donne morte, mentre più ardimentosa e raffinata è la scelta di *Simon Boccanegra* per il suo difficile e derisorio *Don Giovanni*. Ampie citazioni figurano nelle opere shakespeariane musicate da Verdi e da Bene portate in scena (*Macbeth*, *Otello*, *Macbeth horror suite*, seconda edizione): ma qui il gioco musicale diventa più complesso per via di una macchina scenica e di una *phoné* tese alla ricerca di nuove verità, attraverso quel succedersi di invenzioni sonore in cui la presenza della musica verdiana ha una funzione potente e invasiva che permette a Carmelo di «svellere la superficie del suo palcoscenico e scaraventarla, fatta d'aria, nell'aria».

Giuseppe Liotta



ma sono ancora insufficienti, e devono essere sviluppate con fedeltà. I registi d'opera oggi attivi non temano per il loro avvenire professionale. Sviluppando, completando il possibile e portandolo da potenza in atto, e non banalizzando o sconciando o distruggendo o invertendo (*per-vertendo?*), c'è da compiere un lavoro immenso, inesauribile. Questa è la prospettiva che indico, rammentando che la storia culturale della seconda metà del secolo XX ha conferito alla parola "innovare" un sottotono sonoro di oscena idiozia, e un retrogusto vomitevole.

Parafrasando Thomas Stearns Eliot, potrei suggerire: «Se volete innovare davvero, non cedete alle vostre velleità innovatrici!». Dicevo: il lavoro è inesauribile. Lo è in "orizzontale", nella quantità e varietà delle trasformazioni, delle trasposizioni e delle *ri-forme*, poiché l'essenza del teatro d'opera è archetipica, non storica né testimoniale e tanto meno etica o politica: quando un'opera davvero decisiva e geniale giunge alla propria entelechia, approda sempre non già a un Credo, ma a un *mysterium*, la cui vetta si perde fra le nubi. Non lo è in "verticale": ogni opera è una piramide, più si sale di quota più i diversi punti si avvicinano l'uno all'altro e si connettono in una "forma": ciò vale tanto più per Wagner, e ne abbiamo enunciato le ragioni profonde, ossia le diverse relazioni ontologiche e assiologiche tra *Wort* e *Ton*. Alla base della piramide agiscono energie centrifughe, e si perde di vista l'idea archetipica. È ridicolo e sconcertante mettere in scena *Der fliegende Holländer* e ambientare tutto al chiuso, in stanze e uffici dal decoro borghese, senza che mai appaia il mare o i marinai: in quell'opera, il mare e i marinai non sono *accidens*, sono *essentia*, e perciò sono archetipica *symbolische Form* in senso cassireriano. Sono destino. Lo stesso vale per la spada nel *Ring*, o per la bevanda stregata in *Tristan und Isolde*. Tutto può tentare e osare il regista, purché non cancelli il legame con l'archetipo, senza il quale non esiste più quell'opera, quella drammaturgia. L'archetipo, come mi sforzo d'insegnare da anni, a Verona, ai miei allievi dell'Accademia per l'Opera, è rintracciabile lungo una sorta di "ascensore": in discesa, sondando ciò che è alla base del libretto (un testo teatrale, un episodio stori-

co, un mito, un nucleo psichico, un trauma, un odio inestinguibile...); in ascesa, misurando la persistente suggestione dei significati di un'opera (una parodia, un *remake*), un film, un romanzo che narri la storia impossibile di personaggi secondari... Un regista d'opera, ogni qual volta si accinga a un nuovo lavoro, compia tutto l'itinerario in su e in giù, anche perché *ὁδὸς ἄνω κάτω μία καὶ ὕψις*, «la via in su e la via in giù sono una e la medesima»

(Eraclito, *fragm.* 60 Diels-Kranz). Qualora non la faccia e rimanga chiuso nella propria ignoranza della *Philosophie der symbolischen Formen*, i risultati continueranno ad essere quelli, squallidi, che conosciamo.★

In apertura, un'immagine del primo atto di *Siegfried*, regia di Frank Castorf, Festival di Bayreuth 2013 (foto: Alexander Danic); a pagina 27, Richard Wagner con la moglie Cosima; nella pagina precedente, nel box, Carmelo Bene in *Macbeth Horror Suite*.

Per saperne di più

- Evan Baker, *From the Score to the Stage. An Illustrated History of Continental Opera Production and Staging*, Chicago, Chicago University Press, 2013.
- *The Cambridge Verdi Encyclopedia*, a cura di Roberta Montemorra Marvin, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.
- *The Cambridge Wagner Encyclopedia*, a cura di Nicholas Vazsonyi, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.
- Patrick Carnegy, *Wagner and the Art of the Theatre*, New Haven, Yale University Press, 2006.
- Jean-Jacques Nattiez, *Tétralogies, Wagner, Boulez, Chéreau. Essai sur l'infidélité*, Paris, Bourgois, 1983.
- Gerardo Guccini, *La drammaturgia dell'attore nella sintesi di Giuseppe Verdi*, in «Teatro e Storia», ottobre 1989, pp. 245-282.
- Gerardo Guccini, *Verdi regista: una drammaturgia fra scrittura e azione*, in *Enciclopedia della musica*, diretta da Jean-Jacques Nattiez, vol. IV, *Storia della musica europea*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 937-950.
- Olga Jesurum, *Le prime opere di Verdi nella interpretazione scenografica di Romolo Liverani*, «Studi verdiani», vol. 11 (1996), pp. 222-240.
- Olga Jesurum, *Note sulla messinscena della Forza del destino (Roma, Teatro Apollo, 7 febbraio 1863)*, «Studi verdiani», vol. 13 (1998), pp. 88-116.
- Olga Jesurum, *Le scenografie verdiane fra Ottocento e Novecento*, in *Il far musica, la scenografia, le feste: scritti sull'iconografia musicale*, a cura di Francesca Zannoni, Roma, Nuova Argos, 2002, pp. 214-221.
- David J. Levin, *Unsettling Opera: Staging Mozart, Verdi, Wagner and Zemlinsky*, Chicago, The University of Chicago Press, 2007.
- Michela Niccolai, *'Une mise en scène ingénieusement élégante': Albert Carré et la reprise de La Traviata à l'Opéra-Comique (12 février 1903)*, in *Verdi Reception*, a cura di Lorenzo Frassà e Michela Niccolai, Turnhout, Brepols, 2013, pp. 287-304.
- Michela Niccolai, *Albert Carré directeur: de l'Opéra-Comique à la Comédie française (1898-1915)*, in *L'Opéra de Paris, la Comédie française et l'Opéra-Comique. Approches comparées (1672-2010)*, a cura di Sabine Chaouché, Denis Herlin e Solveig Serre, Paris, École nationale de Chartes, 2012, pp. 347-366.
- Matteo Paoletti, *Giorgio Strehler e l'opera lirica. Problemi organizzativi e di politica culturale*, «Il Castello di Elsinore», XXIV, n. 64/2011, pp. 41-75.
- Matteo Paoletti, *Strehler e la musica. Il «direttore d'orchestra mancato» attraverso le sue partiture*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XV (Nuova Serie), n. 4/2011, pp. 509-528.
- Timothée Picard, *Verdi-Wagner: imaginaire de l'opéra et identités nationales*, Arles, Actes Sud, 2013.
- Gianni Poli, *Scena francese nel secondo Novecento*, vol. II, *Antoine Vitez-Patrice Chéreau*, Pisa, Titivillus, 2010.
- *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano, Atti del congresso internazionale di studi*, a cura di Pierluigi Petrobelli e Fabrizio Della Seta, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1996.
- David Rosen, *La mess'in scena delle opere di Verdi. Introduzione alle 'disposizioni sceniche' Ricordi*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 209-222.
- «*Sorgete! Ombre serene!*» *L'aspetto visivo dello spettacolo verdiano*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1996.
- Catherine Steinegger, *Pierre Boulez et le théâtre: de la Compagnie Renaud-Barrault à Patrice Chéreau*, Wavre, Mardaga, 2012.
- *Tristan et Isolde à l'aube du XX^e siècle. Trois visions pour une œuvre mythique*, a cura di Alain Perroux, Genève, Labor et Fides, 2005.
- Mercedes Viale Ferrero, *Aida prima di Aida*, in *Finché non splende in ciel notturna face. Studi in memoria di Francesco Degrada*, a cura di Cesare Fertonani, Emilio Sala, Claudio Toscani, Milano, LED, 2009, pp. 397-413.

«Con la massima semplicità» Verdi e la messinscena dell'Ottocento

Per fare teatro occorrono uomini di teatro: in apparenza semplice, l'assunto verdiano serve a spiegare le ragioni di una drammaturgia che s'invera sulla scena. Testimone dell'evoluzione spettacolare di un secolo, l'Ottocento, che sperimenta nuove soluzioni per chiarire complesse dinamiche teatrali, Giuseppe Verdi interviene personalmente sulla dimensione scenica delle sue opere. Con esiti spesso sorprendenti, difficili da immaginare.

di Giuseppe Montemagno



Quando Giuseppe Verdi, nel 1839, debutta alla Scala di Milano, con *Oberto conte di San Bonifacio*, sono trascorsi nemmeno sette anni da quando Alessandro Sanquirico, pittore e decoratore del Teatro, ha deciso di ritirarsi dalle scene, dopo aver fornito – è l'epoca della grande stagione di Rossini, Bellini e Donizetti – un contributo fondamentale al rinnovamento della scenografia ottocentesca. Era tramontata l'epoca di messinscena fondate su un limitato numero di *topoi* esemplati sul calco metastasiano (dal “Ridente giardino” al “Luogo solitario”, dal “Magnifico tempio” all’“Atrio nella reggia”), sostituiti da più varie e ricche ambientazioni, frutto di approfonditi studi storico-artistici, ricavate da minuziose prescrizioni concertate dal musicista con il librettista. Privo di studi conservatoriali ma provvisto di uno straordinario senso del teatro, Verdi avrà bisogno di pochi anni per comprendere come la fortuna di un'opera non risieda esclusivamente nella sua componente musicale, ma vada elaborata alla luce di una dimensione scenico-teatrale sulla quale precocemente comincia a riflettere. Basta allora attendere gli anni di *Attila*, al debutto sul palcoscenico sperimentale della Fenice nella primavera del 1846, per trovare le prime, magistrali folgorazioni. A Vincenzo Luccardi, suo corrispondente romano, chiede infatti di fargli eseguire una copia a matita dell'incontro del condottiero unno con papa Leone Magno, raffigurato negli affreschi di Raffaello della Stanza di Eliodoro, al Vaticano, per cogliere i colori, la fattura di abiti, capigliature e copricapi dei personaggi. Ma già il 29 settembre del 1845 scrive all'impresario Alessandro Lanari per chiedere maggior cura nella definizione delle scene: «quella che desidererei sublime è la Seconda (...), che è il principio della Città di Venezia». Dalle rovine della piazza di Aquileja, l'azione si trasferisce infatti a Rio Alto, quando «le tenebre vanno dirandosi fra le nubi tempestose: quindi a poco a poco una rosea luce, sino a che (sul finir della scena) il subito raggio del sole inondando per tutto, riabbella il firmamento del più sereno e limpido azzurro». L'esempio dell'alba, ascoltato nel poema sinfonico *Le Désert* di Félicien David, suggerisce a Verdi di comporre una scena dall'evidente carica descrittiva, che lo scenografo Giuseppe Bertoja s'incarica di realizzare disegnando una piantazione scenica (di cui esiste una celeberrima litografia ricordiana) che moltiplica gli “spezzati”, quinte poste al

centro e ai lati della scena per raffigurare le palafitte della Laguna, ma soprattutto per favorire un gioco di luce in crescendo fino al sorgere del sole.

Macbeth, la fantasmagoria e l'urlo del re

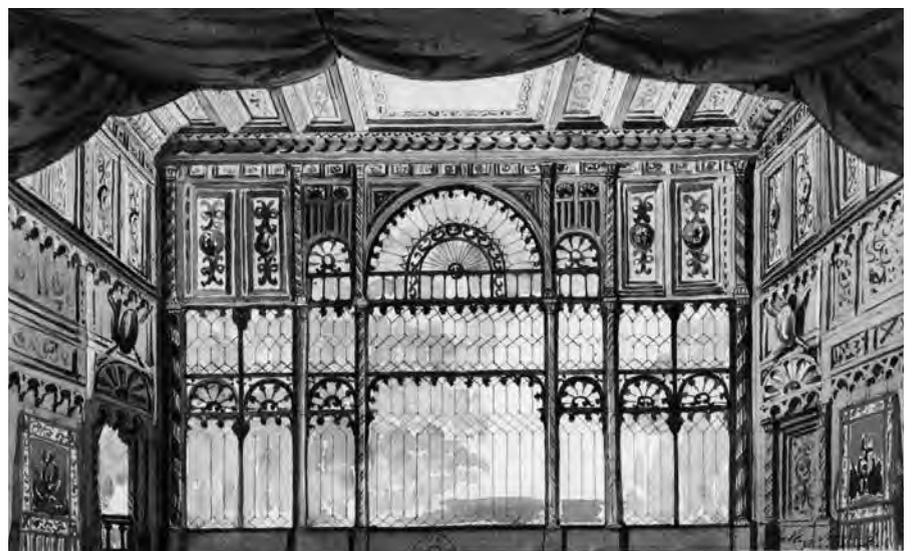
Appena un anno più tardi – siamo a Firenze, al Teatro della Pergola, nella primavera del 1847 – strategica doveva rivelarsi la scelta di *Macbeth*, capolavoro degli “anni di galera”. E non solo perché Verdi pretende, per il ruolo di Lady Macbeth, una tra le più celebrate primedonne dell'epoca, Marianna Barbieri Nini, dallo straordinario potenziale espressivo benché – come l'avrebbe descritta il giornalista fiorentino Gabardo Gabardi – «un autentico fenomeno di bruttezza». Novità eclatante della partitura, che Verdi e Piave attingono dall'originale shakespeariano, è infatti la presenza di un coro di streghe, al principio dell'opera quindi nel terzo atto, destinato a introdurre l'elemento del “fantastico” nel melodramma italiano dell'Ottocento. Per questo il musicista consulta Sanquirico, ineguagliato maestro scaligero, che gli suggerisce «diverse cose, ma la più bella è certamente la “fantasmagoria” (...): per Dio, se la cosa riesce bene come me l'ha descritta Sanquirico sarà un affare da sbalordire, e da far correre un mondo di gente soltanto per quello». Era, questa, una sorta di lanterna magica, prodotta da un macchinario in voga sulle scene italiane da almeno un ventennio: a Modena, nel 1827, il direttore Averino ne aveva presentata una che «avrà principio da tuoni e lampi; tutto parrà naturale: verranno in seguito i Fantasmi. Le apparizioni illudenti in più forme, cioè: Maghi, Larve, Mummie, Teschi, Serpi, Draghi e simili; scorrendo qua e là pel Teatro, si avvicineranno, e ora si allontaneranno, parte sorgeranno dalla terra, e altri nasceranno per l'aria...». La macchina fu dunque alacrementre costruita a Milano, ma il viaggio si rivelò particolarmente accidentato tanto che Cosimo Canovetti, macchinista della Pergola, fu costretto a occuparsi della «inumazione della macchina, la quale sarà sepolta in cantina, aspettando con santa pazienza qualche antiquario che la dissotterri e la faccia passare per qualche capolavoro più o meno etrusco.»

Tra tutti i titoli del catalogo verdiano *Macbeth* rimane tra quelli di più ardua realizzazione scenica. Per la stagione scaligera 1873-74, l'editore Giulio Ricordi rassicura il maestro sulla volontà di «darlo con molta cura e con messa in scena spettacolosa», e per questa ragione fa ricorso a uno degli scenografi prediletti dal com-

positore, il parmigiano Girolamo Magnani, passato al mestiere di pittore dopo una fortunata attività di decoratore – suo l'interno del Regio di Parma, curato nel 1853 su richiesta del duca Carlo III. Ancora una volta, è la scena della “Grotta delle Streghe” a suscitare le attenzioni del compositore, che rimarrà pienamente soddisfatto dell'esito finale. Bandito ogni approccio realistico, Magnani immagina una sorta d'immensa caverna, al centro della quale è posta una caldaia, da cui scaturisce l'illuminazione della scena, e che scomparirà per dar luogo all'apparizione degli otto re, successori del protagonista. Priva di questa fonte di luce centrale, la grotta appare simile – per dirla con Olga Jesurum – «a una gola umana pervasa da un senso di terrore e angoscia, così come lo è Macbeth in questo momento». Una sorta di “urlo” scenografico, insomma, tratteggia una lettura espressionista *ante litteram*, volta a esasperare una condizione psicologica – la paura di fronte all'ignoto – che culminerà nell'improvviso svenimento del re, sopraffatto dall'angosciante, imprevedibile visione del futuro.

Spazio scenico e funzionalità drammatica

Gli “anni di galera” – il periodo di lavoro matto e disperatissimo, frenetico ma esaltante che congiunge il trionfo di *Nabucco* alla consacrazione della “trilogia popolare”, agli inizi degli anni Cinquanta – permette al compositore di mettere a punto una drammaturgia che con-





Verdi e Shakespeare, tra riscritture e convenzioni

Un dialogo, un confronto, una verifica di modelli, generi, priorità artistiche. *Verdi & Shakespeare, un dialogo* è un agile volume (Recco, Le Mani, 2012) – dalla copertina scarsamente allettante – che raccoglie la conversazione tra Roberto Lovino, critico musicale e docente di Storia della Musica al Conservatorio di Genova, e Marco Sciaccaluga, regista e condirettore dello Stabile ligure. Un incontro tra amici e coetanei per un confronto sull'arte teatrale e un'appassionata disquisizione sulle esigenze del teatro d'opera e di prosa di fronte all'intramontabile drammaturgia del Bardo. In quattro capitoli gli autori ripercorrono altrettante opere shakespeariane, musicate o progettate da Verdi, per verificare temi, motivi, personaggi, persino precise battute.

Nel divenire opere *Macbeth*, *Otello*, *Falstaff* e *Re Lear* non sono più riconducibili al loro autore, ma riscritte per musica, canto e azione scenica che poggiano sulle esigenze dello spettacolo operistico e non si concedono alcuna sbavatura rispetto alle convenzioni del teatro musicale ottocentesco, tanto da assomigliare, all'occhio contemporaneo, ad addomesticazioni socio-culturali più o meno felici o, nel peggiore dei casi, a censure. E se si rintraccia un gesto *osé* da parte di Verdi nell'introduzione del fantastico in *Macbeth*, proprio il personaggio del protagonista viene sacrificato finendo per sembrare «un fantoccio triste, una marionetta angosciata – afferma Sciaccaluga – nelle mani dell'unico vero personaggio dell'opera, Lady Macbeth». Sfrontato e deciso nel suo attacco a Verdi, Sciaccaluga individua le discrepanze a livello testuale (che hanno ovvia eco nelle rispettive sinossi, confrontate in appendice), lamentando quello scatenamento delle passioni, in Verdi, che va a discapito della nota complessità shakespeariana, della nebulosa di contrari che fa tanto ricco ed epico ogni suo scritto, inno all'inspiegabile natura umana.

Per parte sua, Lovino sfrutta la competenza storico-musicale per difendere il gesto verdiano, ricordando alcune regole imprescindibili dell'opera ottocentesca: «Le scelte verdiane sono condizionate da una tradizione operistica che prevede un certo numero di personaggi principali, di comprimari, il coro che deve avere un preciso spazio. Ecco perché streghe e sicari si moltiplicano...». In più punti, come per *Otello*, il regista ammira il lavoro di Verdi, «il primo duetto con Desdemona è una pagina notevole non solo musicalmente, ma come scena teatrale.» A fatica riconosce lo Shakespeare proposto da Verdi al punto da affermare: «Non conosco nella storia del teatro e dell'arte in generale, condizionamenti che abbiano nuociuto all'opera d'arte in sé», come a ribadire che snaturare una drammaturgia per esigenze di formato è operazione dubbia e forse oscena. Scambio non banale, quello tra Lovino e Sciaccaluga, con riconoscibile capacità narrativa di quest'ultimo che, in più di un'occasione, offre aneddoti e ripercorre autorevoli incontri per interessanti giustapposizioni. **Laura Santini**

cepisce lo spazio scenico, la sua configurazione e la sua caratterizzazione, in maniera strettamente funzionale all'azione drammatica: «non hanno cioè una indipendente vita figurativa – sottolineava Pierluigi Petrobelli – e non sono oggetti “belli”, da contemplarsi astrattamente; devono invece essere considerati in quanto attraver-

so di essi ciò che non avviene sulla scena diviene esplicita narrazione, evidente discorso per lo spettatore, sullo stesso piano quindi della caratterizzazione musicale dei personaggi e delle loro vicende». Questo approccio – che nell'anno del bicentenario sembra talmente *self-evident* da scorrere come acqua di fonte – ha richiesto invece un lungo periodo di riflessione sull'attività compositiva verdiana e sul ruolo che lo spazio scenico ha svolto sin dalla fase iniziale nell'immaginario creativo dell'autore, magari per esser poi realizzato a distanza di molti anni, anche dopo la morte del compositore. Valga per tutti il caso, celeberrimo, delle due mutazioni in esterni di *Rigoletto* – la seconda del primo atto e il terzo atto – in cui è fondamentale la partizione scenica in due parti, «l'estremità più deserta d'una via cieca» nel primo atto, con l'umile dimora del buffone a sinistra e il palazzo del Conte di Ceprano sul lato opposto; quindi una «deserta sponda del Mincio», per l'epilogo, in cui «una casa di due piani, mezza diroccata», sul lato sinistro, si schiude non solo allo sguardo dello spettatore, che deve scorgere «l'interno d'una rustica osteria, al piano terreno», come il granaio, al primo piano, visibile attraverso «un balcone senza imposte», ma anche alle occhiate furtive di Rigoletto e di Gilda, che osservano l'interno attraverso «un muro sì pien di fessure che dal di fuori si può facilmente scorgere quanto avviene nell'interno.» «Bella figlia dell'amore», il celeberrimo quartetto in cui il Duca di Mantova concupisce le grazie della seducente Maddalena, mentre Rigoletto impone alla figlia di osservare il comportamento libertino dell'innamorato, non può essere certo realizzato senza una bipartizione dell'ambiente scenico; ed è soltanto uno dei frutti più evidenti che derivano a Verdi dalle sue frequentazioni internazionali. Il lungo soggiorno parigino, nel biennio 1847-49, gli aveva infatti consentito di scoprire e apprezzare le dinamiche dei teatri di *boulevard* e l'estetica del *mélodrame*, che del voyeurismo di scene scabrose – compensato dalla contestuale esaltazione della virtù – aveva fatto uno dei suoi cardini. Anche la natura – Mantova e il Mincio, sullo sfondo, mentre infuria il temporale – è chiamata a dare un contributo non secondario allo svolgersi dell'azione, non più fondale lontano posto a chiusura del palcoscenico ma eco vibrante al dramma di passioni che si gioca al proscenio.

La segmentazione dello spazio scenico, su cui si moltiplicano azioni drammatiche focalizzate, zoomate dalla scrittura musicale, diventa una costante della drammaturgia verdiana e, di conseguenza, croce e delizia di scenografi chiamati a rappresentare opere fitte di intrecci secondari. Più l'azione si complica – è il caso de *La forza del destino*, *Don Carlo*, *Otello* – più l'autore si preoccupa di una compiuta definizione scenica, minutamente prevista

sulla scorta degli insegnamenti appresi a contatto con le scene francesi, a partire da *Jérusalem* (1847), ma soprattutto dopo il trionfo delle *Vêpres siciliennes*, otto anni più tardi, quando scopre l'attività dei *régisseurs* parigini. Allestimento dopo allestimento il percorso viene affinato e messo a punto: per *Otello* (1887), per esempio, le scene originali dipinte da Carlo Ferrario «non servivano affatto alla scena e al Dramma». Solo in occasione della ripresa al Costanzi di Roma, pochi mesi più tardi, Giovanni Zuccarelli riesce a trovare la soluzione giusta per la seconda mutazione, distinguendo, nella «Gran sala terrena», lo spazio del complotto di Jago e Otello, al proscenio, dal Giardino interno ove trascorre Desdemona e le sue ancelle: un'imponente vetrata in ferro, *à la manière de* Baltard, separa i due spazi contigui, sintetizzando efficacemente la "ragna" in cui s'impigliano i personaggi.

Falstaff e i colori della scena

Consultare la corrispondenza di Verdi con editori, impresari e scenografi è operazione imprescindibile per cogliere il senso di una ricerca, che prescinde da teorie e sistematizzazioni per indagare, caso per caso, ciò che occorre fare per la buona riuscita dello spettacolo. La ricerca dell'effetto, la ricostruzione storica, geografica e artistica devono sempre essere subordinate al risultato finale: ha valore di epitome quanto dichiarato a Giulio Ricordi durante la composizione di *Falstaff*, il testamento spirituale del compositore, in una lettera del 13 giugno 1892: «Per far scene di Teatro ci vogliono pittori di Teatro. Pittori che non abbiano la vanità di far valere soprattutto la loro bravura, ma di servire il Dramma». Poco gli interessa, allora, verificare – come aveva fatto ai tempi di *Macbeth* – se esista uno specifico *made in England* per rappresentare le vicende del Pancione, con buona pace del lavoro di Arrigo Boito, che si premura di procurare le illustrazioni di John Gilbert come modello figurativo per i costumi. Verdi ricerca ormai un'essenzialità, un'efficacia asciutta e diretta che non ostacoli lo svolgimento dell'azione – si vedano i complicati *ensembles* dei primi due atti – e ne chiariscano le dinamiche. Adolf Hohenstein, scenografo della creazione, è artista dal tratto icastico e immediato, l'inventore della tradizione ricordiana di manifesti che, in una sola immagine, riescono a sintetizzare il senso di un'opera. Per l'ultima scena dell'opera, ambientata in un Parco di Windsor dove si celebrano le nozze dell'amore e del caso, immagina una Quercia di Herne tratteggiata con pennellate spesse, vibranti, materiche. Nelle tonalità del blu e del verde scuro, del giallo appassito e dell'ocra brillante, un albero dalle fronde nodose e ramificate occupa il centro della scena, ergendosi su radici profonde e antiche. Appena quattro anni prima, anche i contorti, corruschi

Olivi di Vincent van Gogh si stagliavano sullo sfondo di una notte stellata, audaci testimoni del travaglio di un'epoca, dei suoi frutti e delle sue luminose conquiste. ★

In apertura, Ettore Bastianini e Maria Callas nella *Traviata*, regia di Luchino Visconti, 1955; a pagina 31, un bozzetto di Giovanni Zuccarelli per *Otello*, al Teatro Costanzi di Roma, 1887; nella pagina precedente, nel box, una scena di *Macbeth*, regia di Giorgio Strehler, Teatro alla Scala, 1975 (foto: Lelli & Masotti, Teatro alla Scala).

Verdi, i Colla e le loro teste di legno quando l'opera era davvero per tutti

Nei repertori delle compagnie marionettistiche della seconda metà dell'Ottocento il melodramma, e in particolare quello verdiano, aveva un ruolo fondamentale. Per due ragioni: una di tipo estetico e l'altra di carattere "socio-politico". Nel primo caso, il gusto imperante per l'esotico e per le grandi azioni eroico-coreografiche trovava terreno fertile, e a budget limitato, nelle riduzioni per marionette. Nel secondo, le passioni civili e politiche, che avevano animato l'Italia di quegli anni, continuavano a mantenersi vive proprio su quei piccoli palcoscenici di legno e di carta. A ciò si aggiunge, ma di questo i marionettisti erano complici involontari, che il mondo del melodramma riusciva così a raggiungere i più differenti strati sociali in una sorta di inconsapevole missione culturale.

Nel repertorio operistico della Compagnia Marionettistica Carlo Colla e Figli, attiva dal 1861, Giuseppe Verdi ha sempre fatto la parte del leone. *Aida*, *Il trovatore* (nella foto), *Nabucco*, *La forza del destino*, *Macbeth*, *Giovanna d'Arco*, *La battaglia di Legnano*, *Attila*, *I masnadieri*... tutti capolavori di *grandeur* in miniatura per cui, a ogni allestimento, venivano approntate centinaia di marionette, decine di fondali dipinti a mano a creare straordinari giochi prospettici e macchinerie barocche per *coup de théâtre* che ancora oggi lasciano senza fiato. Basti pensare alla sfilata infinita della marcia trionfale dell'*Aida* o all'incendio del tempio di Gerusalemme in *Nabucco*. Alto artigianato e, oggi, grande cultura filologica? Sì, ma con qualche gustosa trasgressione, come, per assecondare il gusto di un pubblico popolare poco incline alle vicende a tinte fosche, il lieto fine di *Aida*, in cui il sepolcro esplode, il tempio crolla e l'eroina eponima fugge con il suo Radamès in barca sul Nilo. Oppure, nel *Nabucco*, un breve e irrinunciabile siparietto patriottico che interrompe l'aria del «Va' pensiero» con le immagini delle barricate delle Cinque Giornate di Milano.

Per il resto la tradizione del melodramma veniva sostanzialmente rispettata, anche se, della partitura musicale, oggi riprodotta con incisioni storiche (Karajan, Callas, Di Stefano, Gobbi ecc.), venivano (e vengono) conservate le arie più conosciute, mentre il recitativo è sostituito dal recitato per rendere comprensibile a tutti la storia narrata. Così si usava, spesso in parallelo alla stagione scaligera, come alternativa semplificata ed economicamente abbordabile, in quel gioiello del "loro" Gerolamo, unico teatro in Europa costruito appositamente per le marionette nel 1868 con i materiali di risulta (legno, ferro, ghisa) della Galleria Vittorio Emanuele. Da quel luogo i Colla furono sfrattati nel 1957. E si pensa subito a come sarebbe stato bello assistere, il prossimo 7 dicembre, a un pacifico "duello" fra due *Traviate*. **Claudia Cannella**



Dai *livrets* alle “disposizioni sceniche” quando la messinscena «deve restare»

Folgorato dalla ricercata *mise en scène* di Louis Plianti delle sue *Vêpres siciliennes* (1855), Giuseppe Verdi importa in Italia – grazie alla lungimiranza di Casa Ricordi – il modello delle “disposizioni sceniche”, che fissano l’articolazione dello spettacolo nei suoi tratti essenziali: «servire il dramma» e valorizzarne l’aspetto visivo.

di Michela Niccolai

A partire dalla seconda metà dell’Ottocento, la componente visiva assume un ruolo di primo piano nella complessa struttura dell’opera lirica, producendo, secondo Lacombe, un’«amplificazione degli effetti» sonori della partitura. Possono essere identificati diversi gradi di elaborazione dell’aspetto visivo. Viale Ferrero li ha schematizzati come segue: le «scene immaginate» – durante la genesi creativa dell’opera –, le «scene descritte» – confermate dalle didascalie sceniche del libretto e della partitura – e infine le «scene prescritte», cioè quell’insieme di elementi che compongono la scena teatrale (descrizione dei *décors* e sovente dei costumi, piantazioni e movimenti scenici dei personaggi) tramandati dai *livrets de mise en scène*, manoscritti o a stampa. Questi ultimi documen-

ti rivestono un’importanza fondamentale, perché fissano una rappresentazione in tutti i dettagli: dai costumi alle scene, fino ad indicare ogni movimento dei personaggi, attrezzerie e dispositivi scenici (*machinerie théâtrale*). Lo scopo era, da un lato, di diffondere le più belle rappresentazioni parigine e, dall’altro, di permettere ai teatri di provincia o all’estero di riprendere messinscena celebri, piuttosto che produrne altre con un costo maggiore.

Se questa vera e propria «rivoluzione» nello spettacolo lirico inizia in Francia nel 1828, con la pubblicazione della prima messinscena a stampa de *La Muette de Portici* di Auber per l’editore Duverger, l’Italia non reagisce con lo stesso dinamismo. Il sistema di produzione italiano, basato ancora sull’impresariato, accorda ancora poca attenzione all’allestimento dello spetta-

colo operistico; tuttavia, la sensibilità di alcuni compositori svela l’importanza che l’ambientazione scenica assume nell’ambito della drammaturgia operistica. La celebre formula verdiana «servire il dramma» indica proprio che l’elemento visivo è un complemento indissociabile per valorizzare il messaggio operistico.

Verdi a Parigi e i *tableaux* di Plianti

Per questo motivo la composizione delle *Vêpres siciliennes* (1855) costituisce, nella carriera di Verdi come nella creazione delle “disposizioni sceniche” di Casa Ricordi, un punto di non ritorno. Per la prima volta il musicista di Busseto si era cimentato nella realizzazione di un genere tipicamente francese, il *grand opéra*. Si tratta di una forma di spettacolo estremamente sontuosa tanto da un punto di vista sce-



nico – l'Académie royale de musique beneficiava infatti di cospicui finanziamenti – che per la scelta del soggetto, caratterizzato da un dramma personale calato in un contesto storico ben preciso, e infine per la musica, che comprendeva necessariamente un balletto e importanti episodi corali. La prima dell'opera ebbe luogo il 13 giugno 1855 nella *Ville lumière*, e Verdi approfittò non solo della modernità della scena d'oltralpe, ma soprattutto delle capacità e dell'esperienza del *régisseur* **Louis Palianti**. A quest'ultimo si deve infatti sia la concezione della messinscena che la redazione del relativo *livret de mise en scène*, incluso poi nella celebre *Collection de mises en scène rédigées et publiées par M. L. Palianti*, che raccoglieva numerosi libretti scenici a stampa, in vendita sin dal 1837. Un esemplare di questa fonte è conservato nel fondo delle messinscene liriche dell'Association de la Régie Théâtrale di Parigi (ospitata oggi alla Bibliothèque historique de la Ville de Paris) ed è già stata oggetto di una riproduzione anastatica nel volume di H.R. Cohen, *Douze livrets de mise en scène lyrique* (1991).

Analizzando questo documento e confrontandolo con altri *livrets de mise en scène* coevi e precedenti (per esempio *L'Ambassadrice* d'Auber), si può constatare che il libretto scenico per le *Vêpres* rappresenta una tappa avanzata nella redazione delle messinscene di Palianti, soprattutto da un punto di vista grafico: ogni atto è accompagnato da una piantazione scenica autonoma, cosa che non avveniva nelle prime messinscene pubblicate nella *Collection*, quando si preferiva descrivere l'ambiente dell'azione di ogni atto piuttosto che mostrare graficamente la scena, oppure si inserivano soltanto una o due piantazioni per un'opera in cinque atti. I diagrammi illustrativi, che punteggiano la narrazione visiva grazie all'alternanza di *tableaux statiques* e *dynamiques* (che indicano i momenti psicologici e dinamici dell'avanzamento del *plot*), invece appaiono ancora abbastanza "rigidi": cantanti e figuranti sono semplicemente disposti nella pagina su linee parallele, senza mostrare tutta la complessità della disposizione degli interpreti.

David Rosen ha già sottolineato che nelle pagine musicali delle *Vêpres siciliennes* Verdi non precisa alcuna didascalia scenica che regoli il finale del dramma, limitandosi soltanto a aggiungere: «Procida et les Siciliens se jettent contre Montfort et les français» (Procida e i Siciliani si lanciano contro Montfort e i francesi). La sola possibilità di ricostruire l'impatto visivo della scena è dunque quella di seguire minuziosamente le prescrizioni del *livret de mise en scène* di Palianti per l'atto V. Si assiste qui a un *tableau vivant* caratterizzato da una complessa articolazione dei movimenti dei personaggi, organizzati in gruppi autonomi – uomini che salgono nel palazzo antistante il castello, donne che, uscendo dallo stesso praticabile, corrono nel senso opposto, giovani siciliani che si dirigono contro Montfort e i francesi –, a cui si giustappungono episodi intimi del dramma personale che ha luogo durante la rivolta dei Siciliani – Hélène che cade ai piedi del suo amato cercando di proteggerlo con il suo corpo. Senza un *régisseur* che orchestri i diversi movimenti con una prospettiva globale della scena, è impossibile gestire i numerosi personaggi e figuranti; ed è esattamente questa figura, che centralizza e supervisiona la scena, a risultare assente nel teatro italiano all'epoca di Verdi. L'imprendariato e le "convenienze" delle "prime donne" non favorivano lo sviluppo e l'organizzazione della scena e, in una prospettiva speculativa, la sua teorizzazione; inoltre soltanto i teatri delle principali città italiane (Milano, Torino, Venezia e Napoli) potevano beneficiare di un "direttore della scena": all'interno di questo sistema di produzione, la volontà del compositore era sottomessa alle esigenze degli artisti e, ovviamente, a quelle dei loro impresarii. È esattamente in questo contesto che la prima "disposizione scenica" vede la luce.

La via italiana al teatro di regia

Qualche mese dopo la prima parigina delle *Vêpres*, Verdi, lavorando per una futura ripresa dell'opera in Italia, invia il *livret de mise en scène* di Palianti a Piave, aggiungendo che questa messinscena «deve restare». E così fu: il te-

sto fu tradotto in italiano, eccetto la *table des costumes* che figura nell'edizione di Palianti: a causa della censura, l'azione era stata infatti spostata in Portogallo nel XVII secolo. Verdi inizia allora una collaborazione con la casa Ricordi per la pubblicazione delle *Disposizioni sceniche*, inaugurata nel 1856 dalla disposizione per *Giovanna di Guzman* e terminata solo con *Falstaff* (per il quale tuttavia, ad oggi, è noto il numero di lastra, ma non è stato ritrovato alcun esemplare).

Il numero delle "disposizioni sceniche" conservate all'Archivio storico Ricordi di Milano (in gran parte consultabili sul portale www.inter-netculturale.it) ammonta all'incirca a quindici e spaziano da Verdi a Zandonai, Puccini e Mascagni. Ricordi ha inoltre pubblicato alcuni *livrets de mise en scène* in francese, i cui titoli più celebri appartengono ancora alla produzione pucciniana: *La Vie de Bohème*, *La Tosca* e *Madame Butterfly* nelle messinscene di Carré, *Il tabarro* e *Turandot* negli allestimenti di Forzano e *La Fille du Far-West*, nella prima realizzazione di Jules Speck per il Metropolitan di New York. Anche Sonzogno si è occupato di "disposizioni sceniche", come testimoniato dal libretto per *La Bohème* di Leoncavallo.

Per concludere, se i *livrets de mise en scène* e le "disposizioni sceniche" testimoniano di una pratica teatrale dinamica, alla base delle future riflessioni che porteranno al teatro di regia moderno, tuttavia differiscono quanto allo spettacolo che tramandano. I *livrets scéniques*, infatti, fissano una particolare rappresentazione redatta e conservata il più fedelmente possibile al testo originale, mentre le "disposizioni sceniche" non sono strettamente legate a una prima assoluta o a una particolare produzione in un determinato teatro, ma spesso mostrano una sintesi di vari allestimenti, tanto che le piantazioni sceniche e i commenti testuali che figurano in una "disposizione" possono anche appartenere a rappresentazioni diverse. ★

In apertura, una scena da *I Vespri siciliani*, Festival Verdi 2010, regia di Pier Luigi Pizzi (foto: Roberto Ricci, Teatro Regio di Parma).

La lezione della storia, la luce oltre la morte: Albert Carré regista all'Opéra-Comique

Protagonista della vita teatrale parigina *fin-de-siècle* e direttore dell'Opéra-Comique, Albert Carré fissa la lezione scenica di alcuni capolavori di Verdi e Wagner: una *Traviata* giovanile riporta l'azione ai tempi del Secondo Impero, mentre *Tristan und Isolde*, all'indomani della Grande Guerra, rinnova la tradizione grazie a un uso innovativo delle luci.

di Michela Niccolai

Albert Carré è uno dei direttori più longevi dell'Ottocento. Dopo una formazione di attore al Conservatoire d'Art dramatique di Parigi e la direzione di teatri con vocazioni diverse (Théâtre de Nancy, Vaudeville, Gymnase), arriva all'Opéra-Comique nel pieno della *querelle* sul «genere» di spettacoli da rappresentare sulla seconda scena lirica nazionale. La sua presenza in questo teatro è da ascrivere a due periodi: dapprima gli anni 1898-1914, poi, dopo un passaggio alla Comédie-Française (1914-1915) e l'arruolamento nell'esercito durante la Prima Guerra mondiale, il ritorno (1919-1925) accanto ai fratelli Émile e Vincent Isola, prestigiatori di origine algerina già conosciuti per aver assunto la direzione di varie sale parigine (Olympia, Folies Bérgère, Gaîté-

Lyrique), dove avevano legato il loro nome a spettacoli di *music-hall* e d'operetta.

Tra il 1898 e il 1910 Carré rappresenta in teatro nove opere straniere in traduzione francese: sei italiane (*La traviata*, *Falstaff*, *La Vie de Bohème*, *La Tosca*, *Madame Butterfly*, *Paillasse*), due tedesche (*Le Vaisseau fantôme* e *Hänsel et Gretel*) e una russa (*Snegourotchka*), seguite da una sessantina di opere francesi, tra cui brillano *Manon*, *Werther*, *Carmen*, *Louise*, *Pelléas et Mélisande*. Una volta apparse nel repertorio dell'Opéra-Comique, le opere straniere erano spesso riutilizzate nei *lundis populaires*: rappresentazioni che avevano luogo ogni lunedì con un biglietto a prezzo ridotto, per avvicinare al teatro lirico anche quelle classi sociali che non potevano permettersi la tariffa intera. Così operai, *cousettes* e stu-

denti potevano approfittare degli effetti della *démocratisation culturelle* tanto in voga nella Parigi *fin-de-siècle*.

Due allestimenti di Verdi e Wagner permettono di verificare l'evoluzione della messinscena sul palcoscenico dell'Opéra-Comique: *La traviata*, testimonianza della "prima maniera" del *metteur en scène* alsaziano, e *Tristan et Isolde*, uno degli ultimi lavori di una lunga e impegnativa carriera.

La traviata, una lorette dei tempi di Dumas

Se si esclude la prima rappresentazione al Théâtre des Italiens il 6 dicembre 1856, la versione musicale e scenica del capolavoro verdiano che si è mantenuta più a lungo nella *Ville lumière* è quella realizzata a partire dalla traduzione di Édouard Duprez e rappresentata al Théâtre Lyrique a partire dal 27 ottobre 1864. Questa produzione, a cui si ascrive anche il cambiamento del titolo in *Violetta*, ambienta l'azione nella Francia di Luigi XV, sfruttando l'evidente assimilazione della protagonista con un'altra eroina già celebre: *Manon Lescaut*. È con questa patina *ancien régime* che l'opera di Verdi accede al repertorio dell'Opéra-Comique ventidue anni dopo, nel 1886. Léon Carvalho, all'epoca direttore del teatro, avrebbe scartato l'idea di trasportare il dramma nell'Ottocento proprio a causa della musica che, con le celebri cavatine e le «cabalettes italianissimes», avrebbe spinto lo spettatore a immaginare più una danza *cotillon* che uno spettacolo lirico! La prima rappresentazione moderna che si allontana da questa visione è quella di Albert Carré, rimasta all'Opéra-Comique sino al 1938, con Fanny Heldy nel ruolo principale.

Per il cinquantenario della *Traviata*, Carré decide infatti di creare una nuova messinscena, ispirandosi alle immagini già impresse nella memoria della *pièce* teatrale da cui l'opera era scaturita. *La Dame aux camélias* di Alexandre Dumas *fils*, sin dalla sua creazione al Vaudeville (1852), aveva beneficiato di un allestimento estremamente rispettoso sia del profilo topografico che di quello cronologico: gli



anni della ristrutturazione del quartiere Notre-Dame de Lorette, nel nono *arrondissement* parigino, la cui edificazione è conclusa nel 1836. Marie Duplessis, eroina del dramma di Dumas, diviene il simbolo delle abitanti del quartiere, giovani e graziose *lorettes* che abitano gli stabili in cui l'intonaco non è ancora asciutto (e quindi affittano a un prezzo ridotto piccoli appartamenti che diventeranno presto inaccessibili) e che, sebbene abbiano spesso un lavoro durante la giornata, si dirigono la sera sui *Grands Boulevards* sperando di incontrare un ricco signore che le mantenga, sovvenendo ai loro bisogni. Carré parte dal titolo: abbandonato quello di *Violetta*, il regista resuscita il titolo originale *La traviata*, ponendo l'accento sullo status sociale del personaggio principale, colei che ha deviato dalla retta via, una *lorette*. Per conferire maggiore realismo, Carré ripristina l'azione durante il *Second Empire* di Napoleone III, seguendo il modello fornito da Dumas. Un cambiamento significativo è fornito anche dall'alternanza delle scene: se tradizionalmente nella messinscena Luigi XV il secondo atto si svolgeva all'esterno, nel «Jardin», Carré utilizza invece delle scene di interni, per sottolineare la condizione di Violetta che, confinata in una gabbia dorata, rimane prigioniera «della sua povera nascita, della sua professione, delle convenzioni, dei pregiudizi sociali, del suo stesso amore per Alfredo, e l'unica via di evasione sarà quella di offrirsi come vittima sacrificale» (Viale Ferrero).

Tristan et Isolde, fra tradizione e innovazione

A differenza di *Traviata*, per la messinscena di *Tristan et Isolde* di Carré all'Opéra-Comique (1925) possediamo ben poche tracce: nessun documento autografo e pochi articoli di stampa, sebbene si trattasse della prima rappresentazione a Parigi dell'opera wagneriana dopo la fine della Prima Guerra mondiale. Per poter ricostruire l'impatto visivo dello spettacolo occorre quindi fare un passo indietro, alla prima parigina di *Tristan*. La *création* francese risale al 1904 all'Opéra, quasi quarant'anni dopo la prima assoluta dell'opera. La messinscena

na, probabilmente curata da Pedro Gailhard, è stata annotata dal futuro *régisseur* del teatro, Paul Stuart. Il documento che ci è pervenuto, uno spartito annotato e conservato alla Bibliothèque-Musée de l'Opéra, presenta le consuete caratteristiche dei supporti "visivi" dell'epoca: piantazioni sceniche per ogni atto, indicazioni di apertura e chiusura del sipario, essenziali per la drammaturgia wagneriana, e movimenti scenici. Tre *maquettes* tridimensionali completano l'insieme, mostrando le scene realizzate da pittori-decoratori di eccezione, Maurice Jambon e Alexandre Bailly. L'immagine che si ricava dallo studio di questi elementi è quella di una messinscena fedele alle produzioni di Bayreuth, senza azzardare nuove soluzioni sceniche. Non c'è alcuna traccia di macchinari teatrali per il vento, come quelli utilizzati a Bruxelles nel 1900, né dell'illuminazione di scena. Le critiche apparse sulla stampa non sono elogiative e mettono in rilievo l'immagine di una scena vetusta, lontana dalle sperimentazioni che in quegli anni si diffondevano in altre sale parigine, come le Folies Bergère, dove le «*expériences lumineuses*» di Lœie Fuller attiravano folle entusiaste.

Della ripresa di *Tristan* del 1925, firmata da Carré, è pervenuto un solo documento, conservato nel fondo di messinscena liriche dell'Association de la Régie Théâtrale di Parigi (archivio conservato alla Bibliothèque historique de la Ville de Paris), un libretto con la nuova traduzione di Maurice Léna e Jean Chantavoine, annotato dal *régisseur* Raymond Sudre, in arte Léonce, copista instancabile di una serie di spettacoli di Carré. Il documento, arricchito da piantazioni sceniche e annotazioni, oltretutto dal disegno di vari copricapi dei marinai, riporta una messinscena che, nel complesso, sembra molto vicina a quella dell'Opéra del 1904. Le scene del 1925 sono affidate a Lucien Jusseaume, fedele collaboratore di Carré sin dalla prima direzione dell'Opéra-Comique, ma un elemento trova ora un'attenzione particolare: l'illuminazione. Se infatti il *metteur en scène* aveva approfittato di una messinscena già fissata nei movimenti, e quindi già assimilata da



numerosi interpreti, non rinuncia a stupire il pubblico con l'utilizzazione di effetti luminosi volti a sottolineare il potenziale psicologico del dramma. Il terzo atto fornisce un esempio importante dell'utilizzazione della luce di scena, punteggiata da proiezioni luminose che mettono in rilievo i protagonisti, mostrando il loro passaggio dalla vita a una dimensione ultraterrena: la luce diffusa che irrorava la scena si abbassa al momento della morte di Tristan che, dall'inizio dell'atto, è posto in primo piano grazie ad una «*projection jaune sur Tristan sur le lit*», una proiezione gialla su Tristano che giace a letto; e, alla fine dell'opera, lo stesso «*rayon de lune*», un raggio di luna accompagna Isolde sino all'ultimo respiro, per sancire l'unione degli amanti oltre la morte. ★

In apertura, la facciata dell'Opéra-Comique di Parigi; in questa pagina, un ritratto di Albert Carré.



V.I.V.A. Verdi e Wagner le scene di un teatro politico

Da Macerata a Bayreuth, dove sono andate in scena provocatorie riletture della drammaturgia dei due autori, il teatro di Verdi e Wagner riafferma una *vis politica* che divampa a contatto con le criticità del mondo contemporaneo: interprete privilegiato delle contraddizioni dell'Italia e della Germania di ieri e di oggi, o forse di sempre.

di Mara Lacchè

Dall'americana Route 66 nel *Ring* al festival di Bayreuth alla campagna elettorale messa in scena alla Scala per *Un ballo in maschera*, a duecento anni dalla nascita, gli storici antagonisti del teatro musicale continuano a infiammare gli animi del pubblico, ma soprattutto della critica. Accanto allo storico scontro fra verdiani e wagneriani – tornato d'altronde d'attualità proprio in occasione del debutto della stagione scaligera 2012-2013 con il *Lohengrin* – la polemica è divampata intorno alle produzioni teatrali: da un lato i "tradizionalisti", dall'altro i sostenitori del cosiddetto *Regietheater*, fenomeno generalmente associato, dal secondo dopoguerra, a spettacoli operistici particolarmente provocatori, in cui il regista riconduce alla propria visione la dimensione scenica dell'opera nella sua totalità, all'insegna di «una sorta d'ostilità "edipica" nei riguardi del librettista e del compositore» (Gerardo Guccini). Questa definizione, in realtà, spesso si riduce a effetti scenici gratuiti o non meglio definite at-

tualizzazioni degli intrecci, sempre più spesso all'insegna di letture socio-politiche.

Fra i numerosi esempi di feroci critiche a tale concezione, gli strali lanciati dalle pagine del *Corriere della Sera* da Sergio Romano contro il recente allestimento scaligero di *Oberto conte di San Bonifacio*, firmato da **Mario Martone**, sintetizzano perfettamente le posizioni di tanti melomani contrari *a priori* a ogni forma di "attualizzazione" operistica. All'idea del regista partenopeo di trasportare una vicenda di odio e vendetta del XIII secolo al mondo brutale e degradato della camorra napoletana contemporanea, Romano (noto storico, scrittore e giornalista, ma non critico musicale né musicologo) ha opposto la convinzione che «se Verdi avesse voluto attualizzare le sue opere, lo avrebbe fatto finché in vita». In realtà sono gli stessi libretti – il cui linguaggio ottocentesco appare in stridente contrasto, secondo lo storico, rispetto a costumi e scenografie riferite alla contemporaneità – a rivelare ragioni poetico-musicali di gusto pretta-

mente romantico, ma anche socio-politiche, delle ambientazioni in luoghi e tempi lontani (prevalentemente medievali). Già nell'Italia pre-unitaria, le varie autorità censorie avevano intuito il potenziale rivoluzionario dei drammi musicali verdiani: *Les Vêpres siciliennes*, opera composta per le scene parigine, fu addirittura ribattezzata due volte (*Giovanna di Guzman*, con uno spostamento dell'azione in Portogallo per la prima al Regio di Parma nel 1855, quindi *Batilde di Turenna* al San Carlo di Napoli), proprio con l'intento di annullarne l'effetto patriottico.

Da Capaci al Medio Oriente

«Nei *Vespri*, Verdi ci racconta la Sicilia del Duecento, ma pensa all'Italia dell'Ottocento, anzi di più. Pensa all'Italia *tout court*: di ieri, di oggi e forse anche di domani...». Nelle sue note di regia, **Davide Livermore** ha presentato così l'allestimento immaginato per il Teatro Regio di Torino nell'ambito della stagione lirica 2010-2011, significativamente ambientato tra

la Sicilia della strage di Capaci, messa in scena nell'atto II, e l'emiciclo di Montecitorio in cui scoppia la rivolta del finale, quando – per dirla con Alberto Mattioli dalle colonne de *La Stampa* – nel Parlamento «irrompe il popolo-coro togliendosi la maschera che portava sulla faccia», a simbolizzare la presa di coscienza di un'umanità sino ad allora privata di dignità. «Verdi chiamava gli italiani a essere cittadini e non sudditi. Oggi li chiamerebbe a essere cittadini e non telespettatori», continua Livermore, confermando che il nemico da combattere non è più l'invasore straniero, ma ciò che Pasolini definiva “fascismo mediatico”, quel sistema politico della menzogna, diventato quasi un *leitmotiv* negli ultimi anni della regia lirica verdiana, come conferma l'ultima, contestatissima, edizione scaligera di *Un ballo in maschera*, curata da **Damiano Michieletto**.

Se nel 2011, in una riuscita lettura dell'opera per lo Sferisterio del Macerata Opera Festival, **Pier Luigi Pizzi** aveva mantenuto l'ambientazione nel Massachusetts (luogo in cui lo stesso Verdi, per ragioni di censura, era stato costretto a trasportare le vicende dall'originaria Svezia del *Gustave III* di Scribe), immerso però in una patinata atmosfera kennedyana, Michieletto ha condotto gli spettatori nel bel mezzo di un *party* elettorale: a guidare la campagna è Riccardo, circondato dal suo staff (il coro), mentre il paggio Oscar è il responsabile dell'ufficio stampa e Renato il *bodyguard*: «Insomma, un uomo politico occidentale che ci riporta a certe dinamiche del potere e alle misure del consenso, dove l'informazione è fondamentale», ha commentato Valerio Cappelli, riportando le parole dello stesso regista sul *Corriere*. Cavalcando le passioni politiche emerse a distanza di qualche mese dalle elezioni politiche 2013, il *Ballo* ha riportato alla ribalta, nonostante un esito talora parodistico, la riflessione verdiana sulle ambiguità del potere politico e sul contrasto tra immagine pubblica e sfera privata, purtroppo di strettissima attualità. Proprio contestando il concetto di attualizzazione di un'opera teatrale, **Gabriele Vacis**, regista del *Nabucco* che ha aperto la stagione 2013 del Macerata Opera Festival, ha proposto un'espressione visiva volta a espandere il concetto di “contemporaneità”, da ricercare non solo nel nostro tempo, ma «in ogni tempo». L'ispirazione biblica del libretto e la storia stessa dell'opera hanno suggerito all'artista torinese una riflessione sui conflitti geopolitici in Medio Oriente, sul-

le “guerre dell'acqua” (ricordate dalle parole di Vandana Shiva proiettate all'inizio), simboleggiate da un plastico di Gerusalemme costruito con bottiglie d'acqua. L'affascinante allestimento, ispirato dall'esperienza del regista alla guida del progetto Tam (Teatro e Arti Multimediali) con il Palestinian National Theatre di Gerusalemme, ha rivelato in scena i meccanismi globali che regolano il mondo (in particolare il denaro, simbolizzato da un globo d'oro che appare nel terzo atto), presentando la figura di un tiranno di oggi (Nabucco ricorda Saddam Hussein, Gheddafi e Chavez) ed evidenziando il fenomeno tragico dell'immigrazione, dei rifugiati e dei prigionieri politici (gli ebrei in schiavitù indossano le tute arancioni dei prigionieri di Guantanamo), di fronte agli ambasciatori di Israele e Palestina: le luci della speranza s'accendono nelle mani dei coristi solo nel celeberrimo «Va' pensiero».

Il patriottismo e l'opera d'arte totale

L'opera feroce del patriottismo verdiano – divenuto tra l'altro potente mezzo di propaganda politica, come dimostrato anche dal famoso acrostico “Viva V.E.R.D.I.” (Viva Vittorio Emanuele Re d'Italia), apparso sui muri di Roma all'indomani della prima rappresentazione del *Ballo in maschera* nel 1859 – richiama nell'immaginario collettivo una visione profondamente influenzata dalla concezione mazziniana della socialità dell'arte e in particolare del teatro musicale che, nell'unire musica e poesia, dovrebbe assurgere ai più alti gradi del pensiero e della civiltà. Un pensiero parallelo emerge-

va anche dalla concezione profondamente politica dell'opera d'arte totale wagneriana, che riconosceva nella tragedia attica il modello esemplare di arte collettiva, in cui – secondo il Nietzsche della *Nascita della tragedia* (1872) – la «forza erculeica della musica, giunta nella tragedia alla sua suprema manifestazione», avrebbe trasformato il mito «in veicolo di sapienza dionisiaca».

L'idea primigenia del *Ring*, ovvero *La morte di Siegfried*, risale del resto al 1848, periodo in cui Wagner, già influenzato dall'ateismo di Feuerbach e dalle teorie socialiste di Proudhon, era entrato in contatto con Bakunin, compagno di barricata durante i moti rivoluzionari. E non è un caso che il *Ring* del centenario del Festival di Bayreuth (1976) abbia riproposto, nella concezione scenica di **Patrice Chéreau**, l'interpretazione in chiave anti-capitalistica espressa in *The Perfect Wagnerite* (1901). L'autore del libro, il fabianista George Bernard Shaw, vedeva infatti nella composizione della giornata conclusiva della *Tetralogia*, quando il compositore era ormai in età matura, «un tentativo di risuscitare le barricate di Dresda nel tempio del Graal». Al di là della lettura ideologica, lo spettacolo di Chéreau aveva presentato un incontro dialettico dell'opera con la storia stessa della sua composizione; incontro proposto l'anno successivo anche da **Luca Ronconi** nel *Nabucco* del Maggio Fiorentino: in quest'ultimo il mito biblico interagiva in maniera critica con le istanze risorgimentali e sociali future, evocate dagli imponenti quadri storici riprodotti sul palco. Nella



storica produzione del *Ring* del regista francese, invece, l'ambientazione ottocentesca e borghese si rifletteva nella presenza a mo' di *tableau vivant* del "popolo", quasi a voler evocare il *Quarto stato* di Pellizza da Volpedo.

Radici socialiste e spettro del nazismo

Le stesse radici socialiste del ciclo sono riemerse, in chiave dissacratoria, nella produzione del "Giubileo Wagner", presentata dal regista berlinese **Frank Castorf** al Festival di Bayreuth di quest'anno. Wotan e Alberich rappresentano rispettivamente il capitalismo e il comunismo mentre l'oro del Reno, che tutti cercano di conquistare, corrisponde, in maniera forse più prosaica ma realistica, al controllo del petrolio. Le chiassose ambientazioni proposte – dal motel, con distributore di benzina sulla già citata Route 66 del prologo, alle escavazioni in Azerbaigian rappresentate in *Valchiria*, dal monte Rushmore con i volti di Marx, Lenin, Stalin e Mao e dalla fermata della metropolitana berlinese di Alexanderplatz per *Siegfried*, fino all'industria chimica nel *Crepuscolo degli dei*, in cui il Walhalla destinato al rogo è la Borsa di Wall Street – sembrano invece raccontare le "periferie esistenziali" del mondo contemporaneo, ridotto alla deriva dalle ideologie totalitarie che lo hanno dominato nel XX secolo.

Fra queste è riemerso anche lo spettro del nazismo, e proprio in terra tedesca, con l'allestimento del *Tannhäuser* firmato da **Burkhard C. Kosminski** per la Rheinoper di Düsseldorf (maggio 2013). Nella visione del regista, ben lontana dalla tensione tra sacro e profano che pervade l'opera, al Venusberg e alla corte medievale del Wartburg è subentrato l'immaginario del Terzo Reich e dell'Olocausto, popolato di svastiche e divise da SS. L'antro di Venere, con le sue scene orgiastiche, in particolare, è stato così trasformato in un lager, con il susseguirsi di uccisioni brutali di prigionieri nudi e rasati o gassificazioni, rappresentate in un modo tanto cruento da provocare fischi, urla e malori in sala, e persino la sollevazione della comunità ebraica. Nonostante le dichiarazioni di Kosminski in merito alle scelte registiche, volte a suo avviso a proporre una riflessione sui temi della colpa e della redenzione, e in seguito al suo rifiuto a tagliare le scene più brutali, la rap-

presentazione è stata infine sospesa.

A ottant'anni esatti dai *Bücherverbrennungen*, i roghi dei libri organizzati dai nazisti e malgrado l'impressione dell'effettiva gratuità di tanta efferatezza, lo scandalo di questa versione del *Tannhäuser* ha rivelato la necessità di affrontare con rigore storico e obiettività i temi scottanti che non ha potuto sopire neanche quel «gigantesco meccanismo di rimozione acritica nei confronti dell'Olocausto», già denunciato nel 1998 dal pronipote Gottfried Wagner (*Il crepuscolo dei Wagner*, Il Saggiatore): l'antisemitismo del pensiero wagneriano e la sua strumentalizzazione a fini propagandistici durante il Terzo Reich, grazie an-

che alla compromissione con il regime di vari discendenti. Per parafrasare le parole di Sergio Sabllich a proposito del *Ring* wagneriano, possiamo affermare che le opere di Wagner e di Verdi sono diventate documenti della nostra epoca, con tutte le problematiche che essa comporta, ma anche con la volontà di cimentarsi con ciò che il loro universo contiene, al fine di «trovarne il significato per noi, al di là della poesia, della musica e del dramma, o insieme con essi». ★

In apertura, *I Vespri siciliani*, regia di Davide Livermore, Teatro Regio di Torino 2011; nella pagina precedente, *Tannhäuser*, regia di Burkhard Kosminski, Rheinoper di Düsseldorf 2013.

Giuseppe Verdi e il cinema: la forza di un fatale destino



danzato per due figlie **John Landis** sceglie *La forza del destino*. Mentre **Werner Herzog** sceglie *Ernani*, tra l'altro, per il suo titanico *Fitzcarraldo*.

Più consistente, fino a fare parte della drammaturgia del film, l'uso fatto dai cineasti italiani delle musiche di Verdi: **Luchino Visconti** inizia *Senso* (nella foto) al Teatro La Fenice di Venezia dove si sta concludendo il terzo atto del *Trovatore*, ma già in *Ossessione* aveva ripreso l'Andante della *Traviata* («Di Provenza il mare, il suo»), opera che poi ritroviamo nel *Gattopardo*, che per la festa del ballo utilizza il *Valzer brillante*, un manoscritto giovanile per pianoforte, orchestrato da Nino Rota. **Paolo e Vittorio Taviani** usano le musiche di Verdi in funzione didascalica e narrativa in *Allonsanfàn* (*Macbeth*), *La notte di San Lorenzo* (*Requiem*), *Good Morning Babilonia* (*La forza del destino*). **Bernardo Bertolucci**, fin da *Prima della rivoluzione* (*Macbeth*) intesse con la sua musica un rapporto costante che non è fatto soltanto di svariate citazioni ma di un più profondo legame poetico, politico e culturale che deriva dalla medesima terra di origine per sfociare in un comune sentire. Così in *Novecento*, *Ultimo tango a Parigi*, ma soprattutto in *La luna*, con i richiami narrativi a *Il trovatore*, *La traviata*, *Rigoletto*, e lo stupendo finale del *Ballo in maschera*.

Un altro emiliano, **Alberto Bevilacqua**, utilizza pagine verdiane (*Falstaff*, *Rigoletto*) per il suo *Attenti al buffone*, e *Otello* (il «Credo») in *Questa specie di amore*. Così anche **Marco Bellocchio** utilizza brani verdiani spesso in straziante contrappunto con l'immagine: *I pugni in tasca*, *La Cina è vicina* («Ella giammai m'amò»), mentre nel pirandelliano *Enrico IV* riprende in chiave ironica «La vergine degli angeli» da *La forza del destino*. In *Amici miei* **Mario Monicelli** sviluppa varianti musicali di «Bella figlia dell'amore» da *Rigoletto* in funzione irriverente e sarcastica. Ma è in *Una notte all'opera* dei **Fratelli Marx** che il melodramma verdiano, una rappresentazione del *Trovatore*, viene distrutto dall'interno e presentato in una forma parodistica, ma non per questo meno affettuosa. Anzi, manifestamente indistruttibile: come dimostrano *Noi credevamo* di **Mario Martone** e il recentissimo *Quartet* di **Dustin Hoffman**. **Giuseppe Liotta**

Boulez e Chéreau, un *Ring* eversivo a Bayreuth

Pietra miliare nella storia dell'interpretazione wagneriana, *Der Ring des Nibelungen* allestito a Bayreuth nel 1976 da Patrice Chéreau e Pierre Boulez reinterpretava il mito come *summa* delle esperienze storiche, filosofiche e musicali accumulate nel corso di un secolo convulso come il Novecento. Appunti sulla ricezione critica di una creazione leggendaria.

di Gianni Poli

La collaborazione di Pierre Boulez e Patrice Chéreau per *l'Anello del Nibelungo* di Wagner, nel centenario della creazione a Bayreuth (1976), nasce dalla creatività dei due artisti francesi: l'uno viveva la sua maturazione di teorico, compositore e direttore di fama mondiale, l'altro godeva i frutti di un apprendistato eccellente, al Piccolo di Milano e al Théâtre National Populaire, condiretto con Roger Planchon a Villeurbanne. Per Chéreau rappresenta il primo approccio a Wagner, al quale sarebbe tornato con *Tristan und Isolde* alla Scala, nel 2007. La sua poetica segue un approccio sincretico, volto a sovrapporre al registro rappresentativo dell'Opera la memoria del Teatro, con l'obiettivo di dar vita a una *summa* degli elementi scenici ricorrenti in generi diversi. Anche recentemente ha confermato che il suo processo d'invenzione nasce dalla collaborazione col suo scenografo: «Con Richard Peduzzi abbiamo pensato la *Tetralogia* come la somma di tutti i nostri spettacoli e scoperte. Così con Jacques Schmidt abbiamo ripreso i costumi dei ragazzi selvatici della *Dispute* per Siegmund e Sieglinde. Affrontando il *Ring*, ci siamo detti che avremmo ripreso tutte le forme, l'intero vocabolario di quanto avevamo già rappresentato». Lo stesso *Peer Gynt*, quindi, nascerebbe dall'esperienza del *Ring*. Ma altrettanto originali dovevano rivelarsi le intenzioni di Boulez, che aveva aderito al progetto su sollecitazione di Wieland Wagner, suo *partner* registico nei precedenti *Parsifal* (Bayreuth, 1966) e *Tristan und Isolde* (Osaka, 1967). Il musicista francese si trova in sintonia col nipote di Richard, riconosciuto riformatore novecentesco di Bayreuth, seppure coi necessari distinguo sulla fedeltà all'Arte Totale e sull'impronta più simbolista che naturalista delle rappresentazioni wagneriane.

In una lettera-progetto del 1974 a Wolfgang Wagner, l'altro nipote del musicista, ritrovata da Catherine Steinegger, Chéreau affermava: «Sarebbe bello rendere conto del passaggio in Wagner dalle idee rivoluzionarie verso la scoperta del pensiero di Schopenhauer. Non si può seguire passo passo la musica senza seguire anche quel percorso». Rispetto a Wieland Wagner, Chéreau diverge nell'evidenziare il ruolo della Natura, modificata dall'intervento

umano, sin dalla centrale idroelettrica sul fiume rappresentata nell'*Oro del Reno*. È una Natura asservita alla tecnica, particolareggiata da Peduzzi, oltre che nell'incombente Walhalla e in altre rovine barbare o neoclassiche, con reperti industriali, ruote dentate e un maglio. A Siegfried toccherà interloquire persino con un uccello in gabbia, mentre le Walkirie non monteranno più a cavallo.

Su tale impostazione si concentra l'analisi critica più approfondita di Jean-Jacques Nattiez, intervenuto a caldo e a posteriori. In effetti, le riserve toccarono più Chéreau che Boulez: la sua direzione, in rapporto alla funzionalità dell'orchestra wagneriana, venne stimata adatta a un complesso da camera, mentre Uwe Faerber mosse al regista un'accusa di lesa maestà per aver travisato l'idea wagneriana di potere. Così, se l'esecuzione di Boulez – da *L'oro del Reno*, quasi commedia ironica e *burlesque*, fino al *Crepuscolo* – sembrava misconoscere la potenza musicale originale, asservita all'immagine d'una mitologia attualizzata, il regista faceva prevalere un'anacronistica miscela di stili e forme, nei luoghi deputati e nei costumi, che alternavano fogge antichizzate ecletticamente ad abiti della borghesia novecentesca. Il mito diventava così la misura sto-

rica dei moti sociopolitici di metà Ottocento, nel racconto della conquista del potere e della sua perdita, quasi un esplicito omaggio tanto al marxismo quanto al giudizio di George Bernard Shaw sulla *Tetralogia*. I rapporti fra i personaggi esplicitavano invece pulsioni sessuali tipicamente moderne, come nel disinibito abbraccio fra Siegmund e Sieglinde. Per questo Nattiez concludeva con un: «Hanno tradito Wagner. Hanno fatto bene».

Incarnazione del sogno dell'opera, da sempre avvertito da Chéreau, e forse proprio per questo «più teatrale ancora del teatro», questo *Ring* cura la recitazione dei cantanti, colmando di presenza e senso le lunghe sequenze orchestrali e accreditando la nozione di cantattore per l'essenziale prestazione degli interpreti. Dopo la prima stagione, lo spettacolo fu rielaborato. Trasformato. L'ovazione che accolse l'edizione del 1980 celebrava un processo ininterrotto di messa a punto di idee e di sensibilità alla bellezza. Discutibile e molto discusso, resta momento speciale d'apertura alla poesia. ★

Ian Storey e Waltraud Meier in *Tristano e Isotta*, regia di Patrice Chéreau, 2007 (foto: Brescia/Amisano, Teatro alla Scala).





«Falstaff, Don Giovanni vecchio»: Verdi, Strehler e una chiave per Shakespeare

Da *La traviata* a *Falstaff*, le regie scaligere di Strehler dedicate a Verdi illuminano le messinscene shakespeariane, condotte in parallelo nella prosa. Mirabile sintesi, l'ultimo spettacolo dedicato al "Pancione", tra le brume della Bassa padana, anticipa il crepuscolo di *Don Giovanni*, esaltando la complessa drammaturgia musicale dell'epilogo verdiano.

di Matteo Paoletti

Avviata dal debutto con *La traviata* (1947) e chiusa dal *Così fan tutte* postumo (1998), la carriera lirica di Giorgio Strehler si sviluppa per cinquant'anni in parallelo a quella drammatica, spesso intrecciandone temi, ricerche e soluzioni. Nella quarantina di titoli messi in scena Strehler incontra Verdi quattro volte, sempre alla Scala. Allestimenti lontani nel tempo, che realizzano in maniera sempre diversa la poetica del regista: dalla ricostruzione realistica ascrivibile alla tradizione (*La traviata*, 1947) alla sua evoluzione critica come indagine sulla solitudine del potere nella storia (*Simon Boccanegra*, 1971), passando per soluzioni fortemente evocative (il *Macbeth* di rame di Luciano Damiani, 1975), fino al *Falstaff* (1980) che interpreta lo spirito profondo dell'opera nel tramonto della didascalìa.

Se *La traviata* del 1947 anticipa la storica edizione Visconti-Callas del 1955, il *Simon Boccanegra* e il *Macbeth* diretti da Claudio Abbado sono due produzioni di riferimento, anche a livello discografico. *Falstaff* si pone all'estremo cronologico del rapporto tra Strehler e Verdi e idealmente chiude il percorso d'indagine sulla drammaturgia shakespeariana,

centrale nella produzione del regista negli anni Settanta. Sebbene in questo periodo metta in scena solo due titoli originali, *Re Lear* (1972) e *La tempesta* (1978), e una rielaborazione basata sulle tre parti dell'*Enrico VI (Das Spiel der Machtigen)*, 1973, in italiano nel 1965), il lavoro di Strehler alla Scala denuncia in *Macbeth* e *Falstaff* (e, per certi versi, anche nel *Boccanegra*) un naturale complemento della propria ricerca. Se nell'Ottocento il teatro di Verdi è il principale mediatore per la riscoperta di Shakespeare nel romanticismo, Strehler si serve del compositore per il "proprio" inquadramento di complessi meccanismi drammaturgici: sfolgori dei barocchismi, delle sottotrame e della sovrapposizione degli intrecci, i libretti lirici fanno emergere l'ossatura narrativa in tutta la sua linearità.

Falstaff e Don Giovanni, eroi shakespeariani

«Verdi aveva perfettamente ragione di adirarsi con violenza al solo sentir mettere in dubbio la sua conoscenza di Shakespeare» spiega Strehler. «Ma certo, la sua era una conoscenza quale la potevano avere gli uomini del suo tempo, dell'epoca romantica. E tuttavia Verdi è riuscito ad andare

oltre, col suo genio musicale, a darci una nuova lettura scepsiriana». Verdi diventa dunque la chiave per indagare Shakespeare, ma anche il teatro musicale come complemento di quello di prosa, in un dialogo tra lirica e drammatica che per Strehler rimarrà una costante per tutta la vita. E se il regista trova spesso un po' di Shakespeare anche nell'amatissimo Mozart, nel 1980 sfrutta *Falstaff* per porre le basi di quello che diventerà l'allestimento principe dei suoi anni Ottanta, il *Don Giovanni* portato in scena alla Scala nel 1987 con Muti, caratterizzato da una regia affine a quella dell'ultima opera di Verdi. «*Falstaff* è la vera fine di Don Giovanni», intuisce Strehler, che individua momenti di contatto a livello drammaturgico e compositivo: se «*Falstaff* è un'opera comica, com'è comico Molière, com'è comico Eduardo, cioè possiede dentro anche i germi del tragico», in entrambe le opere «i piani di lettura si mutano e si intersecano senza tregua, con la divina grazia e parsimonia e limpidezza della genialità "vera" che sempre nasconde il più complesso, dietro il tenue sipario di un'apparente semplicità del discorso». Illusoriamente comici, *Falstaff* e *Don Giovanni* sono accomunati dal velato innamoramento dei respinti (Alice-Falstaff e Donn'Anna-Don Giovanni) e dalla drammatica dialettica del doppio servo-padrone (Leporello-Don Giovanni e Robin-Falstaff), raggiunta anche a costo di alcune forzature (in Verdi il paggio è presente solo in alcune scene).

A Windsor, o forse a Busseto

A garantire continuità tra i due allestimenti concorrono le scenografie di Frigerio, che concorda sulla lettura «di Falstaff, gran signore e Don Giovanni decaduto» e trasla le due vicende in un'ambientazione agreste tipicamente norditaliana, nel primo caso tra cascinali in mattoni emiliano-lombardi, nel secondo tra i marmi neoclassici delle ville venete. Ecco quindi apparire in *Falstaff* la Bassa padana al posto di Windsor, un'aia contadina, lo spaccato di un fienile e uno scantinato pieno di enormi botti, colme di Lambrusco. Eppure il tradimento della didascalia s'impone come una necessità insita nella drammaturgia. Spiega il regista: «Siamo in luoghi di nebbia, in quella fetta di Europa del Nord che si chiama anche *Amarcord* di Fellini, e i fiumi e le lune che ci si rispecchiano dentro sono uguali dovunque. Allora, se siamo in un mondo dell'immaginario, Windsor è dovunque, dovunque le botti e le osterie vogliono dire botti e osterie. Si può anche pensare al Po, perché non ci sono indicazioni esatte, c'è solo l'indicazione che siamo in un luogo dove i fiumi e le lune svaniscono nella nebbia, il che non è solo geografia, ma è anche storia e cultura. Ed ecco che allora ho pensato: ma Verdi non aveva forse in mente il paesaggio di Busseto?» Il tentativo di proporre l'ambiente contadino a cui, forse, guardava Verdi oltre le vetrate di Sant'Agata è indubbiamente suggestivo; eppure impone ai personaggi un declassamento rispetto all'ambiente borghese descritto da Shakespeare e ricalcato da Boito: la scena finale presso la quercia di Herne, apoteosi di questa visione, nella regia di Strehler risulta poco efficace, calata in un nebbione ano-

nimo che nulla ha della magia e della «burla» del modello. Come in tanta parte delle regie strehleriane, anche in *Falstaff* la poetica delle luci è fondamentale: il controluce, di diretta derivazione dal *Ratto dal serraglio* del 1965, dona al primo quadro grande suggestione, con la cantina regno di sir John avvolta da una penombra che fa coincidere il crepuscolo del vecchio Don Giovanni con la caligine dei chiaroscuri. Ma non sempre le soluzioni illuminotecniche rispondono a motivazioni insite nella drammaturgia: talvolta hanno il sapore del vezzo narcisistico, come nelle scene all'aperto dei contadini, affascinanti e gratuite *silhouettes* nella luce piena del meriggio. Discorso simile si può applicare all'uso piuttosto disinvolto di marchi stilistici propriamente strehleriani, che in alcuni passaggi donano slancio e poesia (memorabile l'immagine del Falstaff di Juan Pons, che diventa "uomo di Vitruvio" nel cerchio di una botte mentre illustra la sua filosofia), ma a volte scadono nell'autocitazione (il picarismo alla Callot dei costumi di Bardolfo e Pistola, certe trovate arlecchinesche, il vescovo con turibolo che si aggira nel nebbione finale, la chiusura dell'opera a luci accese in sala, ripresa sin dalle *Nozze di Figaro* del 1973).

L'aspetto più interessante della regia risiede nell'attenzione rivolta alla resa scenica della drammaturgia musicale, per rendere visibili nell'azione gli aspetti formali della partitura. Molto riuscita è la resa del fugato finale, forma compositiva complessa in cui le diverse voci acquistano un referente visibile nell'alternarsi dei cantanti in prosenio. Allo stesso modo il chiacchiericcio dei crocchi a cappella (1, 2), reso da Verdi attraverso l'uso di figure ritmiche diverse, è visualizzato da Strehler con una coreografica uscita di scena del quartetto femminile, uniforme e quasi sottovoce, mentre il quintetto maschile irrompe in maniera più scomposta, data l'apertura più ampia e irregolare delle linee vocali.

Ultima prova nel repertorio verdiano, *Falstaff* rappresenta per Strehler un nuovo tentativo di integrazione della propria poetica d'arte in produzioni inquadrate nello *star-system*: un percorso pieno di compromessi, tollerati ma mai del tutto accettati, che nel 1989, alla Scala, porteranno il regista alla definitiva rottura durante le prove di *Fidelio*. Dopo tale data s'interrompe per Strehler la possibilità di allestire spettacoli operistici al di fuori dei grandi enti lirici: se il *Così fan tutte* postumo (1998) rappresenta un tentativo singolare ma irrisolto di trasporre nel mondo della lirica le modalità produttive proprie della prosa (cast giovane e "intercambiabile", molte prove, assenza di star), giacciono nel cassetto gli spettacoli desiderati ma irrealizzabili, dei quali oggi restano solo le dichiarazioni del regista. Il *Rigoletto* immaginato con Guido Cantelli, *La traviata* "giovane di giovani" da realizzare con Riccardo Muti e il Verdi monumentale dell'*Aida*, fantasticato con lo stesso Muti nei primi anni Novanta, sono destinati a rimanere nel catalogo dei sogni, per sempre muti nella dimensione della scena, vivi in quella dell'arte. ★

Falstaff, regia di Giorgio Strehler, 1993 (foto: Teatro alla Scala).

Pareggio con sorrisi finali un anno di spettacoli nel mondo

A duecento anni dalla nascita, Verdi e Wagner si sono contesi i palcoscenici di tutto il mondo, talvolta in cerca di letture innovative, più spesso di rassicuranti riprese dei grandi capolavori. Dalle macerie di Mirandola alle vette del Tirolo, dai grandi festival internazionali al minuscolo Teatro di Busseto, ecco il catalogo dei più importanti spettacoli del 2013.

di Pierachille Dolfini



Alla fine, calcisticamente, potremo parlare di pareggio con stretta di mano e sorrisi finali. Perché, per non far torto a nessuno dei due, i grandi teatri di tutto il mondo hanno scelto di dividersi equamente tra Giuseppe Verdi e Richard Wagner. Rivali. Non certo volontariamente, quanto nelle contrapposizioni messe in piedi nel tempo dalle rispettive tifoserie. Perché la lirica un po' ti fa pensare al calcio e i loggioni dei teatri a volte sembrano assomigliare molto alla curva sud di uno stadio. Rivali, il musicista delle Roncole e il compositore tedesco, ma accomunati in questo 2013 da un "compleanno" a cifra tonda, i duecento anni della nascita. Era il 22 maggio 1813 quando a Lipsia veniva al mondo Richard Wilhelm Wagner, ultimo di nove figli di un funzionario di polizia. Era il 10 ottobre, sempre del 1813, quando alle Roncole di Busseto nasceva Giuseppe Fortunino Francesco Verdi, padre oste e rivenditore di generi

alimentari, madre filatrice.

Pareggio con stretta di mano e sorrisi finali tanto che in questo 2013 la musica di Verdi è entrata nel tempio wagneriano di Bayreuth con un concerto del pianista Michele Campanella, che ha eseguito le trascrizioni verdiane di Liszt. Tanto che la musica di Wagner, con Daniele Gatti alla guida dell'Orchestre national de France, risuonerà sul finale del Festival Verdi di Parma: tra *Simon Boccanegra*, *Falstaff* e *I masnadieri* ci sarà spazio anche per le più belle pagine da *Götterdämmerung* e *Tannhäuser*, da *Tristan und Isolde* e *Parsifal*.

Lipsia o Bayreuth? Lipsia e Bayreuth!

Lipsia e Bayreuth, cuore dei festeggiamenti wagneriani. Leipzig, la città tedesca nel cuore della Sassonia, celebra l'illustre concittadino con un festival lungo tutta una stagione dove accanto a opere popolari come *Parsifal*, *Der fliegende Holländer* o *Die Meistersinger von Nürnberg* si

può ascoltare un titolo raro, *Die Feen* (*Le fate*), primo melodramma wagneriano datato 1834 e tratto da *La donna serpente* di Carlo Gozzi. Ma la città natale del compositore ha messo in programma anche un convegno di studi, una mostra e un ciclo di spettacoli per avvicinare i bambini alla musica con un racconto del *Ring* pensato appositamente per loro. Aperto un sito internet (www.richard-wagner-leipzig.de) dove uno slogan sottolinea con orgoglio che Wagner è di Lipsia, *Richard ist Leipziger!*

A Bayreuth, dove il musicista progettò e fece costruire un teatro per mettere in scena le sue opere, il Festspielhaus, estate di polemiche per l'allestimento del nuovissimo *Ring* affidato alla bacchetta di Kirill Petrenko e alla regia di Frank Castorf, che ha trasportato nell'America dei petrolieri la saga di Wotan e Siegfried. *Tetralogia* in scena anche a Vienna diretta da Franz Welser-Möst e firmata da Sven-Eric Bechtolf, all'Opéra de Paris, a Berlino con Daniel Barenboim sul po-

dio e **Guy Cassiers** in regia (allestimento coprodotto con il Teatro alla Scala e andato in scena anche a Milano), a Francoforte e a Sofia, a Seattle e a Melbourne, al Festival di Lucerna e all'Opéra de Dijon. Cartelloni wagneriani in tutte le città tedesche, da Stoccarda a Dresda dove Christian Thielemann ha diretto *Lohengrin* e *Parsifal*, titolo, quest'ultimo, portato poi al Festival di Pasqua di Salisburgo. E nella patria di Wolfgang Amadeus Mozart Wagner ha tenuto banco anche nel programma estivo del Salzburger Festspiele 2013 con il *Rienzi* (opera monumentale – e per questo data in forma di concerto con la bacchetta di Philippe Jordan – che racconta le vicende dell'ultimo dei tribuni, *der Letzte der Tribunen*, come dice il titolo) e con un riuscitissimo allestimento (che tra qualche anno potrebbe approdare al Teatro alla Scala – *l'Intendant* di Salisburgo, Alexander Pereira, dal prossimo anno sarà il nuovo sovrintendente del Piermarini) dei *Meistersinger*: sul podio il nostro Daniele Gatti per la regia di **Stefan Herheim**. Proprio Gatti ha trionfato in febbraio al Metropolitan di New York con un nuovo allestimento di *Parsifal*: nei panni dell'eroe il tenore wagneriano del momento, il tedesco Jonas Kaufmann, regia visionaria di **François Girard**.

In tutto il mondo, dunque, vanno in scena i quattordici drammi musicali scritti da Wagner: tanti *Parsifal* (a Vienna sul podio il direttore musicale della Staatsoper Welsch-Möst, al Covent Garden Antonio Pappano) e tanti *Der fliegende Holländer*, volato da Zurigo a Los Angeles. Tra le curiosità un *Tannhäuser* ascoltato a Bogotà con Gustavo Dudamel e l'orchestra giovanile Simon Bolivar. Ma anche un *Ring* affidato alle marionette del Marionettentheater di Salisburgo: lo spettacolo, che riassume in due ore le quindici della *Tetralogia* e che è in repertorio nella cittadina austriaca, andrà in scena a dicembre al Metropolitan Museum of Art di New York.

Verdi batte Wagner 28 a 14

Se nel conteggio finale di alzate di sipario il pareggio è garantito, nel numero dei suoi capolavori Giuseppe Verdi doppia Richard Wagner: quattordici quelli del musicista tedesco, ventotto invece i melodrammi del compositore emi-

liano. Più possibilità di scelta, dunque, anche se sembrano andare per la maggiore i titoli più popolari: si moltiplicano *Traviate* e *Trovatori*, *Rigoletti* e *Aide*. Magari proposti con regie dissacranti che all'estero sono all'ordine del giorno: il caso di questa stagione è un *Rigoletto* coperto di fischi al Metropolitan di New York. Bersaglio dei dissensi del pubblico il regista **Michael Mayer**, che ha portato il Duca di Mantova e Gilda tra le *slot machines* di Las Vegas. Sul podio c'era il nostro Michele Mariotti, perché nel mondo per fare Verdi cercano bacchette italiane. Al Met *Aida* e *Un ballo in maschera* erano nelle mani di Fabio Luisi. A Salisburgo – dove Paolo Carignani ha diretto le star Anna Netrebko e Plácido Domingo nella *Giovanna d'Arco* – Riccardo Muti ha portato *Nabucco* con la sua nuova famiglia musicale italiana, l'Opera di Roma. Verdi formato star al festival austriaco: Antonio Pappano ha diretto un *Don Carlo* con Kaufmann e Anja Harteros e la regia di **Peter Stein**, Zubin Mehta un *Falstaff* che il regista veneziano **Damiano Michieletto**, con ironia e un po' di malinconia, ha ambientato nella Casa di riposo Verdi di Milano, quella che il musicista ha fatto edificare per i colleghi musicisti, definendola «la mia opera più bella».

Mehta in cartellone – con *Aida* – anche alla Staatsoper unter den Linden di Berlino, il teatro di Daniel Barenboim, che a novembre dirigerà un *Trovatore* con Plácido Domingo, sempre più lanciato in ruoli da baritono, al debutto nei panni del Conte di Luna. Tanto Verdi anche nell'altro teatro d'opera berlinese, la Deutsche Oper, con le bacchette tricolori di Andrea Battistoni, Roberto Rizzi Brignoli e Paolo Arrivabeni per titoli come *Nabucco*, *Macbeth*, *Don Carlo* e *La traviata*, che fanno parte dell'abituale repertorio del teatro. Perché Verdi è di casa abitualmente in molti teatri, alla Staatsoper di Vienna, ad esempio, dove il 10 ottobre, per festeggiare i duecento anni del musicista, Daniele Gatti (il direttore milanese, che in questo 2013 si divide equamente tra Verdi e Wagner, sarà sul podio della *Traviata* che inaugurerà la prossima stagione della Scala) dirige un *Verdi Gala* con le pagine più belle del maestro.

Ma basta fare un giro su www.giuseppeverdi.it, il sito ufficiale delle celebrazioni, per imbat-

tersi in un calendario che dice come in questo 2013 può capitare che nella stessa sera *Otello* vada in scena al Teatro Municipal di Lima in Perù e alla Bucarest National Opera in Romania o che a Chicago è possibile vedere una sera la rara *Giovanna d'Arco* all'Harris Theater, e la sera successiva ascoltare un *Macbeth* al Symphony Center. O scoprire che è andato in scena un *Nabucco* a Erl, in Tirolo, e al Teatro nazionale di Bratislava hanno programmato *Aida* e *Otello*. E poi scaricare materiali come foto, documenti, file audio, app verdiane per *smartphone* o, per i meno tecnologici, divertirsi con i più popolari titoli del maestro raccontati a fumetti.

L'Italia, patria verdiana. O forse no...

È iniziato con una polemica il bicentenario verdiano e wagneriano in Italia. Meglio Verdi. No, meglio Wagner. Ecco riemergere le vecchie rivalità. E già qui c'è una notizia: nulla di nuovo. Tutto già visto, sin da quando i due musicisti erano in vita. Tanto che Verdi, sentendosi accerchiato da chi alla sua concisione e al suo fuoco tutto italiano preferiva le infinite partiture e le atmosfere incantate dell'autore del *Parsifal*, si ritirò non volendo comporre più opere: *Otello* è del 1887 e arriva dopo i sedici anni di silenzio seguiti all'*Aida* che porta la data del 1871. Rivalità riemerse quest'anno quando ha suscitato un gran polverone con coda infinta di polemiche il fatto che il Teatro alla Scala abbia scelto il *Lohengrin* di Wagner per aprire, lo scorso 7 dicembre, la stagione lirica. Perché non Verdi? si sono chiesti in molti. Eppure il cartellone milanese di melodrammi verdiani ne mette in fila ben sette, sino al clou che arriverà il 7 dicembre quando Daniele Gatti dirigerà *La traviata* con Diana Damrau protagonista e **Dmitri Tcherniakov** in regia. Alla Scala *La traviata* sarà in cartellone anche la sera del 31 dicembre chiudendo così un anno che, il 1° gennaio, si è aperto proprio con il melodramma tratto dal romanzo di Dumas: a proporlo, il pomeriggio di Capodanno, il Teatro Comunale di Rimini.

Verdi da Nord a Sud e per 365 giorni. Nei teatri delle grandi città, ma anche nei piccoli centri. Con le grandi orchestre, ma anche affidato alle bande che tanto piacevano a Verdi, tanto



Aida all'Arena di Verona, cent'anni di trionfi

AIDA, di Giuseppe Verdi. Direttore Omer Meir Wellber. Regia di Carlus Padrissa e Àlex Ollé – La Fura dels Baus. Scene di Roland Olbeter. Costumi di Chu Uroz. Coreografia di Valentina Carrasco. Luci di Paolo Mazzon. Con Hui He, Fabio Sartori, Giovanna Casolla, Ambrogio Maestri, Adrian Sampetean, Roberto Tagliavini. Prod. Arena di VERONA.

C'è tutta la storia della Fura dels Baus. C'è la meraviglia fatta di semplicità del teatro di strada, quella dei giochi di luce, delle scenografie di fuoco, dell'acqua che invade il palcoscenico. E c'è la meraviglia tecnologica delle gru che costruiscono a vista una centrale solare, dei cammelli e degli elefanti meccanici che sfilano nella scena del *Trionfo*. Cifra inconfondibile che, dalle Olimpiadi di Barcellona del 1992, ha fatto conoscere la Fura nel mondo. Ma c'è anche l'aspetto più sociale e politico del lavoro del gruppo catalano. Perché sul palco c'è la crudeltà di un mondo violento, dove l'oppressore non ha pietà dell'oppresso. C'è la durezza della realtà che inquieta nelle bastonate assestate ai prigionieri, negli uomini trasportati in bidoni di rifiuti tossici, nel bottino di guerra confiscato e racchiuso in grandi casse di legno trasportato con muletti da cantiere. Tutto, però, sempre in perfetta sintonia con la musica di Verdi.

Perché la regia che la Fura ha pensato per *Aida*, l'opera che ha inaugurato la stagione del centenario dell'Arena di Verona (la prima volta della lirica sotto le stelle fu nel 1913 proprio con *Aida*, spettacolo da allora ripreso tutti gli anni) è una grande festa popolare, ma non rinuncia a buttare in faccia al pubblico l'attualità di Verdi che in questo 2013 "compie" duecento anni. Verdi che vince con la bacchetta dell'israeliano Wellber, capace di tenere vivo il ritmo del racconto e di non far soccombere la musica alla spettacolarità, che la Fura usa in modo intelligente facendo ritornare l'Arena alla sua funzione originaria, quella di spazio per le grandi feste popolari, le naumachie e le lotte tra gladiatori. All'inizio in mezzo al palco vuoto ci sono solo due gru. Poi la scena si popola di ingegneri e operai che prendono le misure e progettano perché in mezzo al deserto – che si materializza grazie a immensi gonfiabili color sabbia che invadono le gradinate – si deve realizzare una centrale solare per portare energia nel mondo. Nel pieno dei lavori, mentre archeologi fanno incetta di pietre da mandare nei musei occidentali, ecco irrompere la musica e, sul palco, i personaggi.

Rivive ancora una volta la vicenda di Aida, in una dimensione senza tempo, dove i geroglifici diventano serie numeriche che richiamano alla mente il linguaggio dei computer, dove i personaggi sono vestiti come gli eroi di *Guerre stellari* e dove una grande palla bianca issata su una gru sa ricreare la magia della luna. Padrissa e Ollé costruiscono un circo tecnologico con centinaia di comparse che si materializzano tra il pubblico per inglobarlo nell'azione. E provocando con intelligenza (qualche dissenso nella scena del *Trionfo* dove la violenza dei vincitori sui vinti non viene nascosta) lanciano anche un grido contro tutte le dittature: quelle politiche e quelle del pensiero, che vedi nel grigio inquietante dei costumi dei potenti, ma anche nella grande struttura a specchi – la centrale solare – costruita da decine di operai nel *Trionfo*: da lì in poi inizierà a incombere sui personaggi, sino a diventare la tomba di Aida e Radamès. **Pierachille Dolfini**

che sono diversi i melodrammi in cui fuori scena compare l'orchestra di fiati che dialoga con i musicisti in buca. Tutto Verdi da *Aida* a *Stiffelio*, la prima vista in tutte le versioni, da quella tutta d'oro firmata da **Franco Zeffirelli** alla Scala di Milano a quella ipertecnologica ideata dalla **Fura dels Baus** per l'Arena di Verona, dove è andata in scena anche la storica versione ricostruita sui bozzetti originali del 1913, anno in cui l'opera entrò per la prima volta nell'anfiteatro veronese. A *Stiffelio*, invece, ha tolto la polvere (per la verità lo scorso anno, ma sempre in periodo di celebrazioni verdiane) il Teatro Regio di Parma. Parma, a due passi da Roncole dove nacque Verdi, ogni anno – con alterne fortune – mette in cartellone un Festival Verdi: *Simon Boccanegra* con la regia di **Hugo de Ana**, *I masnadieri* firmati da **Leo Muscato** e un *Falstaff* nel teatrino di Busseto sono i titoli scelti per l'edizione 2013, che il 10 ottobre vede Yuri Temirkanov sul podio per un Gala Verdi nel giorno del compleanno del maestro. Un Festival con le grandi bacchette: apre Riccardo Chailly con la Filarmonica della Scala e chiude Daniele Gatti con la *Messa da Requiem* affidata all'Orchestre national de France.

Verdi al Regio di Torino con un *Don Carlo* in versione *kolossal* con Gianadrea Noseda sul podio. *Don Carlo*, invece, dimezzato al Maggio Musicale Fiorentino, dove lo spettro della liquidazione e la necessità dei tagli ha costretto a proporre l'opera in forma di concerto (sul podio Zubin Mehta) senza la prevista regia di Luca Ronconi. Tanto Verdi all'Opera di Roma dove Riccardo Muti, da sempre grande interprete dei melodrammi del nostro musicista, ha aperto la stagione dirigendo per la prima volta *Simon Boccanegra* (firmato da **Adrian Noble**), ha proseguito con *I due Foscari* nella Venezia innervata immaginata da **Werner Herzog**, per approdare al tradizionale *Nabucco* di **Jean-Paul Scarpitta**, portato poi in tournée al Festival di Salisburgo.

La bellezza tra le macerie dell'Emilia

Proprio Muti, per l'edizione 2013 de "Le vie dell'amicizia", il ponte di fratellanza attraverso la musica lanciato dal Ravenna Festival, ha deciso di portare a Mirandola, nel cuore delle zone terremotate dell'Emilia, le più belle pagine di Verdi, in testa il «Va' pensiero» che per il direttore

«tra le ferite del terremoto si fa vita e speranza di chi cerca pace, di chi cerca quella bellezza che Mirandola conserva intatta anche sotto le macerie». Molte le iniziative in Emilia Romagna, terra di Verdi: Modena ha ripescato la versione integrale di *Don Carlo*, Bologna ha affidato *Macbeth* a Bob Wilson, Piacenza e Ravenna hanno messo in scena la “trilogia popolare” (*Rigoletto*, *Il trovatore* e *La traviata*) con la regia di Cristina Mazzavillani Muti, che si appresta a mettere in scena i melodrammi che Verdi ha tratto da William Shakespeare, *Macbeth*, *Otello* e *Falstaff*.

Per aggirare la polemica se scegliere Verdi o Wagner il Teatro La Fenice di Venezia ha pensato a una doppia inaugurazione: una sera dopo l'altra sono andati in scena *Otello* e *Tristan und Isolde*: sul podio sempre il coreano Myung Whun Chung, in regia Francesco Micheli per il dramma verdiano, Paul Curran per quello wagneriano. Anche Wagner ha dovuto fare i conti con la crisi. Il Massimo di Palermo aveva annunciato un *Ring* nel corso di un anno, ma il cammino della *Tetralogia*, affidata alla regia di **Grahm Vick**, si

è interrotto a metà: dopo il prologo del *Rheingold* e la prima giornata di *Die Walküre* rinviati a data da destinarsi *Siegfried* e *Götterdämmerung*. Un titolo, invece, che regge alla crisi – forse per la durata e l'impegno limitato di interpreti – è *Der fliegende Holländer*: ha inaugurato la stagione del Regio di Torino, lo si è visto alla Scala, al Comunale di Bologna, al San Carlo di Napoli ed è stato applaudito anche nella versione di OperaDomani pensata per i più piccoli.

Tanto Wagner alla Scala con Daniel Barenboim, sul podio per il *Lohengrin* inaugurale, “pensato” da **Claus Guth**, e per l'intero *Ring*, proposto in due cicli in due settimane a giugno. Roma ha reso omaggio al compositore con la sua opera più “romana”, il *Rienzi*, affidata a **Hugo de Ana**. Wagner in un *Gala* all'Arena di Verona con Plácido Domingo.

L'Italia, dunque, non ha dimenticato il musicista morto a Venezia il 13 febbraio 1883: al Teatro La Fenice, il 24 dicembre dell'anno precedente, Wagner aveva diretto la sua giovanile *Sinfonia* in do maggiore. Nella città lagunare il compositore si

era trasferito con la famiglia quell'estate, subito dopo il debutto di *Parsifal*, il suo estremo capolavoro, a Bayreuth, l'altra città cui era legato. Da Venezia a Bayreuth l'ultimo viaggio di Wagner: il 18 febbraio la salma venne tralata nella cittadina tedesca dove oggi riposa nel giardino di casa Wahnfried, meta di melomani da tutto il mondo. Non solo opera. Tante pagine sinfoniche nei concerti, molti libri e nei negozi di dischi edizioni di ieri e di oggi. Per Wagner. E per Verdi. Sempre in repertorio della Compagnia Carlo Colla di Milano i melodrammi verdiani nella versione per marionette. Appuntamenti in tv con dirette e differite – Rai 5 in questo senso offre un buon servizio – di opere e concerti dai teatri italiani. Radio Tre, dopo aver dedicato l'intera giornata del 22 maggio al compositore tedesco, offre la possibilità di ascoltare in *streaming* tutti i ventotto titoli del musicista di Roncole. ★

In apertura, una scena di *Macbeth*, regia di Peter Stein, Opera di Roma, stagione 2011-2012 (foto: Silvia Lelli); in questa pagina, un'immagine da *Lohengrin* (foto: Teatro alla Scala).



2013, gli anniversari finiti nel dimenticatoio

Non solo Verdi e Wagner. Il 2013, è vero, è l'anno che celebra il bicentenario della nascita tanto dell'autore di *Nabucco* e *Traviata* quanto del musicista di *Tristano* e *Parsifal*. E tutto il mondo celebra i due “rivali”, riempiendo i cartelloni dei loro titoli, quelli popolari, ma anche alcuni di raro ascolto. Eppure sul calendario del 2013 saltano all'occhio altre date, più o meno ricordate e celebrate da teatri e istituzioni musicali. L'8 gennaio si sono celebrati i trecento anni dalla morte di Arcangelo Corelli (del quale, sempre nel 2013, esattamente il 17 febbraio, si sono ricordati i trecentosessant'anni dalla nascita). Il 30 gennaio sono stati cinquant'anni dalla scomparsa di Francis Poulenc. L'8 settembre quattrocento anni dalla morte di Carlo Gesualdo da Venosa. Il 22 novembre, invece, i cento anni della nascita di Benjamin Britten e il 7 dicembre i centocinquanta da quella di Pietro Mascagni. Il 28 dicembre, infine, verranno ricordati i cinquant'anni dalla morte di Paul Hindemith. Nessuna data precisa, invece, per John Dowland, nato nel 1563, quattrocentocinquanta anni fa. **P.D.**



«**G**iuseppe Verdi, perdona loro perché non sanno quello che fanno». Era uno dei volantini lanciati dal loggione sulla platea

scaligera durante il secondo atto del recente *Ballo in maschera* tra campagne elettorali e Scientology, firmato Damiano Michieletto. È stata l'ultima rivolta di una lunga serie, in questa stagione che avrebbe dovuto celebrare il compositore di Busseto in tutta la sua grandezza. A ricevere quegli insulti sono stati alcuni registi tra i più stimati del teatro di prosa italiano, ossia Giorgio Barberio Corsetti (*Macbeth*) e Mario Martone (*Oberto conte di San Bonifacio*), oltre a Michieletto. Si è dunque riproposto negli ultimi mesi il dibattito, non certo nuovo, sulla legittimità di attualizzare opere liriche. Ronconi, in una recente intervista, sostiene che un mito va rispettato e non scambiato con semplice cronaca, e che la modernizzazione, più che legittima, deve avvenire attraverso una mediazione culturale coerente e meditata.

La coerenza, ecco il punto. Che è totalmente mancata nel primo degli spettacoli verdiani di cui sopra: *Macbeth*. Dell'ambientazione del suo *Macbeth* Barberio Corsetti dice: «È un tempo presente ma inventato. Non proprio "oggi", direi piuttosto "ora". Le streghe sono per me l'incubo della ragione, la rinuncia alla razionalità. Rappresenta quella parte di noi che si deve contenere, che va dominata. E quando salta fuori genera tiranni, mostri». To', ci risiamo con la psicoanalisi. Che ci viene imbandita fin dalla prima scena: nel preludio un ragazzino pugnala il suo orsacchiotto di pezza. Subito dopo ecco le streghe. Saranno anche "l'incubo della ragione", ma non suggeriscono nessuna angoscia: un'enorme banda di straccione esagitato (perché decuplicarle, quando sono poche sia in Verdi che in Shakespeare?), che tolgono alle loro apparizioni qualsiasi inquietudine. I costumi sono un'accozzaglia di scelte eterogenee: palandrane per Lady Macbeth, che legge la lettera del primo atto sul telefonino, cappottoni informi e cartelle da ragioniere per Macbeth, tute mimetiche per i militari, smoking e abiti *charleston* per i distrattissimi invitati al brindisi, che chiacchierano con mondana frivolezza togliendo qualsiasi tensione a una delle scene più intense dell'opera. Altra soluzione stravista: il corteo del re Duncan entra dalla platea e una telecamera ne filma in diretta l'arrivo. Poi proiezioni durante tutto lo spettacolo, che distraggono e diluiscono

Verdi, nostro contemporaneo così credevamo alla Scala

Le messinscena di Barberio Corsetti, Martone e Michieletto riaprono il dibattito sul teatro di regia e sulla legittimità di attualizzazioni che restituiscano dirompente impatto teatrale ad alcuni melodrammi dell'Ottocento. Con esiti diversi e contrastanti, *Macbeth*, *Oberto* e *Un ballo in maschera* rinnovano il canone dell'interpretazione scenica verdiana.

di Fausto Malcovati

no la densità del tessuto musicale: fazioni della Lady e di Macbeth, profili dei grandi dittatori, Mussolini e Hitler, spruzzi di colore rosso, viola, blu sulle bianche pareti, per ricordarci, caso mai lo avessimo dimenticato, che nel corso della tragedia vengono compiuti mostruosi misfatti. Non parliamo della recitazione: insopportabile. Già all'inizio del Novecento ci si era resi conto che i cantanti dovevano imparare a muoversi in modo meno convenzionale: in Russia Stanislavskij e Nemirovic si erano messi a disposizione del Bol'šoj per allevare una nuova generazione di interpreti. In questo *Macbeth* siamo tornati ai primi dell'Ottocento, con una mano sul cuore e l'altra protesa verso la platea, tranne le streghe che si rotolano, si agitano e farebbero bene a stare un po' più ferme.

Oberto, il padrino, l'onore e il rispetto

«Lo sfondo della trama di *Oberto* – argomenta **Mario Martone** – è un Medioevo cupo e feroce con un fulcro politico ancora vivo oggi. Non succedono infatti vicende simili intorno a noi? Sì, succedono. C'è ancora quella ferocia, quelle guerre tra bande in cui le alleanze nascono sui tradimenti, c'è ancora quel sanguinoso senso dell'onore come schermo della violenza maschile che le donne subiscono. C'è un Medioevo nostro contemporaneo, quello delle società mafiose e camorristiche, antropologicamente diffuse al sud ma drammaticamente ramificate in tutta Italia». Dunque la scelta di Martone è precisa e coerente: niente XIII secolo, niente cavalieri e dame, il castello di Ezzelino da Romano diventa l'appartamento sgargiante di un capo mafioso con marmi, colonne, scaloni, ringhiere dorate (e naturalmente altarino con la Vergine Immacolata). Oberto si aggira in cappotto di cammello, l'avversario-capo mafia Riccardo in giacca di broccato d'oro, Cuniza in vestaglia di pizzo su un *body* attillatissimo, le sue amiche-damigelle in provocanti *mises* piene di *paillettes*, Leonora, la disonorata, in un completo nero e minigonna. Il secondo atto, l'atto del duello, fatale per Oberto, si svolge all'aperto: Martone, con l'ottimo scenografo Sergio Tramonti, sceglie una desolata periferia circondata da sterpaglie e rifiuti, sposta il fastoso interno in quinta, ne lascia visibile solo una striscia (quella con l'altarino) per sottolineare la contiguità tra degrado urbano e criminalità. E finalmente siamo di fronte a interpreti che capiscono quello che cantano: soprattutto Sonia Ganassi (Cuniza) è a suo agio nei panni della donna del boss, ma anche Fabio Sartori, con la sua stazza da vero padrino, è perfettamente credibile nei panni dello spietato Riccardo, la coppia Maria Agresta (Leonora, la violentata), e Michele Pertusi (Oberto, dolente padre che cerca giustizia per la figlia), sono entrambi intensi, sobri nei gesti, incisivi nell'emis-

sione. C'è uno scollamento indiscutibile, talora comico tra testo ottocentesco («Già parmi udir il fremito degli invalidi nemici») e attualità scenica, in questo caso aggressiva, spudorata: chi può negarlo? Ma è la *vexata quæstio*, l'insoluto dilemma degli "aggiornamenti" registici di questo tipo. Non se ne esce.

Riccardo for President

Soluzione ancora più drastica quella di **Damiano Michieletto**. Verdi e Somma non si pronunciano sul ballo del titolo: e allora lo decide Michieletto. Il protagonista, Riccardo, governatore di Boston secondo Verdi, diventa un politico americano dei nostri giorni in piena campagna elettorale: ha bisogno di consensi e organizza un grandioso *party* elettorale. Il primo atto ruota intorno alla *promotion* pubblicitaria, organizzata nella sede del partito dalla responsabile dell'ufficio stampa (il paggio Oscar), tra strette di mano e interviste. Leader carismatico, Riccardo ha avversari violenti che vogliono farlo fuori: in più è segretamente innamorato della moglie del suo più importante sostenitore, Renato. Secondo quadro, altra idea inedita: la maga Ulrica è una guaritrice un po' guitta e molto cialtrona, che trascina folle di invasati, sana paralitici e indovina il futuro. In completo bianco, tra colonne e mazzi di fiori, con una gestualità ieratica fasulla lascia capire la sua simulazione. Secondo atto: come può essere oggi "l'orrido campo", dove si danno appuntamento due amanti? Perché non un nebbioso vialone di periferia urbana frequentato da puttane e magnaccia? Lì Amelia, signora per bene in visone e borsetta Prada, viene subito rapinata, prima di incontrare l'amato che arriva in fuoriserie. Quando si avvicinano i congiurati decisi a farlo fuori, il marito di lei li precede, salvando così il suo boss: e la malcapitata, per evitare di essere riconosciuta dal consorte, non trova di meglio che mimetizzarsi infilandosi occhiali neri e impermeabile

di plastica, lasciati dalla puttana che le ha rubato il visone. Dunque l'orrido campo come la Vlassina? Il pubblico scaligero non ha retto: apriti cielo! Per l'ultimo atto, il ballo, Michieletto conferma la scelta iniziale: invece di maschere, gli invitati danzano nascosti da sagome di Riccardo a grandezza naturale, tutte identiche: perciò i congiurati, guidati da Renato, non riconoscono l'obiettivo della loro azione omicida. Sarà Amelia a guidarli inavvertitamente: nel tentativo di salvare l'amato, lo avvicina e lo scopre. Magnifico crescendo di tensione e di suggestione: decine di Riccardi si muovono morbidamente in una misteriosa danza fino al colpo di pistola finale. È la sua fine, come uomo e come politico: tutte le sagome cadono a terra con lui. Cantanti ammirvoli: perfettamente plausibili, impetuosi, veri attori che ci convincono di quello che fanno, senza artifici di vecchia scuola.

Non tutto funziona, naturalmente, soprattutto nella scena della maga Ulrica, dove c'è un eccesso di *gag*, e all'inizio del terzo atto. Ma, dall'inizio alla fine, c'è emozione, energia, teatro. Bisogna sorprendere, spiazzare lo spettatore, farlo reagire. È quello che conta, quello che ci vuole per ridare ossigeno all'opera, oggi. Qualche volta anche eccedere serve a smuovere paludi immote da secoli. Concludo con alcune considerazioni del regista, che indirettamente interviene nella polemica sugli "aggiornamenti": «Io cerco di raccontare bene una storia. Voglio protagonisti umani, complessi, credibili. Non voglio figure storiche lontane, stagliate sui fondali decrepiti, ma personaggi che ti disturbino emotivamente, perché un po' ti assomigliano. Il teatro vive se prendi un libro o uno spartito da uno scaffale e lo metti in dialogo con il tuo mondo, con coraggio e onestà». ★

In apertura, una scena di *Oberto conte di San Bonifacio*, regia di Mario Martone; in questa pagina, un'immagine da *Un ballo in maschera*, regia di Damiano Michieletto (foto: Brescia/Amisano, Teatro alla Scala).



Quel che resta del *Ring* se il Walhalla può attendere...

Dopo mezzo secolo di assenza, l'Opéra di Parigi e la Scala regolano i conti con il *Ring des Nibelungen*, messo in scena rispettivamente da Günter Krämer e Guy Cassiers. Al Teatro Massimo di Palermo, frattanto, Graham Vick è costretto a interrompere un interessante allestimento della saga, vittima dei tagli ai finanziamenti.

di Giuseppe Montemagno



È un immenso acquario nero, orizzontale, quello che accoglie lo spettatore del *Ring des Nibelungen*, avventuratosi a seguire la saga wagneriana non già sulle rive del Reno ma su quelle della Senna. Inafferrabili pesci rossi guizzano, fluttuano, sgusciano, presto si rivelano essere i lunghi, serici guanti scarlatti di Ondine che ghermiscono, carezzano e lambiscono. Con questa accattivante immagine **Günter Krämer** avvia il primo ciclo integrale rappresentato all'**Opéra Bastille di Parigi**: le quattro opere mancavano dalle scene del primo teatro lirico francese da più di un cinquantennio (l'ultima edizione a Palais Garnier risaliva al 1957) e solo l'impegno visionario di Bob Wilson aveva mobilitato, pochi anni or sono, il palcoscenico dello Châte-

let. Costruita nel corso dell'ultimo biennio per essere integralmente ripresa in occasione del bicentenario wagneriano, l'impresa di Krämer è riuscita nel difficile intento di scontentare il pubblico come la critica.

Con lo scenografo Jürgen Bäckamm, il costumista Falk Bauer, le luci di Diego Leetz e i video di Stephan Bischoff, il regista tedesco impagina un *Ring* per immagini ma anche, più concretamente, una ricognizione della storia della cultura tedesca e delle sue interazioni con il capolavoro wagneriano. Banditi cavalli ed elmi piumati, rimane il desiderio di comprendere che la corsa all'oro del Reno, una gigantesca palla dorata destinata a infrangersi nel finale, accende gli appetiti della borghesia tedesca di fine Ottocento, sullo sfondo delle

lotte politiche dello scacchiere internazionale. E allora proprio il *Rheingold* si rivela strategico per comprendere come le seduzioni delle Figlie del Reno (tre *starlet* fasciate in abiti "gonfiati" di *lamé* finto-nudo) irretiscono non solo Alberich e il tenebroso regno del Nibelheim, ma anche – o soprattutto – le divinità che attendono alla costruzione del Walhalla. Nelle more dimorano su un gigantesco mappamondo diviso a spicchi, cui inutilmente attentano i giganti Fasolt e Fafner, accompagnati da turbe di guerriglieri che invadono la platea dispiegando inequivocabili bandiere rosse.

La resistibile ascesa al Walhalla si compirà su una gigantesca gradinata, su cui muti servi di scena, prima succubi di Alberich, issano le lettere che compongono la parola "Germania":

quasi senza riuscire nell'intento, funesto presagio del *Crepuscolo* di dei e uomini. L'imponente costruzione perderà le prime tre lettere sin dal successivo scontro tra Wotan e Fricka, rivelandosi pericolosa, fragile "Mania". E su questa scia si prosegue in *Die Walküre*, in cui diventa centrale lo scontro con una natura imbalsamata, lontana eppur palpitante, illuminata da un raggio di luna che benedice l'unione mortale di Siegmund e di Sieglinde; quindi in *Siegfried*, in cui le fauci del drago Fafner lasciano il posto al binario morto del campo di sterminio di Birkenau, ultima fermata prima della fine. Ed è forse questo approccio che consente di comprendere perché Krämer irrida gli aspetti più borghesi della saga, e si permetta di trasformare il querulo Mime in un omosessuale che ha "adottato" l'eroe Siegfried e lo ha accolto in un *loft* postindustriale dove coltiva la cannabis; o ambienti il doppio matrimonio del *Crepuscolo* in un clima da sagra bavarese. Forse troppo o troppo poco, forse una *summa* del *déjà-vu* wagneriano, che la bacchetta di Philippe Jordan scolpisce con crescente emozione.

Al cuore delle umane passioni

Palcoscenico verdiano *par excellence*, anche il Teatro alla Scala non metteva in scena l'intera *Tetralogia* dal lontano 1963, ultimo anniversario wagneriano, in cui la bacchetta di André Cluytens guidava la classica composizione fondata dal regista Heinz Tietjen su scene e costumi di Nicola Benois. Coprodotto con lo Staatsoper Unter den Linden di Berlino, il nuovo *Ring* ha sancito il trionfo di Daniel Barenboim, qui al suo risultato più persuasivo come direttore musicale scaligero. Un'*équipe* agguerrita e composita – Guy Cassiers regista e scenografo, insieme con il *light designer* Enrico Bagnoli, Tim Van Steenberghe costumista, Sidi Larbi Cherkaoui coreografo e Arjen Klerkx e Kurt d'Haeseler, autori dei video – fa tesoro dell'estetica wagneriana e associa, sovrappone alla presenza di *Leitmotive* musicali anche altri, di natura visiva. È un approccio che pone in dialogo il *Ring* con le arti figurative coeve, ed in particolare con uno – sconosciuto – fregio scultoreo di Jef Lambeaux, *Les*

Passions humaines, ultimato nel 1899 e collocato in un padiglione – chiuso al pubblico dal 1979 – del Parco del Cinquantenario di Bruxelles. Eco *Art nouveau* al *Giudizio universale* michelangiolesco, raffigura un groviglio di corpi, un viluppo d'anime che esultano e soffrono, una vertiginosa sintesi di amore e morte. Frammentato in pannelli in fibra di vetro, il fregio si materializza sulla scena sin dal secondo quadro del *Rheingold*, quando la costruzione del Walhalla è ancora *in progress*, fino a imporsi quale grandioso *rideau de scène* al termine del ciclo.

Attenta a tratteggiare il contesto d'assieme, l'azione sovente si parcellizza nel frammento. Così per i preziosi *collages* dei costumi, che trattengono frammenti di dipinti di Gustav Klimt ed Egon Schiele destinati a occultarsi nelle tonalità più cupe; così per le fitte trame di fili rossi con cui, sin dall'inizio, s'annodano e s'intrecciano esistenze che riposano nelle mani di tre Norne, custodi del destino degli uomini, o tra le foglie che sommergono Erda, la dea della terra. Per questo le immagini sono sempre accattivanti, efficacemente sostenute da video in perenne mutamento, ma rimane l'impressione che un più accorto lavoro sui personaggi – la *Personenregie* realizzata da Chéreau per il *Ring* di Bayreuth del centenario – venga sistematicamente lasciato in secondo piano, laddove si preferisce far emergere lo scontro tra natura e cultura, materiale e spirituale, mitologia e tecnologia. Doppio, se non triplo, è infatti il finale che prefigura Cassiers. In un primo tempo, infatti, la scultura di Lambeaux rimane sullo sfondo della scena, ultima visione su cui si interrogano gli ultimi sopravvissuti alla catastrofe finale, alle fiamme che hanno inghiottito uomini e dei. Ma una seconda riproduzione del fregio, sulle ultime battute, chiude il palcoscenico: e questa volta diventa monito sul futuro dell'umanità per il pubblico stesso, testimone di vicende convulse sulla scena del teatro ma soprattutto fuori dal teatro. Ed è bello che, quando questo secondo velario si solleva, lasci spazio all'intera orchestra della Scala, capeggiata da Barenboim: quasi che la

musica possa e debba costituire l'unica, l'ultima ancora di salvezza alla fine del mondo.

E Palermo rimase senza oro

In un campo di girasoli. Wotan si risveglia dal suo lungo sonno e, finalmente, ammira «la sacra sala della letizia», «l'opera eterna» costruita sulla vetta del monte. Il Walhalla è ancora in costruzione, o forse è già pronto: per questo Graham Vick, regista dei primi due capitoli del *Ring* al Teatro Massimo di Palermo, illumina la volta della sala. Chi può negare infatti che il teatro sia il luogo dove si realizzano segni e sogni, intrighi e passioni, speranze e illusioni? È un *Ring* volutamente povero ma intelligente, quello che immagina Vick, riprendendo una produzione allestita al São Carlos di Lisbona. Sulla scena non c'è nulla, puramente e semplicemente: e però ritroviamo lo spirito di Wagner, dalla critica corrosiva al capitalismo – la scena del Nibelheim è una frenetica seduta di borsa, dove si sniffa per resistere al miglior offerente – al complesso rapporto con una natura violata e distrutta – Wotan si è ritirato a vivere in una *roulotte* sgangherata, quando riceve la visita di una Fricka leopardata e con tanto di borsetta *à la Merkel*. Tutt'intorno solo quaranta mimi, ragazzi assoldati allo scopo dichiarato di fornire un lavoro – sia pur temporaneo – a chi è chiamato a commentare e reagire al *plot* principale. Li ritroviamo su altrettante sedie di plexiglas, ora per ricreare le onde del Reno, ora per dar vita – una sigaretta ciascuno – alla spirale di fiamme che circonda la rupe dove dorme Brünnhilde, ora per trasmettere il soffio della primavera – e allora si abbracciano e si baciano in platea, tra di noi, con noi. Dopo *Das Rheingold* e *Die Walküre*, a causa del taglio dei finanziamenti ai teatri, il *Ring* di Vick è stato sospeso, rimandato *sine die*. La vena dell'oro – e non solo del Reno – si è inaridita: proprio nel corso di un *Ring* pensato per ricordarci che *de te fabula narratur*, specchio impietoso dei nostri tempi. ★

In apertura, *Das Rheingold*, regia di Günter Krämer per l'Opéra Bastille di Parigi (foto: Charles Duprat).

Eroi, principi e babau il teatro ragazzi sfida il contemporaneo

Da Nord a Sud Italia, una panoramica delle proposte più interessanti (anche se mancano le eccellenze) presenti nei principali festival dedicati al giovane pubblico: Giocateatro, Segnali, Una città per gioco, Palla al centro, I teatri del mondo e Maggio all'infanzia.

di Mario Bianchi

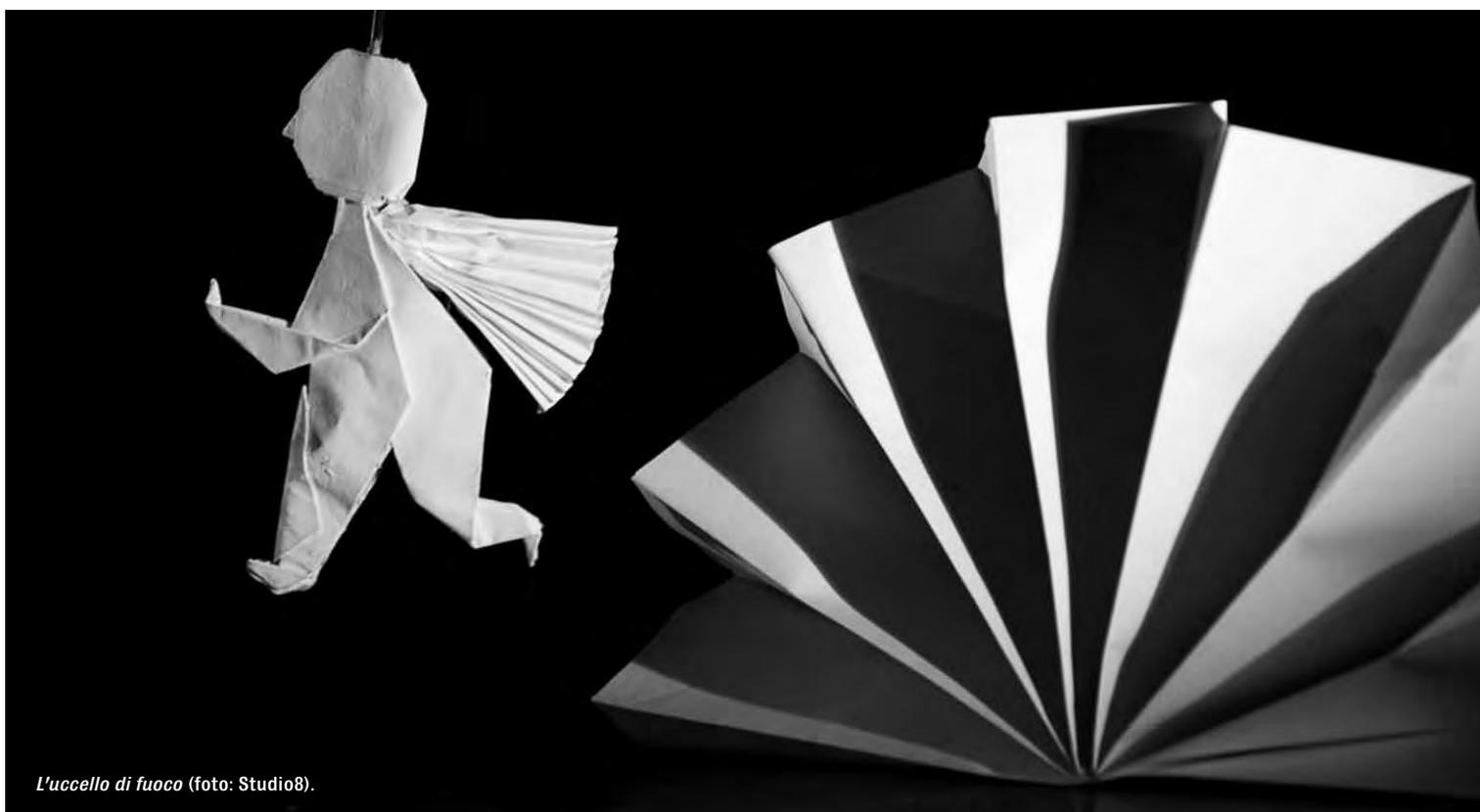
Eccoci qui, come ogni anno, a comporre il consuntivo delle vetrine e dei festival di teatro ragazzi succedutisi tra primavera ed estate lungo la nostra penisola. Nel complesso discreta annata, ma con scarsissime punte di vera eccezionalità. Senza spettacoli che ci abbiano veramente esaltato, anche la nostra indagine nel raccontare le eccellenze risulta assai difficile. Ci soffermeremo, dunque, soprattutto sulle novità emerse, nomi nuovi o gruppi conosciuti che ci hanno regalato finalmente buone sorprese.

Al Nord, storie ordinarie e non

L'inizio della stagione era stato promettente. Un **Giocateatro** torinese di buon livello ha confermato comunque i valori in campo con le eccellenze del Teatro Distinto, con *Il gioco del lupo*, e di Guido Castiglia, con *B come Babau*, che si conferma narratore di razza, questa volta in uno spettacolo dedicato ai più piccoli. Tra le sorprese una buona versione de *Il Principe felice* di Oscar Wilde dovuta a Giorgio Bocassi e Donata Boggio Sola, della Coltelleria Einstein, e *Viaggio ad Auschwitz a r*, di Gimmi Basilotta del Melaran-

cio, che traduce in parole semplici, aiutato solo da poverissimi elementi di scena, il racconto del suo viaggio molto particolare, insieme ad altri "pellegrini", dal Piemonte in Polonia, ripercorrendo a piedi il medesimo doloroso viaggio di deportazione che nel 1944 portò ventisei ebrei cuneesi da Borgo San Dalmazzo ad Auschwitz. In questo modo passato e presente si fondono in una specie di preghiera laica, una *via crucis* liberatoria capace di suscitare forte commozione.

Segnali, il festival milanese, oltre alla conferma dell'eccellenza di Cà luogo d'arte con il suo *Canto di Natale*, ricostruito in un teatro a forma di panettone, ci ha regalato *John Tammet*, dei romani de L'Organizzazione, lo spettacolo tratto dal progetto vincitore del Premio Scenario. In scena Davide Giordano e Federico Brugnone (alla sua seconda vittoria al premio) raccontano, dalla biografia *Nato sotto un cielo azzurro* di Daniel Tammet, la storia di John Tammet, ragazzo di 15 anni, affetto dalla sindrome di Asperger. Attraverso il paradosso della figura dell'amico immaginario, che interviene anche sul palco a proteggere teneramente l'amico in difficoltà, i giovani spettatori si rispec-



L'uccello di fuoco (foto: Studio8).

chiano in John, per riflettere in modo assolutamente originale sulla loro costruzione identitaria ed esistenziale ancora in formazione.

Altro spettacolo notevole, a Milano, è stato *La Peggior*, creazione di Sipario Toscana, riscritto a sei mani da Sofia Assirelli, Mirko Cetrangolo e Cristiano Testa, con il coordinamento drammaturgico di Donatella Diamanti, che mette in scena l'incontro casuale in una stazione di due esistenze adolescenziali, apparentemente diverse tra loro. La peggiore, Valentina, e l'altra, Sena, in apparenza una ragazza normale. Lo spettacolo, con estrema coerenza, pone davanti allo spettatore, senza luoghi comuni, tutte le più profonde difficoltà di un'età così difficile e contraddittoria come l'adolescenza.

Di buon livello, invece, **Una città per gioco**, il Festival che, all'inizio di giugno, si svolge a Vimercate. Oltre al nuovo spettacolo sul melodramma, dedicato ai bambini, scritto da Sandro Fabiani e Fabrizio Bertolucci su uno dei massimi capolavori di Claudio Monteverdi, *L'Orfeo*, la compagnia milanese Quelli di Grock, in *Fuori misura*, riesce, in modo divertente e divertito, a proporre ai ragazzi la dolorosa vicenda umana e lo stupefacente estro poetico, inzuppato di dolore e intriso continuamente di vero e proprio amore per il creato, di Giacomo Leopardi. Lo fa attraverso le avventure del giovane insegnante Andrea Roversi, un bravissimo Andrea Robbiano, che, forte anche dei consigli del portinaio della sua casa, l'algerino Salim, coinvolge i ragazzi semplicemente con le armi della passione. Un monologo divertente, tenero e originale, scritto in modo impeccabile da Valeria Cavalli, che fa riflettere i ragazzi sull'importanza della poesia e dell'arte, ma anche sulla necessità e il valore della Scuola e dello studio.

A Vimercate, di ottimo livello per i piccolissimi anche *Hanà e Momò*, della compagnia pugliese Principio Attivo dove Cristina Mileti e Francesca Randazzo sono sedute l'una di fronte all'altra all'esterno di un grande cerchio fatto di sabbia e inventano storie costruite con materiali poverissimi, usando un linguaggio tutto loro, rarefatto, un alfabeto inventato ma comprensibile. Una bella prova di arguta leggerezza che incanta i bambini e diverte i grandi. Molto apprezzato anche *Hip* di Pino Di Bello, di Anfiteatro, dove Naya Dedemailan e Marco Continanza sono un'affiatata coppia di anziani coniugi, ancora innamorati e teneramente affezionati a un esserino misterioso metà angelo e metà uccello. Spettacolo tenero e poetico.

Centro e Sud, pinguini e altri animali

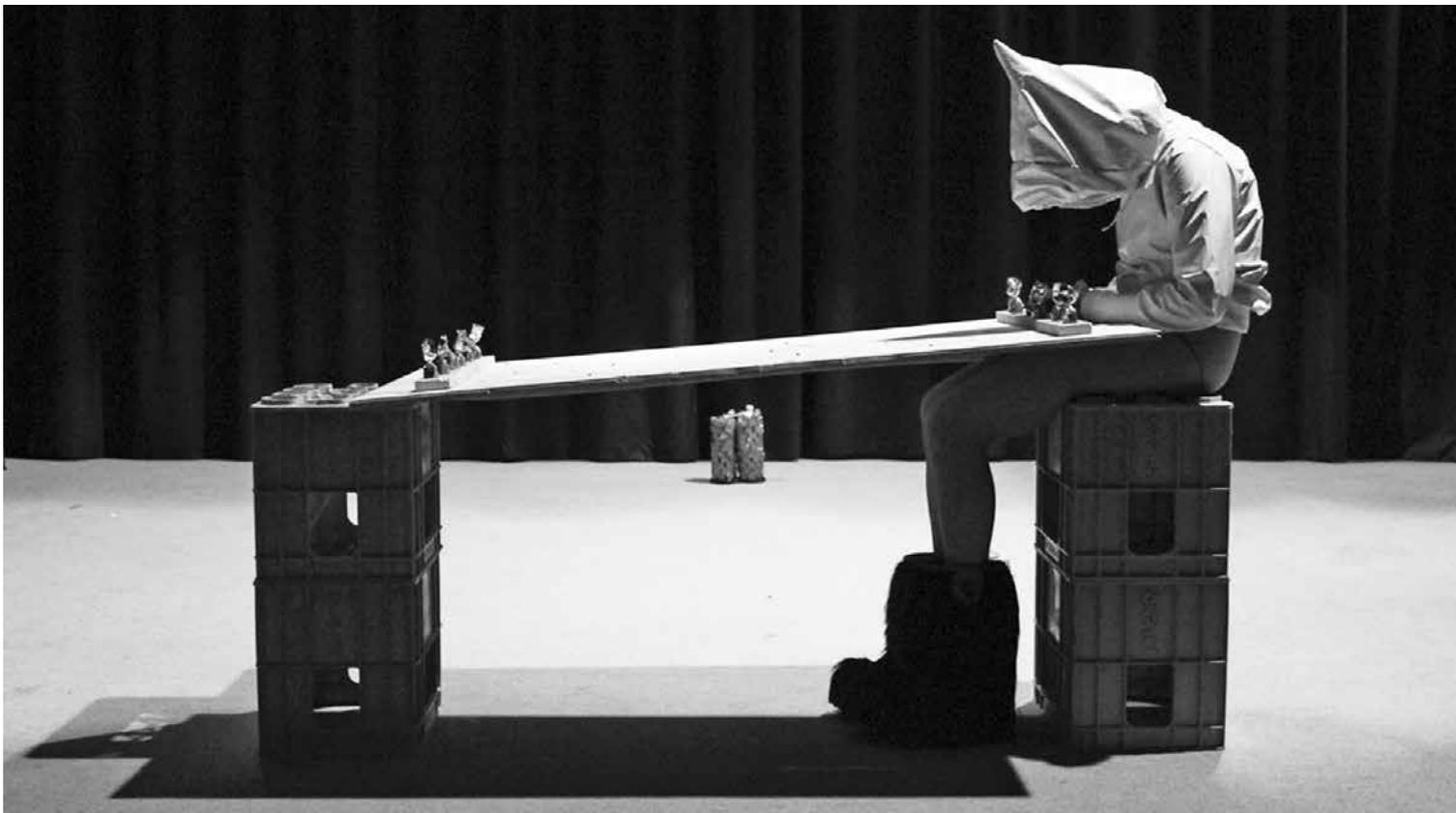
Su tutti invece, a **Palla al centro**, vetrina delle compagnie del centro svoltasi quest'anno a Perugia, ci è piaciuto *L'uccello di fuoco* della compagnia Art Niveau di e con Cecilia Ventriglia e Giulia Zeetti (anche regista), spettacolo raffinato e innovativo nella sua composita struttura tra danza, musicalità e narrazione, ispirato all'omonima leggenda russa musicata da Igor Stravinskij, in cui un principe, Ivan, con

l'aiuto dell'uccello di fuoco, libera dalle grinfie del cattivo Kascej la principessa Vassilissa. In scena, mossa dalle indicazioni di una cantatrice narratrice che all'occorrenza diventa personaggio (Giulia Zeetti), Cecilia Ventriglia si muove con perfette cadenze da eroe, accompagnata dalla musica di Stravinskij, interpretata con diverse sfumature, in uno spazio completamente bianco, dove la carta regna sovrana.

A Porto Sant'Elpidio, **I Teatri del mondo**, oltre a *Storia di un bambino e di un pinguino*, del Teatro Telaio diretto da Angelo Facchetti (spettacolo pieno di intonazioni poetiche sul tenero rapporto d'amicizia tra un bambino e un pinguino), abbiamo apprezzato la messa in scena di *Peau*, di Vincenzo Manna di Casseppe Compagnia/Eventeatro, tratto dalla fiaba *Pelle d'asino*. La Compagnia, che aveva già portato in scena in modo assolutamente originale la fiaba di Hansel e Gretel, vincendo il premio Scenario Infanzia, offre la lettura pluristratificata di una nuova fiaba classica. Molti i temi proposti, l'incesto, prima di tutto, ma anche la scoperta della sessualità, la precarietà delle relazioni affettive all'interno del nucleo familiare e il coraggio di tenere fede alla propria coscienza, ai quali Manna ha aggiunto anche dei chiari riferimenti ai femminicidi che hanno riempito le pagine dei giornali in questi mesi. Per fare questo elimina ogni connotazione fiabesca, cercando, nel contempo, di creare figure universali nelle quali rispecchiarsi e riconoscersi, adoperando pochi oggetti, dal forte valore simbolico, e una forte fisicità. La protagonista viene rappresentata come una ragazza dei nostri tempi, che recupera la sua libertà rifiutando, alla fine, anche le profferte di un principe vanesio, per andare incontro a un futuro dove finalmente sarà solo lei a decidere come vivere la propria vita.

Dei moltissimi spettacoli presenti, infine, a Bari a **Maggio all'infanzia**, di cui ha già relazionato Nicola Viesti (vedi *Hystrio* n. 3.2013), quest'anno un po' sotto tono, ci piace ricordare un'opera prima, *Pelle d'oca*, della Compagnia Arione De Falco, con Annalisa Arione e Dario De Falco, uno spettacolo sul tema del viaggio-migrazione risolto attraverso la formula del *pastiche* poetico.

Tra i progetti che hanno attraversato i festival, vorremmo segnalare anche *Parole e sassi*, premiato recentemente con l'Eolo Awards 2013, iniziativa interessantissima, composta del Collettivo Progetto Antigone «dove 19 attrici, una per regione, vanno nelle scuole italiane a perpetuare semplicemente con dei sassi e delle parole la esemplificatrice storia di Antigone, per testimoniare con il teatro che dovunque vi siano discriminazioni razziali, conflitti, intolleranze religiose, Antigone torna ad assumere il ruolo dell'eroina che sfida i regimi totalitari in nome di una *pietas* universale che si estende dai fratelli di sangue a tutti gli uomini sentiti come reali fratelli, superando così ogni *ethos* tribale-nazionale. In questo modo il teatro riconquista pienamente, a partire dalla scuola, la sua funzione sociale che è allo stesso tempo etica ed estetica». ★



Premio Scenario, va in scena la crisi

I protagonisti della giovane scena/44 - Spaesamento, precarietà, incertezza su presente e futuro. Sono i temi ricorrenti di questa edizione, tra i quali il monologo regna sovrano e il Sud è assente. Vincono i Fratelli Dalla Via e Collettivo InternoEnki, segnalazioni speciali per nO (Dance first. Think later) e Beatrice Baruffini.

di **Claudia Cannella**

È uno dei pochi premi dove ancora ci si emoziona, si fa il tifo, si discute. Dove la competizione è leale e i gruppi partecipanti si vanno a vedere reciprocamente. Dove qualche piccola porzione di futuro viene per loro costruita e difesa. Alla faccia di un mercato di cui, da troppo tempo, si aspetta l'uscita dal coma. Ed è una medaglia che anche questa volta il Premio Scenario può appuntarsi al petto, confermando il suo ruolo prezioso di osservatorio delle nuove generazioni della scena italiana. Poi, come per il vino, ci sono le annate, buone e meno buone, con la siccità o la grandine a creare l'imprevisto.

Alla finale della 14a edizione del Premio Scenario, svoltasi per la settima volta al Festival di Santarcangelo, che ha quest'anno rilanciato il suo impegno offrendo una replica serale *ad hoc* in piazza Ganganelli ai 2 vincitori, partecipavano 11 gruppi: 5 provenienti dal Nord, 6 dal Centro (4 da Roma) e zero dal Sud. Erano la selezione, nell'arco di quasi due anni di percorso a tappe, di 177 candidati, dei quali 95 provenienti

dal Nord, 56 dal Centro e 26 dal Sud e dalle Isole. Già questa sproporzione è un dato significativo. Il dissesto dell'*habitat* teatrale nazionale, che nel meridione ha i suoi picchi negativi, ha ormai messo radici tanto profonde da essere letali anche per quella rabbia giovane, dolente ma battagliera, che, da Emma Dante a Carullo-Minasi, avevano fatto del Sud uno degli avamposti del "teatro necessario".

Ma, a dirla tutta, accanto a questa significativa assenza, emerge, più in generale, un preoccupante (e, ahimé, comprensibile) senso di spaesamento, di precarietà, di incertezza su presente e futuro, che percorre molti degli 11 lavori presentati, non a caso realizzati su testi originali, con i grandi classici a latitare parecchio. Anche il fatto che su 11 finalisti 6 fossero monologhi è un segno inquietante. Perché la scelta del monologo non è solo un modo per spendere poco, ma anche il sintomo del pericoloso ripiegamento individualistico-depressivo di una generazione che neanche ai suoi primi passi riesce ad avere quella vitale e speranzosa inco-

scienza che ti porta a condividere, fare gruppo, a immaginare un futuro un po' meno asfittico del monologare solitario, spesso rintanato nei terreni rassicuranti ma frusti della memoria e delle radici, di quel teatro di narrazione che raramente ha ancora qualcosa di nuovo da dirci.

Dal Nord-Est alla Lucania

Dopo due giorni di maratona, la giuria composta da Arturo Cirillo (presidente), Stefano Cipicani, Isabella Lagattola, Rodolfo Sacchettini e Cristina Valenti, ha emesso l'atteso verdetto, questa edizione coincidente in tre voci su quattro (i due vincitori e uno dei due segnalati) con quello dell'immane "giuria ombra", capeggiata come sempre dallo spiritato Mario Bianchi e composta da chiunque voglia, purché abbia visto tutti e 11 i finalisti in azione. Ad aggiudicarsi gli 8.000 euro di Premio Scenario è stato *Mio figlio era come un padre per me* dei veneti **Fratelli Dalla Via** che, fratelli sulla scena e nella vita, ci hanno offerto una nuova puntata, di raggelante ironia, sul Nord-Est *infelix* tra crisi economica e

conflitti generazionali. I due cinici protagonisti vorrebbero “uccidere i padri”, imprenditori arricchiti con la fabbrichetta di pavimenti di legno, ma scoprono che questi hanno già fatto da sé «pressati da Equitalia e schiacciati da Trenitalia», lasciandoli con un passato sbriciolato e un futuro inesistente. Cattivissimi, ma con leggerezza, i due promettono bene, per originalità nel declinare un tema già noto e per impostazione linguistico-drammaturgica, con il dialetto veneto a sporcare l’italiano di ritmi e cadenze che ben rendono la strafottenza disperata di chi era abituato ad avere tutto e improvvisamente si trova senza nulla e nessuno con cui prendersela.

Degrado ambientale e segno politico sono invece al centro di *M.E.D.E.A. Big Oil* dei romani di **Collettivo InternoEnki**, a cui è andato il Premio Scenario per Ustica, 5.000 euro destinati al miglior progetto di teatro di impegno civile. Sono un bel gruppone, in realtà di varia provenienza geografica che, tra l’altro, si sono inventati un interessante sistema di autogestione “anti crisi” per mantenere in vita una compagnia numerosa: sono tutti intercambiabili all’interno dei loro spettacoli in modo tale che sia sempre garantita la possibilità di metterli in scena al di là degli impegni di ciascuno. Meriterebbero un premio solo per questo. Il loro studio, fondato sulla ricerca sul campo (interviste, inchieste, raccolta di testimonianze sono una metodologia ricorrente anche nei lavori di altri gruppi), è una rivisitazione del mito di Medea, dove l’eroina è una donna lucana e Giasone, lo straniero, è simbolicamente una compagnia petrolifera che ha devastato, rapinato e avvelenato con le sue trivellazioni la Basilicata. Agiscono come un coro, dalla partitura fisica assai precisa ed efficace, benché non del tutto originale (Emma Dante *docet*), da cui a tratti si stacca la figura di Medea a evidenziare un conflitto di classe tra popolo miserabile e potenti, cultura primitiva e neocapitalistica.

Unico altro *ensemble* numeroso, che mi sarebbe piaciuto veder premiato ex aequo con i fratelli Dalla Via e non solo meritevole di una segnalazione speciale, è **nO (Dance first. Think later)**, anche qui sede a Roma ma varie le provenienze. A parte il nome assurdo che si sono dati, nel loro *Trenofermo a-Katzelmacher* sono una sgangheratissima banda di tamarri (finti ovviamente, essendo in realtà quasi tutti diplomati alla Scuola dello Stabile di Genova) in attesa di un treno che non partirà mai, mentre si consuma-

no esistenze «fra indolenza, sogni a buon mercato, kitsch di canzoni neomelodiche, vitalità sboccata – dice la motivazione – (...) per portare in scena una pluralità disordinata di voci, attitudini, fisicità eccessive e debordanti che sono specchio di spaccati sociali osservati con attenzione» e, aggiungerei: senza moralismi, con un’energia e un’ironia sorprendenti. Sarà l’arrivo di uno straniero, come insegna la pièce di Fassbinder a cui si ispirano, a sparigliare le carte del branco e da qui, presumo, partirà il successivo sviluppo drammaturgico di un progetto che lascia davvero ben sperare.

La solitudine della memoria

L’altra segnalazione speciale e la menzione speciale sono andate a due dei sei monologhi: *W (prova di resistenza)* di **Beatrice Baruffini** da Parma e *Ummonte* di **Elisa Porciatti** da Siena. Ad accomunarli l’idea di un teatro di narrazione che recupera memorie del territorio più o meno recenti (il primo rievoca un episodio di Resistenza ai fascisti nel 1922 da parte di abitanti di due quartieri popolari di Parma, il secondo racconta ascesa e caduta del Monte dei Paschi). A distinguerli, l’intrecciare la narrazione con un curioso teatro d’oggetti, mattoni per la precisione che si trasformano in case e persone, da parte della Baruffini, e la malinconica ironia con cui la Porciatti, navigata nei ritmi e nelle pause, rende accattivante la sua storia.

Lavori onesti, garbati, intelligenti, che però lasciano alcuni punti interrogativi sull’efficacia dei rispettivi sviluppi futuri. In questo senso, invece,

ha offerto un bel segno di teatralità *Cinque agosto*, in cui l’abruzzese **Serena Di Gregorio**, ricostruisce la vita di una donna di paese, da bambina a vecchia, sempre durante il giorno della festa patronale del 5 agosto con, in filigrana, i cambiamenti dell’Italia tra gli anni ’30 e ’70. Gesti caratterizzanti, ironia, un palchetto pieno di botole da cui escono tante piccole invenzioni sceniche vanno a comporre un percorso nella memoria non scontato e pieno di brio.

Sul fronte monologhi sono anche da registrare *Biscotti integrali per la libertà* di **Thon Gu** (Torino), *L’uomo nel diluvio* di Valerio Malorni (Roma), e *Alice disambientata* di **Ilaria Dalle Donne** (Verona). Infine due lavori, *Quello che di più grande l’uomo ha realizzato sulla terra* di **Silvia Costa** e **Giacomo Garaffoni** (Treviso) e *Boy Disappears* di **Anita Otto** (Roma), di cui è difficile comprendere le ragioni dell’approdo in finale.

Si sa, però, che la prova del fuoco sarà il debutto invernale in forma compiuta degli studi dei quattro vincitori e segnalati e che le sorprese, nel bene e nel male, non mancano mai. È anche questo il bello del Premio Scenario: assumersi la responsabilità di dare una *chance*. Il resto, il futuro cioè, è nelle mani di questi giovani, come è giusto che sia o come sempre dovrebbe essere, non solo nel teatro. Appuntamento dunque il 7 e 8 dicembre a Milano, al Teatro Franco Parenti, per vedere se queste rose, nel frattempo, sono sbocciate o appassite. ★

In apertura, *Mio figlio era un padre per me*, dei Fratelli Dalla Via; in questa pagina, *M.E.D.E.A. Big Oil*, del Collettivo InternoEnki.



Slawomir Mrozek

da esiliato in patria a cittadino del mondo

Autore assai prolifico, fu famoso per la sua dura e feroce satira contro il conformismo e l'oppressione comunisti, negli anni Settanta e Ottanta. Fra i suoi testi più celebri *La polizia*, *Il martirio di Piotr Obey*, *Il tacchino*, *Tango* e, soprattutto, *Emigranti*.

di Domenico Rigotti

Il suo primo importante premio, a soli 23 anni, l'aveva ricevuto per certi disegni umoristici. E anche per questo Slawomir Mrozek, scomparso nel silenzio ferragostano a 83 anni (poco risalto da noi, anche se in Italia visse e, per una lunga stagione, venne rappresentato), era stato avvicinato all'argentino Copi. Ma lui, Mrozek, il più importante drammaturgo che la Polonia del dopoguerra possa vantare, al massimo s'era divertito a creare una rivistina dal titolo *Il progressista*, non più grande di un carta da gioco, sulla quale ogni settimana inventava o fingeva di inventare uno scoop. Durò poco. Giornalista, proveniente da una famiglia ipercattolica (di Borzecin, vicino a Cracovia, dove era nato il 29 giugno 1930), nei suoi ritagli di tempo amava scrivere racconti già impregnati di forti motivi satirici, gli stessi che riverserà nei lavori teatrali. Ed ecco, raccolti in un volume, *L'elefante* (1957) che precede di un anno il lavoro dell'esordio drammaturgico *La polizia*, scritta per un gruppo teatrale studentesco, un apologo in cui non è difficile scorge una dura satira del mito marxista dell'estin-

zione dello Stato a seguito del raggiungimento del comunismo. A quest'opera, che già marca il suo destino, seguiranno, negli anni Sessanta, altri lavori non meno ricchi di una satira corrosiva: da *Il martirio di Pietro Obey* a *Il tacchino* alla trilogia di atti unici *In alto mare*, *Strip-tease* e *Karol*, dove, ricorrendo a situazioni paradossali, riproduce sulla scena i processi di mitizzazione e mistificazione usati per mascherare l'aggressione, l'intolleranza, il conformismo. E questo anche se Mrozek (autore ormai affermato e a cui arride il successo, anche grazie al saggio di Martin Esslin che lo annovera fra i drammaturghi dell'assurdo, cosa, peraltro, tutta da approfondire e contestata dallo stesso Mrozek) ebbe a riconoscere come gli ci volle molto tempo prima di prendere in pieno le distanze dal regime comunista che sulle prime aveva sostenuto, anche da "ribelle" del suo *milieu* familiare, cattolico e antisemita.

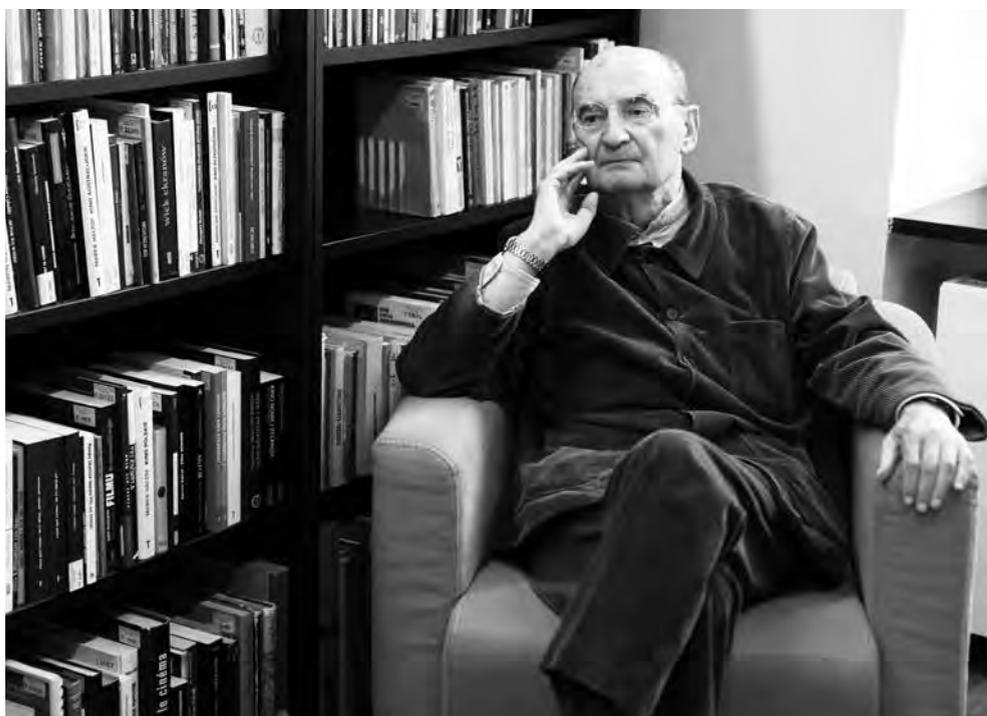
Nella sua parabola teatrale spicca *Tango*, l'opera più lunga, scritta nel 1965 in Italia e a tutt'oggi forse la più famosa (merito dello Stabile di Genova e di Eros Pagni, protagonista nella

messa in scena). Uno scontro generazionale (celebre anche un adattamento inglese da parte di Tom Stoppard), che mostra soprattutto il processo con cui l'idealismo della gioventù si tramuta in una lotta senza scrupoli per il potere, anticamera per il dispotismo. Negli anni Sessanta-Settanta, Mrozek viaggiò molto in Francia, Stati Uniti e Sud America, acquistando la condizione di esule dopo il "richiamo" in Patria nel 1968, a seguito della sua posizione critica contro l'invasione russa della Cecoslovacchia. Nel 1978 si stabilì in Francia.

In *Emigranti* (1974), Mrozek ricostruisce il dramma personalmente sperimentato da chi è lontano dalla propria terra, riuscendo a evitare il vittimismo (famosa e di successo l'edizione francese con Roger Blin). Con *Il gobbo* (1975), poi, egli ritorna alla satira delle velleità sovversive dell'*intelligenza* di fine Novecento.

Il suo teatro, così come i suoi disegni, godettero di larga fortuna a New York come in tutta Europa, particolarmente in Francia, portato sulla scena da nomi del calibro di Laurent Terzieff e del già citato Roger Blin. In Italia, più che dal teatro ufficiale, ebbe buona accoglienza dalle avanguardie degli anni Settanta. Autore fecondissimo, scrisse anche una lunga serie di sceneggiature cinematografiche, pubblicate in Francia in tredici volumi delle edizioni Noir sur Blanc (a partire dal 1997), unitamente ad alcuni disegni e all'autobiografia *Balthazar* scritta nel 2007 e che lo stesso Mrozek definì «una terapia», dopo la malattia che lo aveva privato della parola nel 2002.

Egli viveva in Polonia, dove era tornato nel 1996, dopo un periodo trascorso in Messico (dal 1989), dove aveva costruito una fattoria insieme alla famiglia. Tornò in Francia nel 1993, non più da *émigré* ma da autore di fama, per assistere all'allestimento de *L'Amour en Crimée* portato sulla scena da Jorge Lavelli. Tracciava un ritratto dell'Unione Sovietica ed era la prima opera scritta in francese da un polacco il quale, come lui stesso aveva affermato tanto tempo prima, era stato un *exilé de l'intérieur* e ora aspirava a divenire "un cittadino del mondo". Cosa che, in fondo, era sempre stato. ★



Un *adieu* per Lamberto maestro dal cuore giovane

Esordio d'attore, ma poi dedicatosi soprattutto alla regia, Lamberto Puggelli ha firmato, con rigorosa eleganza, numerosissime regie, dal Piccolo alla Scala. Fondamentale il suo lavoro con i giovani e per i giovani.

di **Ilaria Angelone e Fabrizio Sebastian Caleffi**

Aveva 75 anni e da tempo era malato, Lamberto Puggelli, spentosi lo scorso agosto. Milanese, aveva iniziato la sua carriera di attore e regista teatrale negli anni Sessanta. Responsabile della programmazione del Festival di Spoleto nel 1964-65, nel 1970 tornò a Milano, come assistente di Strehler e iniziò la sua collaborazione con il Piccolo di Milano. Come aiuto regista, firmò alcuni lavori di Brecht (*Santa Giovanna dei Macelli*, nel 1970, *L'opera da tre soldi*, nel 1973), Shakespeare (*Re Lear*, 1972) e, nel 1973, la sua prima regia: *Barbablù* di Massimo Dursi. Per il Piccolo portò avanti il suo progetto dedicato a Pirandello, iniziato con *Maschere nude* (1975) e prolungatosi fino ai più recenti *Così è se vi pare*, *Questa sera si recita a soggetto* dei primi anni Novanta. Numerose anche le sue regie liriche, fin dagli anni Sessanta, per i principali teatri lirici italiani (Torino, Bologna, Firenze, Roma, Napoli, Palermo, Trieste) e internazionali (da Amburgo a Chicago). Così lo ricorda Fabrizio Sebastian Caleffi, che con lui ha condiviso, come giurato, molte edizioni del Premio Hystrio. *I.A.*



«Strana cosa il cervello. Da quando vidi Lamberto colpito dal misterioso male che gli scippò l'eloquio, ma non la loquacità e che ora l'ha rapito dal palcoscenico della vita, ho continuato a dimenticare (a rimuovere) il cognome di questo grande amico, un amico più grande. Strana cosa la memoria: mi proteggeva da un insostenibile presagio di perdita. Per chiedere di lui a Claudia, ricorrevo a bizzarri giri di parole. Ora Lamberto Puggelli, teatrante, nome cognome e titolo, è scolpito nella pietra: nella pietra serena. E sorride del fantastico sorriso con il quale mi donò il suo libretto d'amor teatrale e saluta agitando per l'ultima volta e per sempre il suo Panama. Così, con un elegante copricapo dandy, scortato da un prode assistente, si presentava alle recenti edizioni del Premio Hystrio, di cui era appassionato giurato. Ora ripercorrere la sua storia, dal diploma al Filodrammatici nel 1958, guidato dalla grande Esperia Sperani, una istituzione di quella Grande Milano leggendaria da cui si deve ripartire per rifar grande el Nost Milan, alle regie internazionali, dalla fraternità con Gaudenzi, l'Angelone della drammaturgia italiana contemporanea con i Raddomanti, gruppo di lettura da lui fondato che anticipò di decenni la buona pratica attuale del *table read* ancora purtroppo inusuale dalle nostre parti, a quella con Strehler, dalla Scala allo Stabile di Catania,

ha il sapore dell'addio. Chiamano "l'addio" i viticoltori dello Champagne quel particolare *flavour* che lascia l'ultima flut di una bottiglia di gran pregio. Gli dedico un Cristal del Maestro Luis Roederer, creato per lo zar Alessandro II. *Adieu*, Lamberto. Che la tua laica eredità sia il tuo stile umano, corrispondente al tuo stile di regia. Parimenti antitetici a quelli del "borale" e talora persino borioso Giorgio da Trieste, eppur complementari nell'identica generosità creativa. Fratelli gemelli siete stati nel puntare sull'*en plein* teatrale tutto il vostro talento, ben sapendo, per dirla con Hemingway, che *winner takes nothing* e che lo sperpero in palcoscenico ha come solo compenso la nostalgia complice dei presenti agli eventi, colleghi e pubblico insieme. Rituale, dunque e quindi superfluo ricordare le tue tante messe in scena in prosa e le regie alla Scala e la direzione a Catania, conclusasi non proprio felicemente, ma che importa ormai? Chi, come me, t'ha conosciuto si tiene in tasca della giacca di velluto della memoria la tua immagine un po' polifemica come un santino, laico, lo ripeto, laicissimo, socialista, libertario santino di un'esistenza ben spesa perché regalata al piacere della rappresentazione. E i giovani? E quei lettori che ora stanno leggendo e non abbiano avuto modo d'incrociarti da vivo? Ti ricerchino con l'immaginazione, immaginando di emularli. Ciao, Lamberto». *F.S.C.*

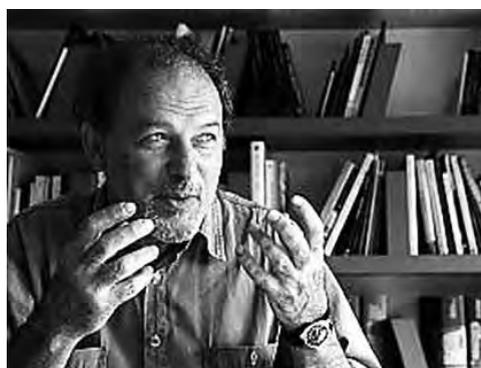


Cerami, l'angelo amorale

«I due si mettono in coda alla folla delle anime che sta entrando al cinema. Parlano fra loro, senza curarsi di sapere qual è il film in programma... La fila delle anime è entrata nel locale», dal racconto di Vincenzo Cerami *L'angelo amorale*, leggibile ora come una sceneggiatura dall'aldilà, un copione dell'altro mondo, *l'incipit* di un romanzo immortale. Uno dei due in fila è lui: Vincenzo Cerami. Bella è stata la sua vita. Importante il suo teatro e non di meno le sceneggiature per il cinema (per Bellocchio, Amelio, Bertolucci e il Benigni de *La vita è bella*). Ha lavorato in Francia per le compagnie Le Théâtre du Campagnol e Lo Teatre de la Carriera (Théâtre populaire occitan). Per Pupi e Fresedde ha messo in scena la sua commedia gozziana *L'amore delle tre melarance*, un successo europeo. Nel 1986 pubblica un'altra commedia, *Sua Maestà*, rappresentata lo stesso anno con l'interpretazione di Mario Scaccia. Per il Teatro del Buratto di Milano scrive *Hello George*, commedia su Gershwin. Collabora per anni con il musicista Nicola Piovani: insieme scrivono *Le cantate del Fiore e del Buffo*: trionfale debutto al Festival delle Ville Vesuviane. E ancora *La casa al mare* (stagione 1990/91) interpretata da Luca De Filippo e Lello Arena, ripresa poi con Massimo Wertmüller, Angelo Orlando, Tosca d'Aquino e la regia di Attilio Corsini. Per Maurizio Scaparro ha scritto la commedia *Teatro Excelsior*, (1993, protagonista Massimo Ranieri). Nell'aprile del 1998 ha debuttato al teatro Mancinelli di Orvieto lo spettacolo *Romanzo musicale*, di cui Cerami è interprete insieme a Ninetto Davoli e Norma Martelli. Nel dicembre del 1998 esegue per il Teatro stabile di Parma la lettura dell'*Ecclesiaste*. Il progetto, curato da Franco Però, viene successivamente ripreso in alcune sinagoghe e chiese italiane. Nel marzo del 2000 ha debuttato presso il Teatro Stabile di Parma lo spettacolo *Ring*. Ora lascia il ring da campione imbattuto. *Fabrizio Sebastian Caleffi*

Addio a Paolo Rosa, creatore di Studio Azzurro

Alla fine di agosto durante un viaggio in Grecia è mancato l'amico artista Paolo Rosa, fondatore insieme con Leonardo Sangiorgi e Fabio Cirifino di Studio Azzurro, ambito di sperimentazione audiovisiva e interattiva che ha inaugurato un nuovo modo di pensare e fare arte in rapporto con la tecnologia, rendendola un fondamentale strumento linguistico ed espressivo. Disegnatore, pensatore, progettista multimediale e docente a Brera, Rosa lascia fiumi di riflessioni imprescindibili sull'etica dell'arte nel suo faccia a faccia con la complessità tecnologica contemporanea e sulla sua fondamentale funzione collettivizzante e socializzante. Tra questi il volume *L'arte fuori di sé*, suo testamento teorico, scritto insieme con Andrea Balzola. Lascia in eredità per tutti noi il patrimonio inesauribile delle sue straordinarie pratiche artistiche visionarie ("gli ambienti sensibili" di cui è ultima testimonianza l'installazione interattiva *In principio e poi* creata per il Padiglione della Santa Sede all'interno della Biennale di Venezia). Lo Studio Azzurro con Paolo Rosa ha abituato il pubblico a immergersi nella bellezza e nello stupore della tecnica, conducendolo nei territori dell'io attraverso monitor, schermi e dispositivi interattivi. La loro applicazione sulla scena aveva prodotto alcuni degli esemplari del teatro elettronico prima e interattivo poi: da *Prologo a diario segreto contraffatto a Camera astratta* (1987) fino ai recenti *Neither* e *Galileo all'inferno*. Ma Rosa era ben consapevole che la potenzialità della tecnologia nelle mani di un artista non dovesse limitarsi a un puro uso funzionale o a un solo ambito estetico, drammaturgico o poetico, ma applicarsi a una vera mutazione sociale e antropo-



logica della società: «In questo ambito di ricerca si ha la sensazione di sperimentare anche nello spazio sociale, inciampando spesso in qualche nervo scoperto della contemporaneità». *Anna Maria Monteverdi*

Roman Vlad, l'imperatore della seduzione musicale

Lo diceva sempre Roman, il divin mondano, sempre lo ripeteva il sofisticato transilvano, a ogni *party* o *talk show* o intervista lo segnalava: era Vlad discendente dal Dracula impalatore. E così, senza canini al collo, ma con musical sussurro all'udire e sapiente tocco d'accordi esemplificativi, Roman Vlad seduceva. Dal terzo canale Rai, per esempio. Similmente al forse dimenticato Camay, seduceva tre volte: come musicologo, come musicista, come gran signore. E ora è volato all'isola di San Michele a fare il terzo moschettiere accanto all'adorato Stravinskij, deceduto a New York e trasferito per l'eternità a Venezia, per stare accanto al re degli impresari Diaghilev. L'imperatore Vlad completa il trio immortale. Di modernità immortale Roman ammantava la *Sagra della Primavera*, inno internazionale della genialità euro-orientale e patrimonio dell'umanità. Allievo di Casella, è stato maestro di generazioni. Al cinema ha donato la colonna sonora di *La bellezza del diavolo* di René Clair. La cosa meno creativa che gli è capitata nel corso di una lunga vicenda artistica è stata la presidenza della Siae. Ci piace ricordarlo direttore artistico al Teatro alla Scala. Elegantissimo vampiro di sensazioni musicali delibate con gusto tattile, la sua è stata una *Carriera da libertino*, un *Rake's Progress* stravinskiano che ci piace idealmente celebrare allo Stravinskij Cafè del romano Hotel de Russie. Con un cocktail artistico: un Hemingway/Baudelaire. *Fabrizio Sebastian Caleffi*

teatro stabile di genova

Carlo Repetti direttore, Marco Sciacaluga condirettore

stagione 2013 | 2014

SPETTACOLI DI PRODUZIONE

NOVITA

Poker di Patrick Marber, coproduzione con la Compagnia Gank; regia di Antonio Zaverteri
Il gioco dei re di Luca Viganò, in collaborazione con Napoli Teatro Festival; regia di Marco Sciacaluga
La bisbetica domata di William Shakespeare, in collaborazione con Napoli Teatro Festival, Teatro Metastasio Stabile della Toscana, Teatro Stabile di Napoli; regia di Andrej Konchalovskij, con Mascia Musy e Federico Vanni
Sabbatico di Pino Petruzzelli, in collaborazione con Centro Teatro Ipotesi; regia di Pino Petruzzelli
Il Tartufo di Molière; regia di Marco Sciacaluga, con Eros Pagni e Tullio Solenghi
L'invenzione della solitudine di Paul Auster, in collaborazione con Teatro dell'Archivoltò; regia di Giorgio Gallione, con Giuseppe Battiston
Sogno di una notte di mezza estate di William Shakespeare; regia Massimo Mesculam

RIPRESE

I ragazzi irresistibili di Neil Simon; regia di Marco Sciacaluga, con Eros Pagni e Tullio Solenghi
Fratelli di sangue di Axel Hellstenius
La lotta nella stalla di Maurizio Rosencof
Sempre insieme di Anca Visdefi

XIX RASSEGNA DI DRAMMATURGIA CONTEMPORANEA

Detto Gospodin di Philipp Löhle (GERMANIA)
Vera, Vera, Vera di Hayley Squires (GRAN BRETAGNA)
Due poveri romeni che parlano polacco di Dorota Masłowska (Polonia)

ESERCITAZIONE

Le Baccanti di Euripide, regia Massimo Mesculam

Teatro Stabile di Genova Piazza Borgo Pila 42 | 16129 Genova | tel. +39 010 5342.1 | www.teatrostabilegenova.it

FIRMA DITTA

FONDAZIONE LUZZATI TEATRO DELLA TOSSE

STAGIONE 2013_2014
QUESTO SPAZIO E' DI TUTTI



"IN,"TRIONFO

GRANDI SPETTACOLI NAZIONALI E INTERNAZIONALI

dal 23 Ottobre al 3 Novembre _ANTIGONE
di Jean Anouilh
traduzione di Andrea Radighiero,
regia Emanuele Conte
prod. Fondazione Luzzati-Teatro della Tosse

dal 7 al 10 Novembre _CIRCUS KLEZMER
prod. Ateneu Nou Barris (Barcellona)

dal 14 al 16 Novembre _SOGNO IN UNA NOTTE D'ESTATE
prod. Fondazione Luzzati-Teatro della Tosse

dal 22 al 24 Novembre _THE COUNTRY
di Martin Crimp traduzione Alessandra Serra
regia Roberto Andò
con Laura Morante e Gigio Albari
prod. Teatro Stabile dell'Umbria, Fondazione Biunello Cucinelli
in collaborazione con Nuovo Teatro

dal 20 al 22 Dicembre _VANGELO SECONDO GIAN PIERO
Teatro canzone di e con Gian Piero Allaisio
prod. A.T.T.D. in collaborazione con
Fondazione Luzzati-Teatro della Tosse

31 Dicembre _SHAKESPEARE DREAM Musikabarett
prod. Fondazione Luzzati-Teatro della Tosse

dal 3 al 5 Gennaio _BANE
Festival di Contemporanea Festival Internazionale di Teatro e Circo
prod. Rezza/Martella
Fondazione IPE - ISI La fabbrica dell'Attore Teatro Vascello

dal 31 Gennaio al 2 Febbraio _FRATTO_X
prod. Rezza/Martella
Fondazione IPE - ISI La fabbrica dell'Attore Teatro Vascello

dal 13 al 15 Febbraio _THE WEDDING SINGERS
prod. Fondazione Luzzati-Teatro della Tosse
o Associazione Culturale Ultima Piano

dal 28 Febbraio al 2 Marzo _IL SERVITORE DI DUE PADRONI
regia Antonio Latella
prod. Emilia Romagna Teatro Fondazione
Teatro Stabile del Veneto, Fondazione Teatro Metastasio di Prato

22 Marzo _QUINTORIGO "Experience"
concerto/Iniziativa dedicata a Jim Hendrix

dal 25 Marzo al 6 Aprile _ADAGIO
di Emanuele Delle Piane
prod. Fondazione Luzzati-Teatro della Tosse

dal 17 al 19 Aprile _BASTARD!
ideazione e performance Judd Fava
prod. Cadance 2011 / Korza Productions,
Festival Mondial des Théâtres des Marionnettes
Chateaufort-Mézencres 2011
Loswerk e DUDAPAINA COMPANY

LA NUOVA DRAMMATURGIA

dal 18 al 20 Ottobre _IO SONO IL PROIETTILE
radiodramma per attore solo e vocoder
prod. Klassa in Londra
in collaborazione con Fondazione Luzzati-Teatro della Tosse

dal 28 Novembre al 8 Dicembre _ZOMBITUDINE
progetto teatro; regia, interpretazione
di Erika Foschi e Daniele Timpano
prod. amnesia vocal F. Kotraliana
in coproduzione con Teatro della Tosse
Fiori Tosse - La Spazio
Teatro dell'Dialogo di Roma

dal 12 al 14 Dicembre _4:48 PSYCHOSIS
prod. SantaRita Teatro

dall' 8 al 12 Gennaio _PERSONAGGI IN CERCA D'ATTORI
prod. Compagnia dei Dei/Demoni
in collaborazione con Teatro della Tosse

dal 6 all' 8 Febbraio _NOT HERE NOT NOW
di Andrea Cosentino
prod. Pierfrancesco Pisani
in coproduzione con Fondazione Compagnia del Festival
E45 Napoli Fringe Festival
con la collaborazione di Uta Productions/Associazione Olanda
Iniziativa sul Teatro Farsenato
con il sostegno del progetto Parzialmente del Teatro di Roma

dal 20 al 22 Febbraio _NON E' QUEL CHE SEMBRA
prod. Gogmagog
con il sostegno di Regione Toscana
Sistema Regionale dello Spettacolo

8 Marzo _LA SOLITUDINE DELL'APE
spettacolo di narrazione e canzoni con Andrea Pierdicola
e gli Yo Mundi
prod. UNAFPI
(Unione Nazionale Associazioni Apicolari Italiani)

dal 12 al 16 Marzo _I, SHAKESPEARE
di Tim Crouch
prod. Accademia degli Antefati

dal 10 al 12 Aprile _LUCIDO
regia Miera Costanzo, Roberto Rustioni
prod. Associazione Teatro C/R - Fattore K - Olanda

dal 6 al 10 Maggio _GENERAZIONE SCENARIO 2013
7 maggio _AMAMI BACIAMMI AMAMI SPOSAMI
prod. Il Gruppo di Teatro Compestre

FONDAZIONE LUZZATI-TEATRO DELLA TOSSE
PIAZZA RENATO NEGRI 4 - 16123 GENOVA
TEL. 0102470793 - WWW.TEATRODELLATOSSE.IT



Fondazione
Teatro dell'Archivoltò
sala Gustavo Modena
sala Mercato
Piazza Modena 3 Genova

direzione Pina Rando
direzione artistica
Giorgio Gallione
teatro ragazzi
Giorgio Scaramuzzino

STAGIONE 2013/14

nuove produzioni

L'invenzione della solitudine
di Paul Auster
con Giuseppe Battiston
coproduzione Teatro dell'Archivoltò/
Teatro Stabile di Genova
Genova Teatro Archivoltò
18-19 dicembre
Genova, Teatro Duse
5-9 febbraio
Milano, Piccolo Teatro
8-13 aprile

Beatles Submarine
con Neri Marcorè
e Banda Osiris
Genova, 1-4 marzo
Roma, 1-13 aprile

Apocalisse
da Niccolò Ammaniti
con il contributo di Antonio Manzini
con Ugo Dighero
Genova, 20-29 marzo

La notte degli scrittori
con Giancarlo De Cataldo, Carlo Bonini,
Diego De Silva, Michela Murgia,
Francesco Piccolo, Wu Ming
un progetto Teatro dell'Archivoltò/
Einaudi Editore
Genova, Teatro Archivoltò 29
novembre / Torino, Teatro Carignano
9 gennaio



riprese

Berlinguer. I pensieri lunghi
di Giorgio Gallione
con Eugenio Allegri
Genova, venerdì 15 sabato 16 novembre
Roma, 26 novembre-1 dicembre

La misteriosa scomparsa di W
di Stefano Benni
con Ambra Angiolini
Genova Teatro Archivoltò 17-18 gennaio /
Genova, Teatro Duse
13-16 febbraio / Roma, Teatro della Vittoria
18 febbraio- 2 marzo

Tutte le date su www.archivoltò.it

www.archivoltò.it

ERT

EMILIA ROMAGNA
TEATRO FONDAZIONE
TEATRO STABILE PUBBLICO REGIONALE

PRODUZIONI
2013/2014

/ Nuovi allestimenti

ORCHIDEE
uno spettacolo di PIPPO DELBONO
con Dolly Albertin, Gianluca
Ballarè, Bobò, Pippo Delbono,
Ilaria Distante, Simone Goggiano,
Mario Intruglio, Nelson Lariccia,
Julia Morawietz, Gianni Parenti,
Pepe Robledo, Grazia Spinella

**IL SERVITORE
DI DUE PADRONI**
da Carlo Goldoni
drammaturgia Ken Ponzio
regia ANTONIO LAELLA
- con (in o.a.) Marco Cacciola,
Federica Fracassi, Giovanni
Franzoni, Roberto Latini,
Annibale Pavone, Lucia Perasa
Rios, Massimiliano Speziani,
Rosario Tedesco, Elisabetta Valgoi

LA METAMORFOSI
dal racconto di Franz Kafka
regia e drammaturgia
LUCA MICHELETTI
con (in o. a.) Dario Cantarelli,
Laura Curino, Luca Micheletti,
Claudia Scaravonati

OTELLO
di LUIGI LO CASCIO
liberamente ispirato all' *Otello*
di William Shakespeare
con Vincenzo Pirrotta
e Luigi Lo Cascio

/ Riprese
CLÔTURE DE L'AMOUR
uno spettacolo di Pascal Rambert
DOPO LA BATTAGLIA
uno spettacolo di PIPPO DELBONO

**STUDIO
SUL SIMPOSIO
DI PLATONE**
regia ANDREA DE ROSA

EDUCAZIONE SIBERIANA
di NICOLAI LILIN
e GIUSEPPE MIALE DI MAURO

SONO SOLTANTO ANIMALI
con Antonio Tintis
regia LUCIANO COLAVERO

www.emiliaromagnateatro.com

Nella *nouvelle magie* di Teatro a Corte l'ospite d'onore sono i Paesi Bassi

Trucchi e meraviglie degli spettacoli *site specific*, ma soprattutto nel *nouveau cirque*, quest'anno al festival torinese, con la presenza del Collettivo Ivan Mosjoukine, André & Lefevre, Karl Stets, Boukje Schweigman, Yoann Bourgeois, Ilona Jäntti e il *magical filmic theatre* dei 1927.



THE ANIMALS AND THE CHILDREN TOOK TO THE STREETS, testo e regia di Suzanne Andrade. Costumi di Sarah Munro e Esme Appleton. Film, animazione e design di Paul Barrit. Musiche di Lilian Henley. Con Sue Appleby, Lewis Barfoot, Eleanor Buchan. Prod. 1927, Londra. FESTIVAL TEATRO A CORTE, TORINO.

Magical filmic theatre. La sintesi della lingua inglese aiuta a definire sommariamente il teatro della compagnia 1927, fiore all'occhiello, con *The Animals and the Children took to the Streets*, di questa edizione di Teatro a Corte. Forte dell'eterogenea formazione dei suoi componenti (autori, performer, musicisti, illustratori, esperti di animazione), l'*ensemble*, di stanza a Londra, ha realizzato nel 2010 questo bizzarro e stupefacente musical da camera in cui si mescolano, con mirabile sapienza artigianale, personaggi reali, musica dal

vivo e proiezioni che attingono al cinema muto, al *noir* di Fritz Lang, alle infanzie difficili di dickensiana memoria, alla *graphic novel* per arrivare al mondo onirico e favolistico di Tim Burton e David Lynch. Eccoci allora catapultati nei sobborghi di Londra, a Bayon Mansion, spina nel fianco della città, ricettacolo di ladri, perversi, puttane, ubriacconi e bambini teppisti. Li approdano due candide creature, la signora Eaves e la sua figliuola (la prima un'attrice in carne ed ossa, la seconda una proiezione), convinte di portare un raggio di luce in quel luogo di miseria e delinquenza. Ad accoglierle, con la malinconia gotica dei personaggi burtoniani, lo stralunato portinaio di Bayon Mansion, mentre alle finestre dello stabile fatiscente si affacciano vicine arpie tra scarafaggi, siparietti brechtiani e sonorità alla Kurt Weill, magistralmente eseguiti benché alla lunga un po' monocordi. Intanto il sindaco decide di ristabilire l'ordine, facendo addo-

mesticare la marmaglia con caramelle sedative per poi rinchiuderla in una sorta di dormitorio-lager. Ci sarà lieto fine? L'ardua sentenza al pubblico, chiamato a scegliere di volta in volta tra un finale realistico a tinte fosche e un *happy end* fiabesco. *Claudia Cannella*

DE NOS JOURS (Notes on the circus), di e con Erwan Ha Kyoon Larcher, Vimala Pons, Tsirihaka Harrivel, Maroussia Diaz Verbèke. Scene di Stephan Duve. Costumi di Marion Jouffre. Prod. Collettivo Ivan Mosjoukine, Parigi e altri 18 partner internazionali. **LA SERRE**, di e con Didier André e Jean-Paul Lefevre. Prod. Atelier Lefevre & André, Parigi - Par les Chemins productions. **CUERDO**, di e con Karl Stets. Prod. Karl Stets, Copenhagen. FESTIVAL TEATRO A CORTE, TORINO.

Il *nouveau cirque* è oramai una realtà spettacolare affermata e assai variegata ma pochi sono gli artisti che su di essa hanno scelto di impostare costruttive riflessioni metateatrali. Meditazione che, con acume e divertita intelligenza, compie il collettivo francese Ivan Mosjoukine, il cui nome rimanda a quello dell'attore russo che, negli anni Venti, divenne celebre anche in quanto oggetto di un esperimento sulla qualità della percezione da parte degli spettatori. E proprio sulla domanda «che cosa vede realmente il pubblico?» è costruito lo spettacolo del collettivo che, non celando nulla dell'attrezzatura e dei meccanismi scenici – luci e musiche sono regolate a vista e tutto il necessario per lo spettacolo è disposto su un palcoscenico affollato di oggetti – rivela meccanismi e “trucchi” dell'arte circense. Una specialità spettacolare di cui è offerto un ampio campionario: acrobati e funamboli, lanciatori di coltelli e giocolieri, i quattro giovani esibiscono la propria bravura tecnica e, allo stesso tempo, si rivelano attori convincenti e artisti arguti, interrogandosi da una parte sul senso di quanto messo in scena e, dall'altra, sull'effettiva coincidenza con quanto percepito dal pubblico, spesso interessato unicamente agli aspetti più spettacolari. Una ricerca della meraviglia che viene soddisfatta con semplicità e un sur-

reale *understatement* dal duo francese Lefeuve-André: all'interno di una serra gli spettatori, accomodati sui due lati più stretti, assistono ad acrobazie e giochi di abilità travestiti da scherzose scaramucce fra i due. Un prato sintetico, una carriola, un'amaca, un giornale, un sasso, qualche fiore di plastica e qualche arancia, un vecchio mangiacassette per garantirsi un'adeguata colonna sonora: uno spettacolo che vive di pochi oggetti e di esercizi semplici e che nondimeno incanta per la stralunata e candida poeticità. Qualità, quest'ultima, che caratterizza pure la performance del danese Karl Stets, anch'egli capace di catturare l'attenzione degli spettatori con pochissimi mezzi: corde, trappole per topi, un pesciolino, il tutto estratto da un'enorme valigia a forma di fisarmonica, originale reinvenzione del tradizionale cilindro. Equilibrista e giocoliere, Stets è anche clown e attore, una sorta di Estragone che, stanco di aspettare Godot, sceglie di giocare con il resto dell'umanità ed esorcizzare con lei paure e inquietudini. *Laura Bevione*

GANGEWIFRE, di e con Ilona Jäntti (violoncello) Stefania Riffero. Prod. Ilmatila, Helsinki - Festival Teatro a Corte, Torino. **LA BALANCE DE LÉVITÉ**, ideazione e messinscena di Yoann Bourgeois. Con Marie Fonte. Prod. Christine Prato per Cie Yoann Bourgeois, Grenoble, e altri partner internazionali. FESTIVAL TEATRO A CORTE, TORINO.

Metti una sera, a cena, nelle cucine sabaude della Reggia di Racconigi. E, prima, i colori morbidi del crepuscolo nel parco dove, come misteriose creature dei boschi, Ilona Jäntti e Yoann Bourgeois si sono materializzati presentando le loro performance *site specific*. La Jäntti, artista finlandese di discipline aeree circensi, ha teso tra due grandi alberi delle corde elastiche che, come una tela di

ragno, hanno ospitato la sua coreografia, accompagnata dalla musica dal vivo suonata da una violoncellista. E proprio al movimento del ragno rispetto alla sua tela - questo il significato di *Gangewifre*, antica parola inglese che dà il titolo al lavoro - si ispirano i volteggi pieni di grazia e poesia di questa elegante signora. Sembra nata in quel giardino, come una fata di qualche leggenda nordica che, incuriosita dallo strano popolo di umani incantati a osservare le sue evoluzioni, fa graziosa mostra di sé per poi sparire nel suo magico mondo. Sul grande prato davanti alla Reggia, poi, il francese Bourgeois, che già alla precedente edizione di Teatro a Corte avevamo visto sfidare la gravità su tappeti elastici in quel della Venaria, ritorna sul "tema" insieme a Marie Fonte. Tocca a lei, in *La balance de Lévité*, issarsi su una "macchina" (una sorta di bilanciere), che già Newton usò per enunciare la sua legge universale sulla gravità. Quasi volando, in un gioco armonioso con i pesi posti all'altra estremità dell'attrezzo, cerca quel momento di sospensione in cui il corpo ha appena lasciato il suo punto d'appoggio e non ha ancora trovato quello successivo. Attimo in cui Marie pare non essere soggetta, appunto, alla legge di gravità, felicemente sospesa nello spazio. Due piccoli gioielli che molto devono allo splendido contesto naturale in cui sono stati inseriti. *Claudia Cannella*

BOLLA, ideazione di Boukje Schweigman e Cocky Eek, Ibelisse Guardia Ferragutti. Regia di Boukje Schweigman. Luci di Hugo Hendrickx. Musiche di Jochem Van Tol. Suono di Gjal't Vlam. Con Ibelisse Guardia Ferragutti, Felix Schellekens, Jochem Rusingen, Aloandra Castellanos. Prod. Schweigman&, Utrecht e altri 6 partner internazionali. FESTIVAL TEATRO A CORTE, TORINO

Un'insolita variante del format spettacolare inventato dai Momix, un'installazione multimediale, un intrattenimento interattivo: definire lo spettacolo

ideato dall'artista olandese Boukje Schweigman è compito arduo, poichè in esso coesistono raffinata tecnologia e gusto pop, intellettualistica riflessione sullo spazio e genuino coinvolgimento del pubblico. Nella sala apparentemente vuota prende vita un'entità misteriosa e sconosciuta, una "bolla" di tessuto candido che occupa progressivamente lo spazio, muovendosi a ritmo variabile, con lentezze e improvvisi accelerazioni. Una "bolla" che si slancia sulla gradinata che ospita gli spettatori, magari catturandone temporaneamente qualcuno. Schweigman, in collaborazione con il fashion designer Cocky Eek, insiste sulle dicotomie - pieno/vuoto, interno/esterno, assenza/presenza, silenzio/fragore - esplicitandone la sostanza attraverso la duttile consistenza della "bolla" e per mezzo di suggestivi - benché non originali - effetti sonori e giochi di luce, che creano atmosfere ora rasserenanti ora minacciose, vagamente *new age* oppure blandamente inquietanti. E se nella prima parte dello spettacolo alla maggior parte del pubblico è assegnato un ruolo passivo, in quella finale gli spettatori sono invitati ad abbandonare la gradinata su cui sono sistemati per addentrarsi dentro un'ulteriore e sovradimensionata "bolla", una costruzione dai contorni instabili e in costante movimento, un'entità all'esterno respingente ma, al suo interno, calda e accogliente quanto un ventre materno. Lo spettacolo diviene così un'esperienza sensoriale ed emozionale inedita e coinvolgente. *Laura Bevione*

In apertura, *The Animals and the Children took to the Streets*, testo e regia di Suzanne Andrade (foto: Lorenzo Passoni); in questa pagina, Didier André e Jean-Paul Lefeuve, registi e interpreti di *La serre*, (foto: Pierre Borasci); Ilona Jäntti in *Gangewifre* (foto: Lorenzo Passoni).





L'erba grama del possesso

MANDRAGOLA, di Niccolò Machiavelli. Regia e scene di Jurij Ferrini. Costumi di Nuvia Valestri. Con Paolo Bonacelli, Jurij Ferrini, Matteo Ali, Michele Schiano di Cola, Alessandra Frabetti, Angelo Maria Tronca, Cecilia Zingaro. Prod. Progetto Urt, Ovada (Al) - La Corte Ospitale, Rubiera (Re). FESTIVAL TEATRALE DI BORGIO VEREZZI (Sv).

IN TOURNÉE

Un classico è tale quando continua a risplendere anche sotto le più spietate "torture" sceniche, ma anche quando si presta a illuminare il presente. Jurij Ferrini, che già nel 2000 aveva allestito una bella Mandragola "minimal" tutta giocata solo sulle prove attoriali degli interpreti, ne firma una nuova edizione imboccando la seconda strada. Complice la toscanità di Machiavelli, trasporta la vicenda nella Siena di oggi, con il Monte dei Paschi in bella vista sui pannelli scenografici e sportelli bancomat a sputare quei soldi che serviranno all'ottuso Messer Nicia per pagare il balordo inganno che dovrebbe regalarli l'agognata paternità. Ma sarà davvero così stupido questo vecchio signore che vuole un figlio a tutti i costi dalla bella e giovane moglie? Lo stralunato piglio sornione di Paolo Bonacelli, che al debutto a Borgio Verezzi palesemente non sapeva la parte, ma si serviva di questo *impasse* in modo mirabi-

le per tratteggiare il personaggio (*chapeau!*), lascerebbe intendere che semplicemente finge pur di raggiungere il suo scopo. Insomma, un paio di corna si possono anche sopportare se servono a fare quel che a lui non riesce più, cioè ingravidare la moglie. E anche Callimaco, nonostante l'esuberante giovinezza che forse da sola potrebbe bastare, ricorre a un faccendiere e a un prete corrotto pur di ottenere l'accesso al letto di Madonna Lucrezia. Che si tratti di un figlio o di un'amante, tutti vogliono possedere qualcosa e usano stratagemmi o denaro per ottenerla. E Ferrini, che imprime all'inossidabile meccanismo comico della commedia ritmi rapidi e incisivi, dipinge una società fondata, allora come oggi, su corruzione e desiderio di possesso. Questo è il modo distorto di vedere l'amore che ha il suo spumeggiante Callimaco (nelle repliche Ferrini prenderà poi il ruolo di Messer Nicia) e, con lui, tutti gli altri, divertente quanto sinistro coro in bianco e nero, pronti ad assecondarne le smanie. *Claudia Cannella*

Ray Cooney fa il bis col bigamo impenitente

TAXI A DUE PIAZZE - 20 anni prima, di Ray Cooney. Traduzione di Jaja Fiastri. **CHAT A DUE PIAZZE - 20 anni dopo**, di Ray Cooney. Traduzione di Luca Barcellona. Regia di Gianluca Guidi. Scene di Nicola Cattaneo. Costumi di Elena Palella e Maria Grazia

Santonocito. Musiche di Riccardo Biseo. Con Gianluca Guidi, Gianluca Ramazzotti, Nini Salerno, Biancamaria Lelli, Silvia Delfino, Antonio Pisu, Claudia Ferri, Stefano Bontempi. Prod. Artù Produzioni, Roma. FESTIVAL TEATRALE DI BORGIO VEREZZI (Sv) - FESTIVAL CATONATEATRO (Rc).

IN TOURNÉE

Un bell'esempio di grande professionalità, di commedia ben strutturata scenicamente e con gran ritmo, e di tentativo di innovare: l'esperimento di "lunga serialità" teatrale, con la messa in scena, in due sere consecutive e con lo stesso cast, di *Taxi a due piazze* e del suo seguito *Chat a due piazze*, vince la sfida. Il tutto grazie a un eccellente cast di attori, che affronta una doppia prova con meccanismi comici e scenici che devono essere concatenati alla perfezione. Prova riuscita per Gianluca Guidi, interprete ma anche regista. *Taxi a due piazze*, ormai un classico, vede l'opera di Ray Cooney trasposta a Roma, con il tassista Mario Rossi che si divide da qualche anno tra due mogli e due case, finché un caso non lo conduce in ospedale, dove, confuso, fornisce entrambi gli indirizzi. Da qui un vorticoso succedersi di equivoci, che diviene esilarante, grazie alle interpretazioni di tutti gli attori (in particolare, oltre a quella di Guidi, quella di Gianluca Ramazzotti), a un testo e una traduzione di alto livello, e a scelte sceniche perfette, costruite con una grande capacità teatrale, quasi d'altri tempi. Più recente *Chat a due piazze* (che Guidi aveva già portato in scena, questa volta solo in veste di regista), sorta di ideale continuazione, con i figli che Rossi ha avuto dalle due mogli, i quali - vent'anni dopo i fatti della prima pièce - si conoscono in chat e decidono di incontrarsi. Gli equivoci si ripetono, nel tentativo del bigamo di nascondere ancora una volta la realtà alle due famiglie: il rischio che il reiterarsi del meccanismo possa stancare viene subito superato, anche grazie a una virata della storia nel secondo atto, che contribuisce pure a far velocemente dimenticare un paio di battute meno efficaci. Peccati veniali, per una doppia rappresentazione di grande classe. *Paola Abenavoli*

Infanzie di periferia tra salvezza e smarrimento

POTEVO ESSERE IO, di Renata Ciaravino. Supervisione registica di Serena Sinigaglia. Scene di Maria Spazzi. Luci di Carlo Compare. Video e Musiche di Elvio Longato. Con Arianna Scommegna. Prod. Compagnia Teatrale Dionisi, Milano - Kilowatt Festival, Sansepolcro (Ar) - Teatro dell'Orologio, Roma. MIXITÉ FESTIVAL, MILANO.

IN TOURNÉE

Niguarda. Periferia nord di Milano. Case popolari, palazzoni rossi di dieci piani con cortile e fontana secca nel mezzo. Fine anni Settanta e decenni successivi. Un mondo che Renata Ciaravino conosce bene, è parte del suo *background*, e che trasforma in "abito su misura" per la strepitosa prova di Arianna Scommegna, protagonista e coro di un monologo che non sembra neanche più tale. Con umorismo e malinconia, ammiccando il giusto per evitare cadute nel patetico, la Ciaravino disegna con un lungo flashback, pieno di garbo e abilità drammaturgica, le storie di due bambini, poi adolescenti e giovani, figli di genitori meridionali, pochi soldi, mestieri umili e famiglie sgangherate. Loro due, però, sono sempre insieme, come se inconsapevolmente cercassero di proteggersi a vicenda da quell'habitat, da cui tutti sognano la fuga, per salvarsi, non si sa come, in un altrove dai contorni vaghi. La scuola a battere il tempo che passa. Le elementari con le scarpe da tennis che si trasformano in sandali con la punta tagliata per durare di più, le epiche gite al cinema con papà per vedere *E.T.* con il *sold out* che ti costringe al ripiego su un film del terrucello Abantano. Un destino che sembra spingerli sempre più nel loro angolo antropologico. Poi le medie, quando ci si scopre goffamente maschi e femmine, i primi a fare le gare di seghe nei cessi della scuola, le seconde con *Il tempo delle mele* nel walkman. È il preludio a salvezze e sperdimenti esistenziali. Il ciondolare al Johan Sebastian Bar, il sesso



Molto rumore per nulla
(foto: Tommaso Le Pera).

nei parcheggi vuoti dei supermercati, le corse contromano in tangenziale, le cose più innocue, ma anche l'ecstasy in discoteca, il guadagno facile con i film porno, un matrimonio riparatore neanche ventenne. Lei si salva, lui no. Perché? Che cosa ha fatto la differenza? *Claudia Cannella*

La favola gitana di Benedetto e Beatrice

MOLTO RUMORE PER NULLA, di William Shakespeare. Regia, traduzione e adattamento di Giancarlo Sepe. Scene e costumi di Carlo De Marino. Luci di Stefano Pirandello. Con Francesca Inaudi, Daniele Liotti, Pino Tuffillaro, Leandro Amato, Alessio Di Clemente, Lucia Bianchi, Brenno Placido, Valentina Gristina, Claudia Tosoni, Camillo Ventola. Prod. Francesco Bellomo-L'Isola trovata, Roma - Fondazione Atlantide Teatro Stabile di Verona. **ESTATE TEATRALE VERONESE**.

IN TOURNÉE

Quando ci si trova di fronte a Shakespeare ci si aspetta sempre qualcosa di speciale, una scintilla di emozione mai provata, una visione nuova che apra nuove prospettive di senso. Anche quando ad andare in scena è una commedia *happy ending* come *Molto rumore per nulla*. Al Teatro Romano di Verona, la scena ci mostra uno spazio

indefinito, che evoca quegli angoli di risulta spesso visibili nelle città contemporanee, popolato di oggetti inutili, rottami e vecchie cose, mentre il fondo della scena è dominato da una grande sagoma che rappresenta un enorme pesce e ricorda l'insegna di un luna-park chiuso. Questo spazio viene popolato di personaggi neanche tanto bizzarri, donne e uomini in abiti gitani, che ballano, presi da piccole schermaglie e azioni quotidiane. È in questa atmosfera che si intrecciano le vicende di Beatrice, Benedetto, Don Pedro, Claudio, Hero, personaggi di un testo arioso e pieno di arguzia che la versione di Sepe spoglia delle connotazioni spazio-temporali e trasforma in una favola ove tutte le possibili spigolosità, cattiverie e spunti tragici sono smussati, quasi che i personaggi-attori non facessero che raccontare fatti accaduti ad altri. Gli attori, tutti, assecondano l'impianto corale senza stonare né "bucare". Misurata e divertente la Beatrice di Francesca Inaudi trova un giusto *sparring partner* nel Benedetto di Daniele Liotti. Qualche applauso a scena aperta per il *villain* di turno (un Daniele Pilli efficace, sebbene più buffo che terribile come Don Juan). E se poco si comprende il ricorso ad alcuni dialetti locali italiani in alcuni scambi di battute, sembrano poco accordati al personaggio certi atteggiamenti focosi della Hero di Lucia Bianchi. Nel complesso, però, lo spettacolo è piacevole e scorre via lieve come una macchina oliata alla perfezione. *Ilaria Angelone*

NEKROSIUS/VICENZA

Giobbe, l'impazienza della verità

IL LIBRO DI GIOBBE. Regia di Eimuntas Nekrosius. Scene di Marius Nekrosius. Costumi di Nadezda Gultiajeva. Luci di Audrius Jankauskas. Musiche di Leon Somov. Con Remigijus Vilkaitis, Salvijus Trepulis, Vaidas Vilius, Darius Petrovskis, Vigandas Vadeisa, Marija Petraviciuté, Beata Tiskevic. Prod. Compagnia Meno Fortas, Vilnius. **66° CICLO DI SPETTACOLI CLASSICI AL TEATRO OLIMPICO, VICENZA**.

Il *Libro di Giobbe* è probabilmente il più importante, perché sempre attuale, fra i "libri sapienziali e poetici" dell'*Antico Testamento*. Tratta il tema dell'umana sofferenza e della giustizia divina, della tensione dell'uomo verso Dio paragonabile quindi alla *Divina Commedia*. E, quindi, non è certamente per caso che Eimuntas Nekrosius lo proponga dopo il *Paradiso* di Dante. Nella versione teatrale del regista lituano non ci sono personaggi né persone ma soprattutto attori che agiscono in scena ininterrottamente per quasi due ore compiendo gesti e azioni, correlativo visivo di quella antica parabola. Giobbe di Nekrosius non è un vecchio ma un uomo impaziente di arrivare alla verità delle cose, alle ragioni della vita stessa, al confronto ineludibile e necessario con Dio.

Il testo dello spettacolo, che riduce il poema originale ai temi essenziali del dramma dell'individuo e del dibattito religioso, fa recitare lo stesso prologo a Dio, Satana e Giobbe. Un inizio ripetuto tre volte per dirci che i tre protagonisti della narrazione biblica fanno parte dello stesso piano di confronto e di ascolto: nessuna sudditanza religiosa, metafisica o spirituale, soltanto l'urgenza di comprendere e di spiegare. Tutti coinvolti in un medesimo banco di prova, compresi i tre amici di Giobbe che arrivano dai loro paesi per consolarlo. Ed è nell'incontro con un Dio in carne e ossa che si sublima e manifesta l'idea principale di regia che consiste in una naturale ribellione, ma anche nell'accettazione per l'uomo semplice dell'umano dolore.

Pochi elementi in scena e tutti da cogliere dentro una precisa metafora: pannelli solari disposti su un lato a figurare l'infinito, tamburi-mondo, un fascio di luci bianche accese a dirci del mistero del cielo e della terra, quell'asse di legno scuro che Giobbe si trascina e da cui viene abbattuto, ma che diventa anche il lato portante di una simbolica porta del sapere di cui egli stesso rappresenta l'altro lato: sofferenza e conoscenza unite insieme in stupefacente sintesi scenica. E, infine, quello scrittoio-vita con i cassette vuoti tirati via e sventagliati come premessa al folgorante finale e a un più alto momento di riconciliazione di umano e divino. **Giuseppe Liotta**





VENEZIA

Occhio X Cinema, Dante X Dante

VIA CASTELLANA BANDIERA, dall'omonimo romanzo di Emma Dante. Sceneggiatura di Emma Dante e Giorgio Vasta. Regia di Emma Dante. Scene di Emita Frigato. Costumi di Italia Carroccio. Fotografia di Gherardo Gossi. Montaggio di Benni Atria. Con Alba Rohrwacher, Emma Dante, Elena Cotta, Renato Malfatti, Dario Casarolo, Carmine Maringola, Sandro Maria Campagna, Daniela Macaluso. Prod. Vivo Film, Wildside, Ventura Film, Rai Cinema e altri partner internazionali. MOSTRA DEL CINEMA DI VENEZIA.

Noi di *Hystrio* su Emma abbiamo puntato sempre, da sempre. Letto il romanzo *Via Castellana Bandiera* (Rizzoli editore), dove spira aria di Maccondo, profumata d'essenze *Marianna Ucrìa* (vedi Dacia Maraini), se n'è subito immaginata la versione spettacolare. Saputa la partecipazione in concorso dell'omonimo primo film di Dante alla Mostra di Venezia, mi son messo a fare il tifo per lei.

Grazie alla giuria di questa edizione, presieduta da BB, Bernardo Bertolucci, il poeta dello schermo figlio di Attilio, *Via Castellana Bandiera*, film teatrale, se non fosse ovvio sottolinearlo, incentrato sull'interpretazione degli occupanti delle due Fiat (product placement?) che si fronteggiano nel vicolo, ha vinto con Elena Cotta, attrice di lungo corso che ne fa di... Cotta e di crude in questo spaghetti-alla-Norma-western della She Director, la Coppa Volpi. Ma, soprattutto, ha convinto. Nel match tra Samira e Rosa, vince lo spettatore. Rosa è rosa è rosa: rosa dai dubbi sul senso della sua femminilità milanesizzata.

Alba Rohrwacher è immancabile nelle produzioni italiane che si giovano di un cognome estero, se non di un talento medio. Comunque, una teatrante sa dirigere gli attori come nessun film director sa fare e così è lei a interpretare in realtà tutti i "ruoli in commedia". Era dai tempi di Carmelo Bene che non si vedeva simil prodigiosa prodezza. Bandiera è il tricolore che sventola sui pennoni veneziani. Un film italiano nel senso più siciliano della definizione: un film *glocal*. L'amico Paolo Luigi De Cesare, intellettuale meridionale nel senso migliore del termine dice: «quando sento parlare di "Cinema Italiano" metto la mano sulla Fontina (valdostana)...». Dei limiti, soprattutto romani, quasi sempre un po' burini, del cinema italiano detto "d'autore" l'autrice di *Via Castellana Bandiera* non soffre. Ma s'offre disinibita al consenso generale. Spiace un po' che non figuri nell'elenco delle candidature e delle autocandidature Anica all'Oscar del 2 marzo 2014. Sarà per la prossima volta, con il secondo film: sommessamente consiglio a Dante di ricorrere allora a un Virgilio. Intanto l'opera prima di Emma merita di essere premiata anche al box office. **Fabrizio Sebastian Caleffi**

Ranieri non convince con Riccardo III camorrista

RICCARDO III, di William Shakespeare. Traduzione e adattamento di Masolino d'Amico. Scene di Lorenzo Cutuli. Costumi di Nanà Cecchi. Luci di Maurizio Frabetti. Musiche di Ennio Morricone. Con Massimo Ranieri, Paolo Lorimer, Roberto Vandelli, Giuseppe Bisogno, Margherita Di Rauso, Carla Cassola, Gaia Bassi e altri 13 interpreti. Prod. Ghione Produzioni Artiferx, Roma - Fondazione Teatro di Napoli - Estate Teatrale Veronese - Magna Graecia Teatro Festival Calabria - La Versiliana Festival. **ESTATE TEATRALE VERONESE - FESTIVAL LA VERSILIANA, MARINA DI PIETRASANTA (Lu) - CATONA TEATRO (Rc).**

IN TOURNÉE

Il caso di questo *Riccardo III*, ideato da un incauto Massimo Ranieri, dimostra che il teatro non è il luogo in cui ogni cosa è sempre possibile, perché in questa sommaria e frettolosa versione scenica dell'opera shakespeariana anche il testo viene meno. Il nuovo copione poggia su un'intelligente traduzione di Masolino d'Amico quasi colloquiale, da sceneggiatura cinematografica, che, dopo l'interessante spunto linguistico dell'inizio, vira su un'oralità meno meditata dove i personaggi sembrano parlare ciascuno a modo suo. A partire dalla Regina Margherita, interpretata da una risoluta e ribalda Margherita Di Rauso, che provenendo dalla terra di Francia esibisce, con bravura, un accento francese di immediata e divertita fattura che strappa l'applauso del pubblico a ogni sua uscita di scena. Ma è soprattutto l'impianto drammaturgico che fatica a stare in piedi: si privilegiano le sequenze di raccordo piuttosto che le "scene madri", spesso banalizzate nelle sanguinose lotte per il potere, mentre gli episodi principali del testo (da dimenticare subito la scena in cui Riccardo III seduce Lady Anna), vengono trattati come storie di or-

dinario malaffare. La vicenda viene pretestuosamente trasferita in un contesto di camorra napoletana dove più che lo staffilare di spade e pugnali risuonano continui colpi di pistola. Infatti più che a Shakespeare questa rappresentazione, più temeraria che eccentrica, fa pensare a Viviani e a Patroni Griffi. Il problema è che la storia di Riccardo III rimane sempre quella, non viene in alcun modo ripensata, riscritta, creando una completa distonia percettiva del racconto. La scena, fatta di un doppio cilindro che si apre e si richiude su un praticabile ruotante, genera una fastidiosa meccanicità, oltre a spezzare qualsiasi tentativo di coinvolgimento nella vicenda, mentre permette il colpo di teatro finale quando il corpo di Ranieri/Riccardo, steso in terra, ne impedisce la chiusura completa, con trucculento effetto di scuotimento del corpo e possibile decapitazione. Le musiche di Ennio Morricone, soprattutto percussioni e tamburi da esercito in marcia, non riescono a preparare né a creare le giuste atmosfere. Nell'affrontare per la prima volta un grande personaggio shakespeariano, Massimo Ranieri ha mostrato i suoi limiti di interprete "che può fare bene tutto" e di regista: a teatro, la simpatia, da sola, non riesce a fare di nessun capriccio una virtù, e in questo caso anche il Male (Riccardo III) fa fatica a essere plausibile. *Giuseppe Liotta*

L'anarchia animale di Angélica-Riccardo

EI AÑO DE RICARDO, dal *Riccardo III* di Shakespeare. Regia, scene, costumi e testo Angélica Liddell. Con Angélica Liddell e Gumersindo Puche. Prod. Atra Bilis Teatro, Iaquinandí SL, Barcellona. **FESTIVAL BIENNALE TEATRO, VENEZIA.**

Angélica Liddell è la potenza nera della scena spagnola. Fisico minuto e carattere d'acciaio. Disincanto intellettuale e pronunciate depressioni. Una teatrografia spesso improntata a tematiche terminali: suicidio, cancro, autodistruzione. Ma una re-

attività artistica che fa impressione: rabbie, sfregi e molestie. Furiosa nella denuncia delle ipocrisie, dei buonismi, del far finta di non vedere e non sapere, Liddell è allo stesso tempo in sintonia con la parte oscura dell'umanità, quella che soffre: i privi di potere, gli umiliati, i vessati, quelli che non appaiono, né da morti né da vivi, nella vetrina dei media. Angélica è un angelo che aggredisce, un santo sterminatore. Bile nera si chiama la sua compagna. Rare finora le sue presenze nel nostro paese (a Vie a Modena e a Omissis a Gradisca), ma con la sua apparizione alla Biennale Teatro 2013 il conto si ribalta. E lei se ne riparte lasciando agli italiani in fibrillazione politica estiva un grande affresco modellato sul più berlusconiano dei re di Shakespeare, mentre si porta invece a casa il Leone d'argento, emblema della sua posizione forte in un teatro del futuro. Estraneo ai lavori iper-personalizzati in cui la Liddell scrittrice e la Liddell performer si sovrappongono, *L'anno di Riccardo* è una variazione sul *Riccardo III*. Ritratto in forma di monologo e immedesimazione dura, intransigente, in cui il tiranno diventa il più nitido accusatore delle imperfezioni della democrazia, dello spietato potere dei buoni. E non è la dialettica – quella alla Heiner Müller – a sostenere il principio, ma piuttosto un'anarchia animale, che cancella ogni buona maniera dal palcoscenico. Tra i proclami al popolo del sovrano-bestia, Liddell svuota intere cassette di birra, si sbarazza delle mutande, fa pipì e sommariamente si lava, puttaneggia con un cinghiale impagliato. Dà fastidio, certo, il suo disprezzo di sé e del bello, ma ancora di più il pubblico si mette in agitazione quando a entrare nel suo mirino sono le vittime dell'Olocausto e Primo Levi scrittore, sfregiato con frasi caustiche che ci fanno pensare: ma cosa vuole farci adesso, dove vuole arrivare? A togliere il velo, probabilmente, con cui ci facciamo scudo quando da sotto i nostri abiti puliti, stirati, civili, si fanno strada il fetore e l'aggressività del mostro. Il Riccardo che là sotto, ogni giorno, noi siamo. *Roberto Canziani*

Pasolini, martire e santo

UNA GIOVINEZZA ENORMEMENTE GIOVANE, di Gianni Borgna, dai testi di Pier Paolo Pasolini. Regia di Antonio Calenda. Scene di Paolo Giovanazzi. Con Roberto Herlitzka. Prod. Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia, Trieste - Mittelfest 2013, Cividale (Ud). MITTELFEST, CIVIDALE (Ud).

IN TOURNÉE

Non è difficile farne un'icona sacra, adattabile a parecchi usi. L'intellettuale scomodo. Il poeta corsaro. Il profeta. Molti anche i settori nei quali poterne fare una bandiera. L'adolescenza friulana (per chi coltiva le radici linguistiche). La scomparsa delle lucciole (per chi è disturbato dal ricambio sociale e dal rischio ecologico). Lo scandalo di una vita (per chi si batte, costi quel costi, per "i diversi"). E poi quella morte violenta, all'Idroscalo di Roma, la notte del due novembre. Martirio finale e santificazione. Appena si dirada il buio e si disperde l'abbaiare dei cani, nella prima immagine dello spettacolo che il Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia ha voluto far debuttare a Mittelfest 2013, Pasolini vivo sovrasta Pasolini morto. Letteralmente. Lo scrittore che continua a vivere in ciò che ha scritto. La voce, il volto, il corpo mimetico di Roberto Herlitzka, l'anima pasoliniana in piedi, scrutano il cadavere della vittima Pasolini. A farne strazio sono state mani violente, bastoni, ruote di veicolo. Ma ora, sopra al mucchio di sangue, carne, ossa, il mistero della resurrezione. Oggi Pier Paolo Pasolini avrebbe 91 anni. E ogni tanto qualcuno che si domanda come sarebbe, se fosse ancora vivo. Sul ruolo che ebbe nella società italiana tra gli anni '50 e i '70, sul cono d'ombra che quella morte proiettò nei decenni successivi, si è scritto un fiume di cose. Fluviale era già quanto aveva scritto lui, spaziando ad angolo giro tra poesia, cinema, narrativa, teatro, saggistica, intervento d'occasione. Gianni Borgna, l'ex dirigente della Figc, l'assessore alla Cultura a Roma, ricomponne il filo di molte di queste riflessioni in *Una giovinezza enormemente giovane* (titolo brutto, difficilmente spendibile, ma ripreso da un luminoso verso

delle poesie). Nulla di nuovo, o che non si sappia. Dalla perdita dell'innocenza dei borgatari (immagini corrono, a questo punto, di Roma in periferia, com'era e com'è) alla morte che compie un montaggio fulmineo della vita (finale inquadratura del Golgota, da *Il Vangelo secondo Matteo*). Ma nella scelta fatta dal regista Antonio Calenda a dire la *vulgata* pasoliniana è Herlitzka. E sul fulcro di questo attore - esatto, perfetto, piuccheperfero - lo spettacolo ruota. La dignità e la chiarezza nel dire sono le sue doti. La profondità che intuisce in ciò che è detto può dare vertigini. Sui dettagli della propria morte, Pasolini può ritornare profeta. È una maniera interessante per staccare, una volta tanto, il santino dal muro su cui era stato appiccicato. *Roberto Canziani*

Pandur, visita guidata al genio di Michelangelo

MICHELANGELO, dal dramma di Miroslav Krleža. Regia di Tomaz Pandur. Drammaturgia di Livija Pandur. Scene di Sven Jonke (Numen). Musiche di Silence. Con Livio Badurina. Prod. Teatro Nazionale Croato di Zagabria - Mittelfest 2013, Cividale (Ud) - Pandur.Theaters, Ljubljana - Teatro Nuovo Giovanni da Udine. MITTELFEST, CIVIDALE (Ud).

IN TOURNÉE

Le grandi imprese non lo intimoriscono. Il genio lo tratta da pari a pari. Esagerare qualche volta gli piace. Quando aveva trent'anni, amava i pericoli, ed era il giovane direttore di uno dei teatri nazionali sloveni, Tomaz Pandur non si era certo messo in soggezione davanti alla *Divina Commedia*. Ora, a cinquanta, ha scelto il confronto con la genialità matura di Michelangelo. Lo stile non è cambiato. Una spettacolarità accentuata. Impianti scenografici imponenti e semoventi. Forti e facili sollecitazioni musicali. Spruzzi d'acqua. L'impatto sicuramente non manca. Nel video iniziale gli affreschi della Cappella Sistina prendono vita e mano mano si degradano, scolorando. Una metafora sui corpi e sul tempo. Lo spettacolo sale poi sulle impalcature. Suorine tuttofare e seminaristi in calzoncini da nuotatore si sporgono, pericolosamente danzando. Il set ricorda vagamente una piscina. Michelangelo è nudo e si impiastrieggia il corpo con vivide polveri colorate. Un pubblico alle prime armi si può innamorare. Assai più sguarnito il fronte drammaturgico. Il maggior scrittore croato del '900, Miroslav Krleža è accreditato nei titoli di testa e coda. Della sua opera teatrale d'esordio (1919) e della riflessione post-bellica poco rimane. È l'uomo che ha bisogno di Dio, o Dio che ha bisogno dell'uomo, si domandava Krleža. La provocante partitura testuale di Livija Pandur dà invece di più nella visita guidata al capolavoro michelangiolesco. Ironia sulle audioguide. Ospiti a Mittelfest anche in altre occasioni, i due Pandur ci avevano fatto vedere di meglio. *Roberto Canziani*



Michelangelo

Drodesera, il cuore aperto della scena contemporanea

La casa della Centrale Fies, che molti artisti scelgono per debuttare, si conferma uno dei pochi luoghi festivalieri vitali e con una progettualità di segno forte. Quest'anno, tra i tanti, si segnalano i lavori di Latella, Castellucci, Teatro Sotterraneo, Codice Ivan, Quiet Ensemble e Philippe Quesne.

A.H., drammaturgia di Federico Bellini e Antonio Latella. Regia di Antonio Latella. Scene e costumi di Graziella Pepe. Luci di Simone De Angelis. Con Francesco Manetti. Prod. stabilemobile compagnia Antonio Latella, Forlì – Centrale Fies, Dro (Tn). FESTIVAL DRODESERA, DRO (Tn) – FESTIVAL INTERNAZIONALE CASTEL DEI MONDI, ANDRIA (Bt).

IN TOURNÉE

In fondo basta farsi due segni sotto il naso. Anche solo con la Nutella. Puoi avere qualunque faccia, essere uomo o donna, ma quei baffetti fanno subito correre il pensiero a Hitler, incarnazione del Male del '900. Come se fosse un frammento di dna presente in ciascu-

no di noi. Ma quale l'origine di ciò? Bene, male e menzogna sono le parole chiave dell'ultimo lavoro di Antonio Latella, urticante, scomodo, un vero pugno nello stomaco assestato con spietata intelligenza. A che punto della Storia l'uomo si rende conto che può usare la menzogna come arma? Risposta: forse quando nasce la lingua, strumento per raccontare il mito fondativo di un popolo. Mito che si trasforma in lasciapassare di insane pulsioni di supremazia, guerre, violenze, genocidi. Parte da questo assunto l'impressionante performance di Francesco Manetti, che di solito non fa l'attore ma cura il training fisico della compagnia, capace di arrivare ai limiti del sacrificio umano del suo corpo senza però

l'odore di santità di grotowskiana memoria. Si parte quindi dalla *Bibbia*, dalla lettera *bet* dell'alfabeto ebraico che, tracciata con vernice nera su un grande foglio bianco poi sminuzzato con infinita meticolosità dicendo solo "6.920.160" (le vittime della Shoah), diventa la caricatura stilizzata del volto di Hitler. "Maschera" in cui si trasfigura Manetti, pronto a scandire il racconto della Creazione con la violenza di un cane rabbioso, forse citazione dello smanioso Arturo Ui-Führer a quattro zampe di Martin Wuttke. E le citazioni sono molte, alcune scontate (Chaplin e il suo Grande Dittatore), altre meno (un brano registrato di *Dancer in the dark* di Lars von Trier, un manichino che prende sembianze di Pinocchio). Ma, più che nel lucido argomentare della parola, decisamente sovrastata dalla prova attorale, è nella scioccante "metamorfosi" fisica del protagonista - all'inizio compito uomo in completo di carta bianca e alla fine lacerato e devastato da sudore, polvere, saliva - che scopriamo con orrore non solo la banalità del Male, ma anche le sue enormi potenzialità di contagio. E questo certo non ci consola, ma ci fa bene ricordarlo. *Claudia Cannella*

DER TEUFEL LEISE, FAUST, di Quiet Ensemble e Matteo Marangoni. Post-produzione audio di Gianclaudio Hashem Moniri. Ripresa video di Manuela Meloni. Consulenza tecnica noideaLab. DRODESERA, DRO (Tn).

Cosa fa il teatro quando la scena si svuota della presenza umana? Cosa comunica l'emotività dell'umano quando del teatro rimangono solo un manipolo di congegni artigianali ed elettronici? Più artisti hanno sondato quel territorio *limen* che sta tra il teatro e le arti visive nel tentativo di costruire nuove forme di fruizione dello spettacolo. *Der Teufel Leise, Faust* di Quiet Ensemble si inserisce in questo filone di ricerca. Non ibridazione delle arti ma formulazione di un linguaggio altro a partire dall'utilizzo automatico di più media. La scena è uno spazio in cui piccoli marchingegni si azionano come animelle o fantasmi di un corpo - quello del teatro nella sua nuda architettura - rimasto vuoto. C'è una sfera di plastica azzurra che galleggia

nel vuoto, un altoparlante che minaccia lo spettatore ronzando nell'aria, dell'acqua che ribolle di ansia e paura, un piccolo robot con una testa megafono, proiezioni, luci *strobo* e pezzi di quinta che cedono fino a minacciare o colpire lo sguardo degli astanti. Il duo Quiet Ensemble, composto da Bernardo Vercelli e Fabio Di Salvo, con *background* attinente alle arti visive e alla *new media art*, firma un'opera nel teatro e sul teatro (caratterizzata da *liveness*, frontalità della visione e condivisione di uno spazio e un tempo dedicato alla contemplazione) che coniuga ricerca visiva e musicale in una serie di quadri capaci di raccontare l'umano senza l'umano e i movimenti di un'anima lì dove corpo apparentemente non c'è. *Matteo Antonaci*

MUORI. Liberamente ispirato al Requiem di Mozart, creazione e scenografia di Codice Ivan. Con Anna Destefanis, Leonardo Mazzi, Benno Steinegger. Prod. Codice Ivan, Firenze - Centrale Fies, Dro (Tn). FESTIVAL DRODESERA, DRO (Tn) - CONTEMPORANEA FESTIVAL, PRATO.

Uno spettacolo che dichiara di voler indagare non tanto la morte, quanto il «decadere di ciò che forma l'identità»: un obiettivo certo ambizioso per quanto piuttosto indefinito e sfumato e che, proprio per queste sue qualità, si presta a essere realizzato attraverso una molteplicità di soluzioni drammaturgiche. Una condizione ideale per una compagine come Codice Ivan, formata da tre artisti specializzati ciascuno in un differente linguaggio: la recitazione, la parola, l'immagine. Tre codici che coesistono effettivamente in questo nuovo spettacolo e che nondimeno non riescono a garantirgli efficacia e significatività. Nel buio una donna accovacciata a terra singhiozza in maniera sempre più disperata, irrompe la musica, le luci si accendono e i tre performer iniziano a spostarsi attraverso il palcoscenico, alternandosi in proskenio e fissando con insistenza il pubblico. Poi uno di loro - Leonardo Mazzi - si siede a una scrivania e digita frasi che vengono proiettate sul fondale; Benno Steinegger percorre a velocità sempre maggiore il palco avanti e indietro, fi-



A.H. (foto: Laura Tota).

no allo sfinimento, mentre Anna De-stefanis cura una pianta di rose e riprende da vicino ora i boccioli rosa, ora il volto stravolto dal sudore e dalla fatica del compagno in scena. Nel finale, le immagini catturate dalla performer vengono proiettate mentre in sala si diffonde il *Requiem*, spunto da cui è partito il lavoro della compagnia e che, paradossalmente, proprio nell'accostamento al capolavoro di Mozart dichiara platealmente la propria fragilità compositiva: un punto di partenza interessante e pregno di possibili sviluppi creativi atrofizzato in un'unica idea, reiterata in maniera monotona e ossessiva, senza che questo produca una drammaturgia solida e articolata. *Laura Bevione*

PHILIPPE QUESNE - ANAMORPHOSIS, traduzione di Akihito Hirano. Regia di Philippe Quesne. Con Ami Chong, Yuko Kibiki, Makiko Murata, Mao Nakamura. Prod. Vivarium Studio, Parigi e altri 3 partner internazionali. FESTIVAL DRODESERA, DRO (Tn).

Tra le proposte più interessanti della drammaturgia francese contemporanea, Philippe Quesne ha, tra gli altri, il merito di saper lasciare vibrare corde sottili nell'emotività dello spettatore con estrema eleganza e raffinatezza. Elegante e raffinato è, appunto, *Anamorphosis*, spettacolo nato dopo una residenza in Giappone e costruito in collaborazione con quattro attrici nipponiche. Se il nodo che muove questa nuova produzione è il tema della virtualità e dei suoi effetti sulla vita quotidiana, appaiono in filigrana tutti i temi cari all'autore: la solitudine, l'isolamento, e il teatro come forma di rappresentazione e costruzione di un mondo "altro" in cui rifugiarsi. Così se in *L'effet de Serge* il protagonista passava la sua esistenza isolato a costruire stupidi congegni da mostrare ogni settimana a ospiti sconosciuti assetati di meraviglia, in *Anamorphosis* quattro ragazze sono colte nell'insensatezza di una giornata passata tra le mura domestiche. Sul palco una batteria che non suonerà mai, un computer attraverso il quale mettere musica, un paio di occhiali 3D attraverso i quali vedere il futuro divengono sintomi di un'intera esistenza. Casa è il luogo in cui costruire personalità e paesaggi utopici, lo spazio in cui ogni invenzione e rappresentazione – come in teatro – assumono il peso della realtà e dello stare nella realtà quando l'agire virtuale è

malinconica fuga dal caos contemporaneo e dall'impossibilità dell'essere. Quesne costruisce uno spettacolo tutto incentrato sui dettagli, sulle cose invisibili all'occhio, sugli oggetti e le azioni che sfuggono e sul tempo che si sbriciola quando immaginiamo di vivere. *Matteo Antonaci*

ATTORE, IL TUO NOME NON È ESATTO, creato e diretto da Romeo Castellucci. Con Mara Bertoni, Evelin Facchini, Giacomo Garaffioni, Arturo Martinini, Aglaia Mora, Ermelinda Pansini, Carlotta Pircher, Sergio Policicchio. Prod. Societas Raffaello Sanzio, Cesena - La Biennale Teatro, Venezia. FESTIVAL DRODESERA, DRO (Tn) - BIENNALE TEATRO, VENEZIA.

La dimostrazione pratica e spettacolare di una tesi, quella secondo cui l'attore non sarebbe – come invece l'etimo della parola suggerisce – qualcuno che "agisce", bensì un essere che in qualche modo viene agito da un'altra entità, il personaggio o, meglio, le oscure "Potenze" che in lui abitano. E Romeo Castellucci non poteva trovare migliori interpreti di questa tesi che i partecipanti a un laboratorio per attori, quello da lui stesso condotto nel biennio 2010-2011 nell'ambito della Biennale Teatro di Venezia diretta da Alex Rigola. L'attore, sostiene il regista, è consapevole vittima di una forma di possessione, un professionista che sceglie di concedere piena libertà alle Potenze che in lui già dimorano. E, per chiarire ulteriormente la propria tesi, Castellucci chiede a ciascun attore di interpretare un reale episodio di possessione: da un mangianastri posto a un lato del palcoscenico escono le registrazioni d'epoca delle voci dei posseduti, mentre i giovani artisti danno a esse un corpo, contorcendosi e schiumando dalla bocca. Terminata la propria performance, ogni attore spegne il mangianastri, sorride sornione al pubblico e se ne va, lasciando il palcoscenico all'interprete successivo. Nel finale, il corpo sfinite dell'ultimo performer, disteso a terra, è chiosato dalla voce di Antonin Artaud, assunto a nobile ispiratore e garante della tesi fino a lì sviluppata e illustrata da Castellucci. Ma Artaud non basta a trasformare in spettacolo un lavoro che non riesce ad affrancarsi dalla propria origine laboratoriale, così che le singole esibizioni degli at-



tori paiono altrettanti saggi individuali, dimostrazioni - certo di alto livello - della padronanza tecnica raggiunta. Ma niente di più, così che la tesi stessa sostenuta dal regista, non puntellata da un ragionamento articolato bensì ridotta a mero catalogo di situazioni analoghe, perde mordente e credibilità, sbiadendo inesorabilmente. *Laura Bevione*

BE LEGEND! Hamlet + Jeanne d'Arc e BE NORMAL!, di Teatro Sotterraneo. Drammaturgia di Daniele Villa. Costumi di Laura Dondoli e Sofia Vannini. Luci di Marco Santambrogio. Con Viola Miserocchi, Pietro Segreti, Sara Bonaventura e Claudio Cirri. Prod. Teatro Sotterraneo, Firenze - Associazione Teatrale Pistoiese, Pistoia e Centrale Fies, Dro (Tn). FESTIVAL DRODESERA, DRO (Tn) - FESTIVAL SANTARCANGELO 13 (Rn) - SHORT THEATRE, ROMA.

IN TOURNÉE

Le due facce di un territorio di indagine, denominato *Daimon Project*, mirato a individuare lo "spirito guida-dèmone" che accompagna ogni uomo nella propria esistenza. Teatro Sotterraneo sceglie dunque, da una parte, di indagare la vita di personaggi famosi – reali o letterari – e, dall'altra, di sintetizzare la normalità – spesso frustrante – di due anonimi trentenni di oggi. Così *Be Legend!* è un "progetto seriale" che vuole ricostruire l'infanzia di uomini e donne divenuti una leggenda. In ogni città dove lo spettacolo viene allestito, la

compagnia ingaggia un bambino o una bambina di circa dieci anni che, dopo una preparazione di un giorno o poco più, sarà protagonista della messa in scena. Fino a oggi Teatro Sotterraneo ha immaginato l'infanzia di Amleto e di Giovanna d'Arco. Il primo, iperprotetto nella corte di Elsinore, vive circondato da guardie del corpo decisamente solerti che concedono ben poco spazio a giochi spensierati. La seconda, ognora intenta alla preghiera, conosce presto la violenza della guerra. Nella parte finale di ciascun "episodio", il/la protagonista è invitato ad anticipare il proprio futuro, una sorta di prova generale così che gli eventi non lo prendano alla sprovvista. Una recita al termine della quale i giovani Amleto e Giovanna scivolano sfinite nelle braccia di Claudio Cirri che, pietoso, offre loro un po' di requie prima della tempesta in cui fatalmente si tratterà la loro esistenza. Divertimento e riflessione, spensieratezza e serietà convivono nello spettacolo, conquistando un pregevole equilibrio, testimonianza di matura sapienza scenica. Una qualità che manca ancora alla seconda faccia del *Daimon Project*: il ritratto delle incertezze, dei dubbi e delle quotidiane difficoltà che contraddistinguono le vite dei trentenni di oggi necessita ancora di qualche messa a punto, benché la capacità di analisi e ironica rilettura della realtà raggiunta da Teatro Sotterraneo risulti ben riconoscibile fra le trame dello spettacolo. *Laura Bevione*



In questa pagina, *Art you lost?*, di Iacasadargilla, *Muta Imago*, Santasangre, Matteo Angius (foto: Ilaria Scarpa); nella pagina seguente, *Legionari*, di Valters Silis.

Santarcangelo, posizione di stallo

Fra alti e bassi, l'edizione 2013 del Festival romagnolo non convince pienamente: mancano idee, talenti o mezzi? E se il pubblico, nel bene e nel male, è sempre più coinvolto in prima persona (*Art you lost?*, *All ears*, *Agoraphobia*), solo alcuni artisti lasciano davvero il segno, Valter Silis in testa.

LEGIONARI, di Carl Alm, Ieva Kaulina, Karlis Kruminš, Valters Silis. Regia di Valters Silis. Con Carl Alm, Karlis Kruminš. Luci di Janis Snikers, Mara Jarovoja. Scene di Ieva Kaulina. Prod. Carl Alm, Ieva Kaulina, Karlis Kruminš, Valters Silis, Riga (Lv) - Santarcangelo 12 13 14, Santarcangelo di Romagna (Rn). FESTIVAL SANTARCANGELO 13 (Rn).

Si parla sempre più spesso di teatro postdrammatico. Coniato sul finire degli anni Sessanta da Hans-Thies Lehmann, il termine è rimbalzato nella critica europea, andando ad additare tutta quella corrente che fa della mancanza di sintesi, dell'incompletezza, del gusto per il paradosso e della concessione al corpo il proprio cavallo di battaglia, aprendo le maglie all'irruzione della realtà e del quotidiano. Spesso, tuttavia, a sproposito. Quello visto a Santarcangelo è, al contrario, uno dei più insigni esperimenti del genere. Non solo per l'uso che ne fa, espressamente citandolo. Ma, addirittura, ribaltandolo. Servendosene come di un grimaldello per scardinare le forme date e fare, finalmente, teatro politico, con tutto il suo carico di problematicità. Non con i ritrovati del teatro di narrazione. Tantomeno con quelli del commento video, alla Piscator – sono pochi, gli

oggetti in scena, tre bandiere, un tavolo, una sedia, un podio per le conferenze e nulla più. Ma mettendo in forma, ora e per sempre, un episodio della storia, e sulla scena analizzandolo, scomponendolo. Senza morali spicce. Senza formule scontate. Ma con l'impegno del ricercatore. Dove il pubblico è partecipe. Protagonista, addirittura. A lungo emarginato, ecco, allora, che il processo torna in teatro. Con una storia che, magari, non ci riguarda direttamente – la vicenda dei centosettanta legionari baltici esuli in Svezia, estradati nel 1945 in Unione Sovietica – ma che subito ci attrae, in virtù del grado di verità che essa conserva. È bravo, il giovane Silis, a coinvolgere lo spettatore, addirittura chiamandolo al voto. Bravo ad assecondarne le emotive accensioni, con uno sviluppo concepito *ad hoc*. Il resto lo fanno gli attori, scaltri quanto basta per destreggiarsi tra le lingue e gli infiniti personaggi che tra le quinte si muovono, ora ammiccando alle ragioni dello show, ora a quelle della necessità storica, sempre con un occhio di riguardo per la gente che, dagli spalti, li osserva. È una creazione autenticamente collettiva, quella vista allo spazio Livia Conti di Santarcangelo, che nasce sulla scena, prospera sulla scena, e sempre si rinnova. E merita, per questo, un plauso sentito. *Roberto Rizzente*

ALL EARS, di e con Kate McIntosh. Drammaturgia di Pascale Petralia e Tim Etchells. Luci di Chris Copland. Prod. Spin, Bruxelles e altri 6 partner internazionali. FESTIVAL SANTARCANGELO 13 (Rn).

Ci deve pur essere una distinzione fra il teatro (non dico l'arte) e l'animazione da villaggio vacanza. Da qualche parte qualcosa deve pur essere rimasto. Come si vuol sperare che ci sia un po' più di ciccia rispetto allo stantio concetto della «riflessione sulla condizione dell'individuo, sulla sua solitudine e sul suo ruolo nella collettività». Che veramente è la classica frase che tutto salva. Forse *All ears* della neozelandese (ma trapiantata a Bruxelles) Kate McIntosh non può essere preso a esempio di tutta Santarcangelo. Sarebbe sintesi ingiusta. Ma certo è simbolo di una certa anima che ha attraversato l'ultima edizione del festival romagnolo. Un'anima non sufficientemente ricca di idee, di talenti, di mezzi. Dove neanche più ci si domanda: ma io cosa voglio dire? Forse poco, forse nulla. Forse il nulla. Ma questa volta senza neanche quella fascinazione estetica che ha spesso segnato altre derive. Il tutto (e qui si torna al villaggio) spesso veicolato attraverso lavori in cui allo spettatore è stato richiesto un coinvolgimento in primissima persona. Quasi l'artista fosse una specie di ma-

rionettista, nel migliore dei casi. O un semplice osservatore. Con la McIntosh si raggiunge un apice di vacuità. Lei biondina seduta a una scrivania a porre domande al pubblico che risponde, fa cose, gesticola, ridacchia. Domande del tipo: avete mai rubato? Con quanti siete stati a letto? Come unite questi tre animali? Va beh, manco al test dei tre giorni del servizio militare. Con la triste finzione di improvvisare un dialogo con la platea in realtà schematico e sempre uguale a se stesso. Fine a se stesso. Che si conclude con l'ascolto dei rumori creati nel corso della performance. Scorrendo la locandina, si scopre una coproduzione franco-belga-tedesca (fra questi Les Spectacles Vivants del Centre Pompidou). Forse, se qualcosa c'è da imparare dalla McIntosh, è il suo limpido talento nel recuperare finanziamenti. Il resto è uno schiocco di dita. *Diego Vincenti*

L'UOMO È UN ANIMALE FEROCO, da Nino Pedretti. Adattamento e interpretazione di Silvio Castiglioni. Ideazione di Silvio Castiglioni e Georgia Galanti. Luci di Luca Brolli. Prod. Celestrosa/I sacchi di Sabbia, Pisa e altri partner. FESTIVAL SANTARCANGELO 13 (Rn).

IN TOURNÉE

Animale feroce l'uomo. Così come l'attore. Che fagocita e fa proprie le vite misere (e normalissime) che gli capitano addosso. Dona loro l'esistenza e al contempo se ne nutre. Questo viene in mente pensando al progetto di Silvio Castiglioni, dove molto si rivede del suo talento istrionico, preciso e intenso nel proporre a "tuttotondo" le figure minime e simboliche disegnate da Nino Pedretti. Meno raffinatezza, più pancia (con misura). Per interpretare quelle figure che il poeta santarcangiolese scrisse febbrilmente pochi giorni prima della morte, all'epoca pensandoli per Radio Rai che a breve dovrebbe mandarli in onda, grazie alle registrazioni curate dallo stesso Castiglioni. Una riscoperta che affianca anche alcuni volumi apparsi nelle librerie. E che assume gusto tutto particolare in piazza Ganganelli, dove *L'uomo è un animale feroce* è stato proposto in anteprima gratuita per la gente del paese romagnolo. Idea fra le più belle. Visto l'incrocio fra Pedretti, il gusto popolare del suo (non) teatro, il concittadino acquisito Castiglioni. Clima quindi di festa, si giocava in casa. Ed è intelligente la scelta di iniziare con il monologo più strettamente comico, il surreale viag-

gio nella follia di un anonimo impiegato che finge di possedere una terrazza. *Status symbol*. Si ride. Prima di addentrarsi con maggior profondità nell'animo umano, nelle sue distorsioni. Da dove emerge potentissimo il ritratto di una moglie frustrata, colma di tristezze e voli pindarici. Forse il momento migliore. All'interno di un mosaico di tessere dal valore letterario altalenante. Lavoro di pochi mezzi e molto mestiere. Con Castiglioni a far da maestro di cerimonia nei confronti di un pubblico "vero", d'ogni età e condizione. Per una (ri)scoperta forse più letteraria che teatrale. Ma che strappa applausi. *Diego Vincenti*

ART YOU LOST?, ideazione di Iacasadargilla, Muta Imago, Santasangre, Matteo Angius. Prod. Iacasadargilla, Muta Imago, Santasangre, Matteo Angius, Roma - Santarcangelo 12 13 14, Santarcangelo di Romagna (Rn). FESTIVAL SANTARCANGELO 13 (Rn).

Il rischio era piuttosto alto. Ché prima d'iniziare, veniva facile pensare a un giochino un po' superficialotto, senza un granché da dire. In realtà il progetto, ideato a più mani da alcune realtà romane, è riuscito a incuriosire (assai) il pubblico di Santarcangelo. E a non deludere. Partendo da un semplice gesto richiesto a ogni singolo spettatore: offrire allo "spettacolo" un oggetto caro, il più possibile pregno di significato. Quindi non vale portare l'accendino comprato all'angolo. Si sacrifica una parte di sé (o qualcosa del genere) e la si chiude in una scatola anonima. Prima di proseguire in un percorso a stazioni, in solitaria, che ha qualcosa di una personalissima *via crucis*. All'interno di una scuola elementare di quelle enormi, dai soffitti alti, attraversata in una penombra dove la luce s'infiltra a squarci. E dove la solitudine (il silenzio) crea un'inquietudine che pizzica lo stomaco. Annunciando un colpo di scena che ha la forza del miglior Dario Argento... Domande e risposte, autoscatti, ascolti, scrittura e osservazione: lo scopo è ripercorrere un frammento della propria vita e spurgarlo. Gesto performativo in cui si è unici protagonisti di un'installazione interattiva che pare ribadire una moda molto vista e vissuta negli ultimi mesi (forse troppo). E che spinge il proprio ricordo a una sorta di estetizzazione collettiva, visto anche che, in un secondo momento di lavoro, tutti i materiali raccolti diverranno opera a sé stante. Ben

pensato e ben condotto, gestito con tempistiche da ferrovie svizzere, *Art you lost?* possiede la cura del dettaglio attraverso un "allestimento" povero ma attentissimo nel guidare lo spettatore-attore in una propria *madeleine* emotiva. Con un approccio multidisciplinare che dimostra l'eterogeneità dei talenti e l'ampiezza di vedute. E che in pochi minuti rende densa un'aria avvicinata con una certa leggerezza. Per scardinare memorie. Portare alla luce l'intimità più nascosta. *Diego Vincenti*

AGORAPHOBIA, di Lotte van den Berg. Testo di Rob van de Graaf. Regia di Lotte van den Berg. Tecniche e media di Willem Weemhoff. Con Daria Deflorian. Prod. Omsk/ Lotte van den Berg, Utrecht (NI) - OperaEstate, Bassano Del Grappa (Vi). FESTIVAL SANTARCANGELO 13 (Rn) - OPERAESTATE, BASSANO DEL GRAPPA (Vi).

C'è un passo, nel finale di *Nostalghia* – il penultimo lavoro di Tarkovsky – che la dice lunga sul senso che la verità ha oggi, per gli uomini. Solo in piazza, del Campidoglio a Roma, Domenico, il co-protagonista del film, denuncia dalla statua di Marco Aurelio, le aporie del reale, invocando un nuovo e meno ortodosso sistema sociale, aperto alla mutua cooperazione. Prende le mosse da qui l'ultima fatica di Lotte van den Berg, talentuosa performer olandese, presente nei maggiori festival internazionali. Solo che,

al posto del matto, mette una donna. Viva, in carne e ossa. Che interagisce con la gente. Parla con la gente. Guarda la gente. E grida quello che la gente non vuole sentirsi gridare, contro l'egoismo e per la solidarietà. Non sono molti gli spettacoli che riescono a scuotere le coscienze. Lotte ci riesce a meraviglia. Col testo, innanzitutto. Abituata, da sempre, all'uso esclusivo del corpo, si affida qui a Rob van de Graaf per lanciare parole che pesano come sassi. A metà tra la poesia e la riflessione filosofica, mostrano una confidenza spudorata con la materia, i sensi, l'esistenza, subito entrando nel vivo della questione, senza giri di parole. E poi affidandosi ad attori di razza. Un uomo, in Europa. In Italia, per la prima volta, una donna: Daria Deflorian. Che è bravissima, e anzi creativa nel piegare il dettato alle proprie esigenze, conferendole il giusto grado di passione e necessità, quasi sgorgassero spontanee. Il resto lo fa la regia. Geniale nel disvelare, a poco a poco, la presenza dell'attrice, prima anticipandone la voce al telefono. E poi mostrandola lì, davanti agli occhi di tutti, a tu per tu con la piazza, gli ignari passanti. Fino a ribaltare i confini della visione, attivando una riflessione penetrante sulla prossemica del guardare. Non sappiamo più, alla fine della performance, chi è l'attore e chi lo spettatore. Le ragioni propagandate dall'attrice si allargano, riguardano tutti. Tutti interrogano. E nessuno assolvono. *Roberto Rizzente*



A Spoleto le grandi firme del pret-à-porter teatrale

Il festival umbro che, nonostante i tagli, mantiene un budget decisamente alto, è una delle poche rassegne estive in cui compaiono ancora i grandi nomi della scena nazionale e internazionale, da Luca Ronconi a Peter Stein, passando per Bob Wilson e Irina Brook.

PORNOGRAFIA, di Witold Gombrowicz.

Traduzione di Vera Verdiani. Regia di Luca Ronconi. Scene di Marco Rossi. Luci di Pamela Cantatore. Con Riccardo Bini, Paolo Pierobon, Ivan Alovio, Loris Fabiani, Davide Fumagalli, Lucia Marinsalta, Michele Nani, Franca Penone, Valentina Picello, Francesco Rossini. Prod. Centro Teatrale Santacristina, Gubbio (Pg) - Piccolo Teatro di Milano - Festival dei Due Mondi di Spoleto. FESTIVAL DEI DUE MONDI, SPOLETO (Pg).

IN TOURNÉE

Alla fine della lunga serata teatrale, che vedeva la trasposizione scenica letterale del romanzo *Pornografia* di Witold Gombrowicz a opera di Luca Ronconi e dei suoi attori del Laboratorio di Santacristina, rimaneva sempre qualcosa da raccontare di quella "parodia erotica" (come l'ha acutamente definita Francesco M. Cataluccio) ambientata in Polonia durante la seconda guerra mondiale, che vede due

anziani signori, Witold e Federico, decidere di entrare nella vita di due giovani, Carlo ed Enrichetta, per indurli ad amarsi. Restava, dal punto di vista dello svolgimento scenico, qualcosa di non definitivamente risolto, di incompiuto, mentre rimaneva impressa l'intensità recitativa di tutti gli interpreti e la forza esemplare delle immagini. Ma come trasformare un'azione mentale in azione teatrale concreta? Ronconi non si lascia sedurre dai contenuti del racconto, dalle relazioni pericolosissime fra i quattro protagonisti della vicenda, non ne fa il centro su cui costruire la rappresentazione, individua invece gli eventi che ne fondono la trama e ce li mostra nel loro accadere scenico attraverso le parole del Narratore, un efficace e risoluto Riccardo Bini, e di una schiera di giovani ma agguerriti interpreti che magnificamente si destreggiano fra quell'andirivieni continuo dalle quinte laterali di oggetti genialmente ideati da Marco Rossi: poltrone da salotto, antiche macchine agricole veicoli di un immaginario povero e fantasioso (una carrozza

a forma di treno). Un piccolo arsenale di meraviglie meccaniche da barocco novecentesco che servono ad allontanare la storia da se stessa, farne un'opportunità di riflessione intima sia per gli spettatori sia per tutti gli attori, fra i quali irriducibile Paolo Pierobon nella parte di Federico, e poi Franca Penone che fa Maria, e Valentina Picello che è una pallida, agonizzante Amelia. Il tocco registico di Ronconi si concentra su una recitazione appassionata e fremente dei suoi interpreti, ne cura i più piccoli dettagli delle intonazioni come del movimento e dei gesti, e dispiega per l'intera rappresentazione una manifesta trama di sguardi che li tiene uniti dall'inizio alla fine sul baratro di una catastrofe annunciata. *Giuseppe Liotta*

IL RITORNO A CASA, di Harold Pinter. Traduzione di Alessandra Serra. Regia di Peter Stein. Scene di Ferdinand Woegerbauer. Costumi di Anna Maria Heinrich. Luci di Roberto Innocenti. Con Paolo Graziosi, Alessandro Averone, Elia Schilton, Rosario Lisma, Andrea Nicolini, Arianna Scommegna. Prod. Teatro Metastasio Stabile della Toscana, Prato - Spoleto 56 Festival dei 2Mondi, Spoleto (Pg). FESTIVAL DEI DUE MONDI, SPOLETO (Pg).

IN TOURNÉE

La storia è semplice, ma destinata a complicarsi maledettamente, scena dopo scena, battuta dopo battuta, fino al completo rovesciamento dei ruoli. Dopo la morte della moglie Jessie, che lo tradiva, Max è diventato il padre padrone di una famiglia di sbandati e alcolizzati che domina col suo bastone di comando, un po' per oscuri risentimenti, un po' per paura di essere da loro emarginato, schiacciato. Finché una notte arrivano in quella casa disordinata e fetida di un sobborgo londinese Teddy, il figlio (prodigo?), professore di filosofia, da tempo residente in America, con sua moglie Ruth. È solo uno dei tanti modi in cui riassumere la storia, tanti almeno quanti sono i personaggi rappresentati. Chi è, infatti, il vero protagonista della vicenda? In una storica edizione del 1982, regia di Carlo Cecchi, non v'era dubbio che il personaggio principale, perno di tutta l'azione scenica, fosse Lenny, il figlio



magnaccia, interpretato con eleganza e cinismo da lui stesso. In qualche altra versione, protagonista risultava la misteriosa Ruth, demone tragico che, prendendo il dominio di quella famiglia tutta maschile, novella *Lulu* o strindberghiano *Pellicano*, portava a compimento una sua antica e segreta vendetta, trionfando su tutti i suoi uomini. Peter Stein asseconda l'interpretazione più "classica" del testo, quella che risulta dalle relazioni in scena dei personaggi, e sottolinea il ruolo centrale di Max, il padre, nell'economia drammaturgica e scenica del testo. Ma questa scelta registica finisce per impoverire la ricchezza di sfumature, ambiguità, peso drammatico, comportamenti, psicologie di tutti gli altri soggetti della storia che non sembrano più avere un ruolo attivo e determinante nell'azione per diventare solo funzionali allo scontro fra Ruth e Max. Privato il testo di tutte quelle caratteristiche teatrali che ne fanno un capolavoro della drammaturgia del Novecento - il tema della minaccia, la tensione costante dove sembra che da un momento all'altro tutto stia per precipitare, quel "sospeso" che regola le relazioni fra i singoli personaggi, il taciuto e il sottaciuto, il non-senso di quelle frasi che nascondono sempre altre verità -, il testo di Pinter si trasforma in una commedia raccapricciante poco avvincente, e anche un po' noiosa, dove non si intravede mai quella perfidia, quell'ironia tragica dell'autore che demolisce dall'interno la famiglia, l'istituzione più importante della nostra epoca. Peter Stein, in definitiva, rinuncia all'allegoria, alla metafora teatrale e ci propone una rappresentazione devitalizzata in cui gli attori, ad eccezione di Paolo Graziosi, che si prende la parte del vecchio Max, paiono tutti fuori di ruolo, sprofondata in un grigio realismo sorpassato e inconcludente. *Giuseppe Liotta*

THE OLD WOMAN, di Daniil Charms. Regia, scene e luci di Robert Wilson. Costumi di Jacques Reynaud. Musiche di Hal Willner. Con Mikhail Baryshnikov e Willem Dafoe. Prod. Baryshnikov Productions, New York - Change Performing Arts, Milano - The Watermill Center, New York - Spoleto 56Festival dei 2Mondi, Spoleto (Pg). FESTIVAL DEI DUE MONDI, SPOLETO (Pg).

IN TOURNÉE

Uno scrittore incontra una vecchia che ha in mano un orologio senza lancette. Qualche ora dopo, la vecchia va a trovare l'uomo in casa e muore. Si dipana di lì, dalla necessità di sbarazzarsi del cadavere, una serie di "casi", circostanze paradossali, virate sul grottesco, che coinvolgono, suo malgrado, lo scrittore e la variopinta umanità che ruota intorno. Nulla più di uno spunto, dunque. Che però, nelle mani di un regista come Bob Wilson, diventa altro. Una riflessione sul tempo, innanzitutto. Un'arguta, penetrante e sofisticata speculazione sul nulla, il paradosso del non senso. Il grande regista esplicita quello che in Daniil Charms, l'autore della pièce, è velato dal gioco mobile e sapientissi-

mo dei paradossi: l'assurdo che è nel mondo e il bisogno di un superamento metafisico che ne giustifichi l'esistenza. E lo fa in due modi: innestando nel corpo centrale della narrazione una serie di episodi collaterali, spunti, provocazioni sul presente e l'infinito, desunti dagli scritti teorici e i *Casi*, le prose composte da Charms tra il 1933 e il 1939, al termine della stagione poetica. E poi soffermandosi su alcune battute, decostruendole e ripetendole *ad libitum*, come se la materia si bloccasse lì, in un punto morto, e non riuscisse ad andare avanti. Di più, come se una narrazione, al tempo nostro, nell'era del pensiero debole e del postmoderno, non fosse più possibile. L'operazione è, senza dubbio, affascinante: concepita senza un nesso causale, paratattica, la scrittura di Charms sembra fatta apposta per esaltare la fantasia visionaria del regista texano. Le immagini che Wilson ci regala sono perentorie e seducenti: ispirate alle comiche del muto, viziate dalla tradizione espressionista, col suo corollario di manichini, ceroni e prospettive sghimbresche, supportate da due attori straordinari - la star hollywoodiana William Dafoe e il sempre grande Baryshnikov - esse sgorgano libere, per partogenesi, assecondando a meraviglia l'ispirazione anarchica dell'avanguardista Charms. D'altro canto, però, proprio la bulimia - a tratti compiaciuta - di immagini, rimandi e corto-circuiti verbali rischia di deprimere, eccessivamente, l'intelligibilità della vicenda. Che va bene, sulla pagina scritta. Ma che, sul palco, finisce col rendere lo spettacolo accessibile a pochi. Bello, sì, ma impossibile. *Roberto Rizzente*

LA TRILOGIE DES ILES. *L'île des Esclaves*, di Pierre Marivaux. *Tempête!*, da William Shakespeare. *Une Odyssée*, da Omero. Regia di Irina Brook. Scene di Noëlle Ginefri-Corbei. Costumi di Philippe Jasko. Luci di Thibault Ducros. Con Hovnat Avedikian, Jeremias Nussbaum, Augustin Ruhapura, Isabelle Townsend, Ysnahane Yaquini, Renato Giuliani, Scott Koehler. Prod. Crt Arificio, Milano - Irina's Dream Theatre, Parigi. FESTIVAL DEI DUE MONDI, SPOLETO (Pg).

Sarà stata la presenza del Maestro, qualche anno fa, in questo stesso luogo, la bellissima Chiesa dei SS. Simone e Giuda a Spoleto. Sarà stato il cognome che la regista porta, così assoluto, impegnativo. Fatto sta che è difficile, assistendo alla *Trilogia des Iles* di Irina Brook, scrollarsi di dosso il ricordo di quello "spazio vuoto" con cui l'altro Brook, il grande Peter, ha sintetizzato, mirabilmente, la propria estetica teatrale. E poco importa se tutto sia traslato verso il *vaudeville*, il circo, l'avanspettacolo: Irina molto deve al magistero del padre. Ne assorbe la linfa, si lascia incantare dalla povertà degli apparati, la gravidanza della parola, la relazione intima, viscerale con l'attore. E, alla lunga, il confronto finisce col penalizzare l'ispirazione, bloccando sul nascere la libera associazione delle



idee. Perché questa trilogia è troppo esile, troppo ingenua, troppo poco coraggiosa per convincere davvero. Non basta la volontà di collegare tre testi della tradizione, di per sé diversissimi (*L'Isola degli schiavi* di Marivaux, *La tempesta* di Shakespeare e *l'Odissea*) in nome di un'immagine - l'isola - e di un pensiero - il viaggio iniziatico alla ricerca di se stessi. Non basta lo scenario, bellissimo, che accoglie il visitatore, con quella passerella al centro della navata, giù verso le radici del sogno, con ai lati gli attori che si preparano alla prova, come in un teatro kabuki. Né bastano le attualizzazioni al presente, il Prospero direttore di un ristorante, l'incidente aereo nell'*Isola degli schiavi* o il professore che racconta *l'Odissea*, senza la necessaria stratificazione intellettuale, il brivido di un'accensione, un'intuizione altrimenti diversa. La trilogia rimane un progetto a metà, male assistito dagli attori, con un paio di trovate, qualche istante di autentica emozione, e poco più. La sensibilità luminosa, il tocco leggero e trasognato che avevamo apprezzato in altre produzioni, si risolve qui in una sequela di sketch e buone intenzioni che consentono sì il dispiegarsi della fantasia, senza però andare al fondo della materia e lasciando anzi scoperto l'interrogativo su chi, oggi, sarebbe stata Irina Brook, senza la figura carismatica, ma anche un po' ingombrante, del padre. *Roberto Rizzente*

Nella pagina precedente, *The Old Woman* (foto: Luigi Narici); in questa pagina, *Pornografia* (foto: Luigi Laselva).

Eroi, gente comune e un po' speciale per le storie esemplari di Inequilibrio

Dal *Woyzeck* di Tiezzi agli appunti per un'epica "nostrana" dei Sacchi di Sabbia, dai vecchi artisti di Batignani/Faloppa al rapporto genitore-figlio disabile di Colella/Lagi, dai Radiodrammi di Bandini al *Moby Dick* di Camilletti, la scena di Castiglioncello tra letteratura e vita.



Scene di *Woyzeck* (foto: Ilaria Scarpa)

SCENE DI WOYZECK, da Georg Büchner e Alban Berg. Drammaturgia di Fabrizio Sinisi, regia di Federico Tiezzi. Costumi di Maria Antonietta Lucarelli. Luci di Gianni Pollini. Con Roberto Latini e 10 allievi-attori del Teatro Laboratorio della Toscana diretto da Federico Tiezzi. Prod. Teatro Laboratorio della Toscana diretto da Federico Tiezzi, Compagnia Lombardi/Tiezzi, Armunia/Inequilibrio, Castiglioncello (Li) - FESTIVAL INEQUILIBRIO, CASTIGLIONCELLO (Li) - FESTIVAL DI SANTARCANGELO (Rn).

Non solo nel titolo, ma anche nei molti pregi e in alcuni difetti, l'ultimo lavoro di Federico Tiezzi ricorda quel suo *Scene di Amleto* che, a cavallo del millennio, aveva messo alla prova molti giovani e bravi attori. C'è quella stessa libertà di invenzione scenica, il coraggio di mescolare tanti segni diversi, il lavoro con un gruppo di giovani generosissimi capitanati da un "veterano", Roberto Latini, nel ruolo del titolo. Ma c'è anche quel sapore laboratoriale che ti fa affezionare troppo a tutto, impedendo scelte drammaturgiche magari salutari, come nel bellissimo finale pieno di rose rosse, smorzato da almeno due "sotto-finali" inutili. Oppure nell'affastellarsi, comunque estremamente fascinosa, di momenti quasi circensi o da discoteca, maschere

da Lenin e da scimmione, musiche che spaziano dall'inno sovietico, eseguito dalla Schola Cantorum di Rosignano mimetizzata fra gli spettatori, ai Rolling Stones, da uno *Stabat Mater* al Battiato di *Berlin Alexanderplatz*. Però quanta vitalità c'è in questo *Woyzeck*! Eppure è una storia d'amore e gelosia, follia e morte. E da quest'ultima comincia, in *flashback*, con una seduta di anatomia sul cadavere del soldato *Woyzeck*, che ha appena ucciso la sua compagna Marie. Poi si torna indietro nella storia, ma avanti nel tempo, con la vicenda ambientata in una Berlino sovietica, violenta e militarizzata, terra di sopraffazione e alienazione, che ha in *Woyzeck* la sua vittima sacrificale. Roberto Latini, bravissimo nell'uso sorvegliato del corpo e della voce, ne fa una marionetta folle, prima mite, quasi personaggio da comiche mute nel fare la barba al Capitano al ritmo di una danza ungherese di Brahms, poi sprofondato nel suo destino di dolore, novello Cristo sotto il peso di una grande croce fino a quella sorta di struggente amplesso in cui uccide per gelosia l'amata Marie. A quel punto entrano tutti a lavare per terra con secchi pieni di sangue, uno dei momenti più toccanti dello spettacolo. Insieme a quel tappeto di rose rosse *à la Bausch*, ultimo segno d'amore e di morte. *Claudia Cannella*

AGE, di Francesca Pennini. Drammaturgia di Angelo Pedroni. Con Camilla Caselli, Luca Cecere, Carolina Fanti, Nicolò Ferrara, Melissa Marangoni, Gloria Minelli, Chiara Minoccheri, Andrea La Motta, Carmine Parise, Angelo Pedroni, Giulio Santolini, Demetrio Villani, Fabio Zangara. Prod. Collettivo Cinetico, Ferrara - Armunia/Inequilibrio, Castiglioncello (Li) e altri 5 partner nazionali. FESTIVAL INEQUILIBRIO, CASTIGLIONCELLO (Li) - ROMAEUROPA FESTIVAL - OPERAESTATE, BASSANO DEL GRAPPA (Vi).

In principio era Sieni. È stato lui, il grande coreografo fiorentino a inaugurare il genere. Non sono pochi i gruppi che, quest'estate, hanno proposto spettacoli coi ragazzi: Babilonia, per esempio. Teatro Sotterraneo. E poi Collettivo Cinetico. Che va, tuttavia, in un'altra direzione. Nel senso che i nove "adolescenti kamikaze" prescelti, simili per età - dai 16 ai 19 anni - e provenienza geografica, diversissimi per carattere, fisico, opinioni ed esperienze di vita, sono inseriti, sì, in una struttura. Seguono, in un certo senso, un copione. Hanno una formazione, alle spalle, un percorso didattico di due mesi, curato da Collettivo Cinetico. Condividono delle regole, riepilogate all'inizio dello show e in sede di training. Ma sono, essenzialmente, liberi di esprimersi. I loro gesti, i loro comportamenti imprevedibili e anche un po' matti, a fronte degli input dati - così chiari e perentori - sono, anzi, l'oggetto d'indagine della pièce. Il modello, allora, è, piuttosto, quello del *Grande Fratello*. O, se vogliamo ascoltare l'*Aria sulla quarta corda* di Bach che fa da colonna sonora allo spettacolo, quello del documentario antropologico. Ed ecco, allora, il significato ultimo di *Age*. Vincitore, non a caso, del "Bando Progetto Speciale Performance 2012. Ripensando Cage", esso si riconnette al grande americano e, insieme, alla poetica della compagnia nella rilevanza concessa al caso. È qui, nel legame che connette caso e necessità, l'organicità della vita e l'asetticità della logica che s'innesta la riflessione di Collettivo Cinetico. Il resto lo fanno i ragazzi. Con i loro sguardi persi nel vuoto, il velato narcisismo o, viceversa, l'apatia, le fisionomie improbabili, essi allentano la densità concettuale impressa alla pièce. Trovando una nuova sintesi che apre, forse, a una nuova stagione per la compagnia. Ugualmente profonda. Ma, insieme, più accessibile al grande pubblico. *Roberto Rizzente*

TU, ERI ME, di David Batignani e Simone Faloppa. Scene e marionetta di Ambra Rinaldo. Costumi di Circolo Alekseev. Con David Batignani, Simone Faloppa, Paola Tintinelli. Prod. Batignani/Faloppa/Tintinelli - Meridiano Zero/Marosi di Mutezza, teatri in via di estinzione, Sassari - Armunia/Inequilibrio, Castiglioncello (Li). FESTIVAL INEQUILIBRIO, CASTIGLIONCELLO (Li) - KILOWATT FESTIVAL, SANSEPOLCRO (Ar).

IN TOURNÉE

Uno spettacolo lieve, affettuoso, recitato in punta di piedi da tre bravi e generosissimi giovani attori che, con quei costumi "vecchio stile" addosso, ci riportano a lontane stagioni di teatro futurista, alle luci del Varietà, a Tofano. L'idea nasce da un lavoro di ricerca condotto sul mondo delle due Case di Riposo per Artisti in Italia, la Fondazione "Giuseppe Verdi" per Musicisti, a Milano e la "Lyda Borelli" per Attori e Operatori dello spettacolo, a Bologna. Ma non ne vuole essere l'esito, il frutto nostalgico di memorie lontane nel tempo raccolte dalla viva voce di attori per lo più dimenticati che vivono con grande dignità il loro tramonto, ma piuttosto una maniera per riappropriarsi di un mestiere fatto di tanto artigianato, emozioni bruciate nello spazio di una recita, trionfi e disfatte, illusioni e certezze, spesso amare. Per recuperare, probabilmente, quella grande e piccola "magia" della scena, fatta di una attrezzatura povera, minuta, geniale, che il teatro delle nuove e sempre più sofisticate tecnologie teatrali di oggi ha in qualche modo abbandonato, sepolto forse in maniera definitiva. Ma Batignani, Faloppa e Tintinelli rimangono prigionieri delle loro buone intenzioni perché, cercando di evitare l'elegia del passato, mettono una distanza fra se stessi e quel piccolo mondo antico che non ci permette di assaporarlo adeguatamente e di coglierne il personale beneficio. Quelle belle persone incontrate rimangono in scena come dei fantasmi senza volto e senza storia, mentre si citano grandi interpreti che, credo, non hanno mai messo piede in una Casa di riposo. Infine, sul piano più generale della rap-

presentazione, non sfugge il ricorso, spesso e volentieri, a un bozzettismo di maniera. *Giuseppe Liotta*

PICCOLI SUICIDI IN OTTAVA RIMA. *Appunti per un'epica contemporanea*, di Giovanni Guerrieri e Giulia Gallo. Regia di Giovanni Guerrieri. Con Gabriele Carli, Giulia Gallo, Giovanni Guerrieri, Enzo Illiano, Federico Polacci, Giulia Solano. Prod. I Sacchi di Sabbia, Pisa - Armunia/Inequilibrio, Castiglioncello (Li) e altri partner. FESTIVAL INEQUILIBRIO, CASTIGLIONCELLO (Li) - FESTIVAL SANTARCANGELO 13 (Rn).

IN TOURNÉE

L'ottava rima è una tradizionale forma poetica di intrattenimento popolare, sviluppatasi in Toscana nel Trecento e qui mantenuta in vita da varie compagnie, quale quella del Maggio "Pietro Frediani" di Buti (Pisa). E per allacciarsi non soltanto metaforicamente a quella tradizione e rendere consapevole il pubblico di quale sia il punto di partenza del proprio spettacolo (la Compagnia si è avvalsa della consulenza all'ottava rima di Enrico Pelosini e, al canto, di Andrea Bacci e Enrico Baschieri), i Sacchi di Sabbia fanno introdurre il loro lavoro a una coppia di "specialisti" dell'ottava rima che, con scalfata professionalità, recitano un episodio della *Gerusalemme Liberata*. Un prologo che assolve anche la funzione di chiarire la qualità dell'operazione compiuta dalla compagnia, impegnata in un progetto sulla "parodia". E dunque, innescando un cortocircuito decisamente insolito, i Sacchi di Sabbia riscrivono secondo una versione aggiornata dell'ottava rima tre diversi generi cinematografici: la fantascienza, il western e la commedia americana modello Woody Allen. Si parte con un episodio tratto dall'*Invasione degli ultracorpi* ricucinato in salsa pugliese, con il dialogo surreale fra due neonate creature aliene, una delle quali si esprime appunto in stretto dialetto del Sud. Si prosegue con una concitata sequenza western, con continue sparatorie e ampia dispersione di sangue, ovviamente finto.

Si finisce con le incertezze di tre spermatozoi, chi più chi meno pronto ad assolvere alla propria missione. Il tutto accompagnato e chiosato dalle comiche strofe cantate in ottava rima e dagli interventi di una poliedrica "rumorista". Il risultato è uno spensierato *divertissement*, una parodia arguta all'insegna di un'ironia certo pungente ma mai malevola. *Laura Bevione*

ZIGULÌ, dal libro *Ziguli* di Massimiliano Verga. Adattamento e regia di Francesco Lagì. Scene di Salvo Ingala. Con Francesco Colella. Prod. Teatrodilina, Roma. FESTIVAL INEQUILIBRIO, CASTIGLIONCELLO (Li) - KILOWATT FESTIVAL, SANSEPOLCRO (Ar).

IN TOURNÉE

Avere dato un corpo, un volto, una voce a quella raccolta di riflessioni ora brevi e lancinanti, ora insopportabilmente dure e distanti, che è il libro scritto da Massimiliano Verga sulla

sua vita con un figlio disabile, è il pregio più rilevante di uno spettacolo che è riuscito a fare diventare teatro vero, sincero e commovente, il diario intimo di un padre il cui dolore va oltre la sofferenza. Disagio quotidiano, felicità e amarezze diversamente visute e corrisposte in quella storia a due, col ragazzino «che ha il cervello grande come una ziguli» e che riusciamo a vedere soltanto attraverso le parole del padre. Per un attimo si ha la sensazione che si tratti di una resa dei conti definitiva, per ricominciare a vivere normalmente, e invece si percepisce immediatamente, dentro quelle stesse parole, che quel legame è indissolubile, è destinato ad andare oltre la vita stessa. E se le pagine del libro sono fatte a volte di una sola frase e di molti spazi bianchi, la scena, al contrario, si presenta subito piena di giocattoli piccoli e grandi, per esserne lentamente svuotata. Liberarsi di quegli oggetti forse vorreb-



Age (foto: Marco Davolio)

be significare anche “chiudere” con quel figlio troppo ingombrante. Ma è solo un sospetto, perché quello spazio divenuto vuoto fa risuonare con più forza quelle frasi piene di rabbia e di dolcezza, sfrontate e amorevoli indirizzate al pubblico, al figlio assente, a se stesso. Francesco Colella è bravissimo a tenere vive tutte le istanze psicologiche e comportamentali del padre e del figlio come se in fondo fossero la stessa persona e, con una coinvolgente e intima adesione al sentimento paterno del libro, ne svela la sua segreta passione pedagogica, il suo maturo e drammatico disincanto, e ce lo propone come un prezioso momento di teatro di poesia. *Giuseppe Liotta*

B-SOGNO, VERSIONE RADIODRAMMA, testo e regia di Michele Bandini. Con Michele Bandini, Francesco Ferri. Prod. Created in Umbria-Teatro Stabile dell'Umbria, Perugia - Associazione Zoe - ZoeTeatro, Foligno (Pg). FESTIVAL INEQUILIBRIO, CASTIGLIONCELLO (Li).

IN TOURNÉE

Due protagonisti, due vite parallele che scorrono nell'isolamento, due prossimità distanti che d'improvviso vivono un'esperienza comune in uno stretto ascensore che un black-out improvviso isola dal resto del mondo. In *B-Sogno* – seconda tappa di *RadioGrafie-ScrittureRadio*, progetto pluriennale che Michele Bandini porta avanti assieme all'eclettico Mael Veisse (qui autore delle strutture in legno), incentrato sul rapporto tra scrittura, lavoro attoriale e tecnologia digitale applicata al suono dal vivo –, ci si muove per opposizioni, in un alternarsi di luce e buio, silenzio e rumore, giorno e notte. E in questi dualismi di claustrofobia e alternanze chiaroscurali, emerge un'atmosfera oppressiva, ansiogena e tesa. La partitura per rumori (in presa diretta) offre un sottofondo che gioca nella stessa direzione e il lavoro, da questo punto di vista, si dimostra efficace e interessante. L'ambiente, ossessivo e coercizzante, diviene metafora di una solitudine dell'uomo moderno ingabbiato in palazzi anonimi e grigi, popolati di solitudini, di azioni ripetute e rituali che si compiono in spazi sempre più ridotti. Il lavoro di Bandini riesce proprio in questo lento e spietato sof-

focamento, quasi un annullarsi dell'elemento umano a favore di quello sonoro, in un'angosciosa epifania di nevrosi e alienazioni che passano attraverso le essenziali azioni dei protagonisti, dai loro “suoni” amplificati e vanno ad avvolgere gli spettatori attirandoli in un vortice angosciante. *Marco Menini*

L'OSSIGENO SALATO HA SPINTO GIÙ IL CIELO, da Moby Dick di Herman Melville. Progetto, realizzazione, regia di Luca Camilletti. Con Emiliano Dini, Leonardo Mazzi, Dario Rossi, Riccardo Ruscica. Prod. Laboratorio Nove, Sesto Fiorentino (Fi) - Armunia/Festival Inequilibrio, Castiglioncello (Li). FESTIVAL INEQUILIBRIO, CASTIGLIONCELLO (Li).

Il Capitano Achab è per sua natura claudicante. Sulla terra ferma, come l'albatro della *Ballata del vecchio marinaio* di Coleridge o quello ancor più goffo di Baudelaire, non avrebbe possibilità di rincorsa e vittoria, ma nel mare, nelle acque agitate, a solcare le onde con vele e arpione è tutt'altra cosa. Luca Camilletti e il suo immaginario di argomentazioni e stratificazioni, ora poetiche ora leggere e pop, scarnifica il senso di *Moby Dick* in questo sentito *L'ossigeno salato ha spinto giù il cielo*. Tutti sono un po' Achab, tutti, sulla scena, zoppicano alla ricerca della loro via, senza per questo chiamarla felicità. Quella felicità che fugge, si fa vedere un attimo, come la testa di Nessy in una foto sbiadita, per poi immergersi nuovamente negli abissi. Le gocce nel mare e “il cerchio di gesso” che rappresenta il mare sono collirio. Eros Ramazzotti impazza prima delle visioni di un sub armato di tutto punto, per scendere nel gorgo delle proprie inquietudini e della lotta tra uno scienziato (iconografia tra Freud ed Einstein, ragione e razionalità), e uno yeti (l'uomo primitivo, istinto e forza). Abbiamo perduto la forza e lasciato la ragione è per questo che sgambettiamo sghembi su lembi di mare alla ricerca di pillole di soddisfazione, continuando però a corroderci, corromperci, dividerci, credendo che l'erba del vicino sia sempre più verde, che l'oggetto migliore sia sempre nelle mani dell'altro, senza accontentarci, senza fermarci, senza respirare. Sempre in apnea. *Tommaso Chimenti*

MONTICCHIELLO

Gli incubi della nonna per raccontare la crisi

MAESTOSO, ALLEGRETTO CON INCUBI, “autodramma” scritto, diretto e interpretato dalla gente di Monticchiello. Regia di Andrea Cresti. Scene della compagnia. Prod. Teatro Povero di Monticchiello (Si). FESTIVAL TEATRO POVERO DI MONTICCHIELLO (Si).

«Lo schianto è stato grosso»: così, con concisione ed efficace sintesi tutta popolare gli abitanti, di diverse età, di Monticchiello fotografano – nel loro “autodramma” – la crisi economica, il cui “schianto” è reso, simbolicamente, dal crollo, all'inizio dello spettacolo, prima dell'ingresso degli interpreti, della scena e del palcoscenico posto in piazza.

Il titolo dello spettacolo, che rimanda a una terminologia musicale – curioso contrasto, per un lavoro che è privo, volutamente, di musica di scena – contrassegna una delle migliori realizzazioni del Teatro Povero degli ultimi anni; più persuasivo di altri per il tono diretto e la comunicativa, per la semplicità con cui è affrontato il tema e con cui si racconta una storia. Senza intellettualismi, e senza pretenziosità di scrittura. Gli autori-attori di Monticchiello comunicano qua con immediatezza con un pubblico che ha, più o meno, i loro stessi problemi. E anche il dibattito – nel senso proprio del termine – su temi civili e sociali generali o di attualità, presente spesso, in passato, negli “autodrammi” del Teatro Povero torna in forma immediata e diretta fra i paesani che in una casa assistono a uno spettacolo “didattico” di burattini, allestito, in cambio di offerte in natura, da un gruppo di giovani del paese che ha trovato proprio questo modo per andare avanti racimolando in qualche modo di che vivere.

Su un piano non più realistico, invece, di lettura più difficile (e di scrittura, quindi, più ambiziosa), dagli esiti, nel complesso, poeticamente convincenti, si colloca la seconda parte dello spettacolo (il 47° del Teatro Povero), in cui assistiamo agli “incubi” – ricordati nel titolo – della nonna, che avevamo conosciuto nella parte precedente dello spettacolo, come testimone volontariamente muta (non parla, infatti, da anni e anni) eppure quanto partecipe delle angosce e della sofferenza altrui («quanta gente disperata viene a trovarla, pur sapendo che lei non parla... lei sorride in silenzio»). È un dialogo, e una dura battaglia tra lei, che ora parla, e i grotteschi, arroganti fantasmi del male, dell'ambiguità, della corruzione che sono, di fatto, i beffardi e protervi dominatori del mondo attuale (sono le sei «Voci dell'incubo»). Una parte più visionaria, evocativa e lirica che tutto sommato resta in linea con il resto del lavoro. Recitato, nel complesso, con risultati pressoché professionali da gran parte degli attori. **Francesco Tei**



Antigone non deve morire

L'OMBRA DI ANTIGONE, da *La tomba di Antigone* di Maria Zambrano.

Traduzione di Carlo Ferrucci.

Drammaturgia e regia di Roberto Guicciardini. Scene di Daniele Spisa. Costumi di Massimo Poli.

Luci di Ciccio La Monica. Con Fiorenza Brogi, Lombardo Fornara, Bob Marchese, Mattia Mariani, Silvia Nati, Leda Negroni, Antonio Silvia, Alice Spisa, Antonio Sposito. Prod. Fondazione Istituto del Dramma Popolare, San Miniato (Pi) - Teatro Savio, Palermo. FESTIVAL DEL TEATRO, SAN MINIATO (Pi).

Antigone, sepolta viva, non muore, ma rimane sospesa in uno stadio intermedio (quasi larvale) tra la vita e la morte. È *La tomba di Antigone*, testo teatrale finora mai rappresentato in Italia dell'autrice spagnola Maria Zambrano (nata nel 1904 morta nel '91), poetessa ma soprattutto filosofa, protagonista di una dolorosa vita da esule per la sua irriducibile opposizione al franchismo. Guicciardini ha il merito di aver "scoperto" per le scene italiane la Zambrano e il suo dramma - del 1967 - la cui scrittura densa e spesso monologante sembra a tratti rispecchiare tutta l'esperienza di una vita. E la condizione di questa Antigone non è soltanto lirico-metafisica: non potrà morire - dice - finché ci sarà ancora ingiustizia, prevaricazione, criminosa violenza. Sembra discutibile la scelta del regista - motivata, forse, dalla necessità di assicurare parti di peso sufficiente agli interpreti - di accoppiare al dramma della Zambrano un "sunto" dell'*Antigone* di Sofocle rivista con gli occhi e la penna di Brecht. Facendo arrivare, così, lo spettatore solo dopo molto tempo (quasi un'ora) all'impegnativo testo della filosofa, che viene anche tagliato in maniera quanto mai drastica. È vero che si può sostenere che la scrittura della Zambrano sia poco adatta al teatro, ma che senso ha - chiediamo - riscoprire un testo per darne solo degli estratti, sia pure ben interpretati, efficaci e significativi? Ottima, in ogni caso la confezione dello spettacolo, così come sicuri e affidabili sono tutti quanti gli interpreti: una vera e propria gara di bravura e intensità fra primedonne si stabilisce tra l'Antigone di Sofocle, Leda Negroni,

e l'Antigone de *La tomba*, la giovane Alice Spisa, protagonista di una prova senza difetti nel rendere il sofferto tormento. *Francesco Tei*

Se l'amante perduto vola in cenere su Marte

SOTTO LE STELLE NIENTE MUORE (ADDIO AI DINOSAURI), di Fernando Arrabal. Regia di Sergio Aguirre. Con Mila Moretti. Prod. Teatro02, Siena. FESTIVAL ORIZZONTI VERTICALI, SAN GIMIGNANO (Si).

Prima rappresentazione assoluta di un monologo vorticoso e, per l'interprete, difficile del "satrapo geniale" Fernando Arrabal. Una sorta di rievocazione leggendaria, da parte di un'amante, del suo Uomo perduto, genio e provocatore, unico e reietto, inarrivabile e maledetto da tutti, appena morto e volato su Marte (ridotto in cenere) tramite un razzo allestito all'uopo non si sa come e da chi. Mila Moretti, con mano felice, costruisce attorno al testo in realtà poco teatrale (e di questo l'attrice sembra ben conscia) di Arrabal un'elaborata partitura scenica, peraltro recitata stando praticamente sempre seduta a un tavolo, costellata di una sequela inesauribile di minute invenzioni. Così questo assolo arriva a diventare una grande prova d'attrice, quasi virtuosistica, che, pure nell'assoluta lontananza di stili e atmosfere drammaturgiche, giunge a ricordarci addirittura *Giorni felici*. Il racconto delirante della donna, biografia del suo uomo scomparso e soprattutto storia di un amore spasmodicamente erotico e al tempo stesso platonico, è giocato tutto su registri visionari, barocchi nella loro esaltazione immaginifica, nei toni sensuali e mitizzanti, nelle esagerazioni. Nel segno di una costante, irrefrenabile trasgressività che si colora delle tinte caratteristiche di un surrealismo che sembra non invecchiare. Enormità provocatorie, superamento continuo, carnale e insieme quasi mistico, dei limiti e dei confini dell'umano, rilettura e rovesciamento radicale del senso e delle regole "normali" della vita: sono gli ingredienti di un testo di indubbio impatto e a tratti di forte suggestione, reso in scena con una linea di teatralizzazione autonoma e personale. *Francesco Tei*



Conferenza tragicheffimera

Platone, ovvero quando l'attore è precario

CONFERENZA TRAGICHEFFIMERA SUI CONCETTI INGANNEVOLI DELL'ARTE, di e con Cristiana Minasi. Regia di Domenico Cucinotta e Cristiana Minasi. Luci di Domenico Cucinotta. Prod. Carullo/Minasi, Messina - Fondazione Campania dei Festival, Napoli. E45 NAPOLI FRINGE FESTIVAL - FESTIVAL COLLINAREA, LARI (Pi).

IN TOURNÉE

Quanta energia emana in scena dall'esile figura di Cristiana Minasi in questa *Conferenza tragicheffimera*, spettacolo che assieme a *Due passi sono e T/Empio* chiude la trilogia che il duo siciliano ha dedicato a Platone. L'attrice è brava ed energica nel dominare lo spazio e nel cogliere al volo ogni possibilità offerta dal pubblico in sala. L'interazione con lo spettatore è, infatti, una delle caratteristiche precise del lavoro, che prosegue nella direzione - caratterizzante la compagnia - di una poetica dolce e delicata, fatta di piccole cose. E la semplicità, sfruttata in tutto il suo potenziale, diventa forza, che dona respiro e anche maggiore struttura rispetto ai lavori precedenti, soprattutto *Due passi sono*. Una non più giovane donna, iscritta da anni all'ufficio collocamento, riceve in omaggio dall'ente teatrale che la ospita un paio di bianche ali e una carta d'identità col titolo di attrice. Il dono rientra nelle operazioni di dismissione del teatro e dell'attigua costumeria, per costruire un nuovo supermercato. Alti i riferimenti dichiarati, parliamo di Tadeusz Kantor, Gordon Craig e, naturalmente, Platone: ma niente di intellettualistico o presuntuoso, bensì si lavora con umiltà in una direzione divertente e divertita, in modo diretto e schietto. Tra cenni autobiografici di un'infanzia cattolica e rimandi a un presente preca-

rio, il testo ospita parti in rima, che si dimostrano efficaci e ben riuscite, in uno spettacolo assai breve, dove la protagonista alterna momenti poetici e intimistici a tratti di ironica attualità, che costruiscono un ritmo ben cadenzato, fino a un epilogo leggermente debole rispetto alla felice messinscena. *Marco Menini*

Un Ulisse di oggi sconfitto e arreso

MACARON, di e con Simone Perinelli. Regia di Simone Perinelli. Scene di Leonardo Vacca. Prod. Leviedelfool, Roma-Viterbo. FESTIVAL COLLINAREA, LARI (Pi).

I Fool, al secolo Simone Perinelli e Isabella Rotolo (aiuto regia), hanno scelto di sezionare e scandagliare le vite interiori di tre personaggi letterari uguali e diversi. Nella trilogia, di cui *Macaron* (titolo forse fuorviante, sa di italo-americani) è il secondo step, si affronta prima Pinocchio, in questo Ulisse, nel terzo, nel 2014, sarà la volta di Don Chisciotte. Tutti e tre sconfitti e perduti, vagabondi erranti alla ricerca di sé: il primo della propria carne e anima, il secondo della terra e delle radici, il terzo della pace interiore. Perduti ma non persi. La storia procede su un doppio binario, da un lato il condottiero di Itaca, che veleggia per i mari burrascosi, dall'altro una coppia di attori d'oggi costretti, dal precariato dei sogni ammuffiti, a navigare a vista, ad annaspere nelle onde, a boccheggiare nella schiuma del mercato culturale nostrano. Un accostamento che al principio sembra forzato e troppo costruito, finché le due storie si sciolgono, si dipanano e ben si argomentano l'una con l'altra. Entrano in gioco Dante e Shakespeare, Omero e i Pink Floyd. Storie di fallimenti annunciati. Anche lo sbarco di Ulisse è una sconfitta: ha perso i migliori anni



VOLTERRA

L'universo di Genet illumina la Fortezza

SANTO GENET COMMEDIANTE E MARTIRE, ispirato all'opera di Jean Genet. Drammaturgia e regia di Armando Punzo. Scene di Alessandro Marzetti, Silvia Bertoni, Armando Punzo. Costumi di Emanuela Dall'Aglio. Con gli attori-detenuati della Compagnia della Fortezza di Volterra. Prod. Compagnia della Fortezza, Volterra (Pi). **VOLTERRATEATRO (Pi)**.

Inevitabile, prima o poi, era l'incontro di Armando Punzo e dei detenuti-attori della Compagnia della Fortezza con Jean Genet. Con lui che scriveva «le rose rosse e gli ergastolani (...) sono della medesima natura»: lui, cantore di una devianza criminale sublimata, come in una categoria dell'essere. Con Genet, ora, e in parallelo con lui, Armando Punzo creatore e artista può proclamare con comprensibile fierezza di non avere visto mai nel carcere quello che tutti gli altri, normalmente, vi vedono, quanto piuttosto una realtà diversa, irriducibile, spasmodica e struggente.

E lo spettacolo di oggi - che riprende il titolo dello scritto di Jean Paul Sartre che rivelò definitivamente Genet e la sua opera al mondo della cultura francese - è un itinerario ricolmo di magica suggestione in questa dimensione "altra", nell'universo genetiano, santo e blasfemo, degradato e fastoso, romantico (a suo modo) e violento. Sulle note, ricorrenti, della canzone del *Querelle* di Fassbinder, i personaggi di molte opere di Genet (*Divina di Nostra signora dei Fiori*, *I negri*, *Querelle di Querelle de Brest* e tanti altri) prendono vita, nello spettacolo, in un interno fascinoso e soffocante, tutto velluti e specchi, salotti e boudoir. Il pubblico vi si perde e si affolla in mezzo agli attori, in gran parte improbabilmente travestiti da donna o trasformati in figure comunque ambigue, ma soprattutto retrò, come appare tutto quanto il contesto.

Tra gli interpreti, che negli anni sono diventati attori di grande intensità e forza, anche Punzo, trasformato in maniera quasi irriconoscibile dal costume e dal trucco, che legge tra l'altro le già citate frasi in cui si riassumono la motivazione e il senso di questo spettacolo. Però non si può non notare che il copione risparmia al pubblico - per non dire censura (ma opportunamente) - le crudeltà più aspre, le parentesi più provocatorie, i termini sessualmente più espliciti in cui Genet parla di omosessualità. È come se, dietro l'invito iniziale del personaggio di Punzo che sembra un nero clown lirico e piangente, del mondo di Genet si fosse voluto presentare, materializzare teatralmente, solo il clima estetico (a suo modo estetizzante) e poetico. **Francesco Tei**

della propria esistenza, non ha goduto la presenza della moglie, non ha visto crescere il figlio, la sua patria è stata depredata. L'abile trascinatore Perinelli gioca con la sabbia creando piccoli quadri ritagliati nella luce, tra ironia e amarezza, con una parrucca bionda interpreta l'attrice-compagna del nostro moderno Odisseo, che si è dovuto rassegnare alla non-lotta, all'attesa, al ridimensionamento di ambizioni e aspettative. Ma il nostro acheo contemporaneo resiste. E per resistere è necessaria una grande dose di follia. **Tommaso Chimenti**

Don Chisciotte acrobata del sogno

QUIXOTE, UN PO' PIU' GRANDE DELL'UNIVERSO INTERO,

liberamente ispirato al *Don Chisciotte della Mancia* di Cervantes. Ideazione e regia di Firenze Guidi. Scene di Camilla Clarke, Katie Underhay, Jamie Swan, Beata Surmiak. Luci di Jamia Platt e Tim Way. Suono di Tim Way. Con 35 giovani performer tra componenti della compagnia Elan Wales e allievi di un laboratorio. Prod. Elan Frantoio, **FUCECCHIO (Fi)**.

Torna, come ogni anno, nell'estate di Fucecchio, la regista italo-gallese Firenze Guidi. Torna con il suo teatro in prevalenza fisico, coreografico e visivo, fondato sul lavoro sugli spazi e sul movimento. La *performance-montage* (così la Guidi ha scelto di chiamare i suoi spettacoli) di quest'anno la vede più che mai con una sua *crew* di giovani ed esuberanti interpreti, tutti quanti inevitabilmente di bell'aspetto (specie le ragazze), che irrompono scatenati in un evento teatrale a momenti caotico ma gradevole. Invadono, con inarrestabile energia, gli spazi, si abbandonano a trascinanti parentesi musicali rock, a balli, a movimentate scene di massa che travolgono e coinvolgono; a finti duelli, a situazioni più tese e intense e soprattutto a esercizi acrobatici. Il linguaggio circense (sul filo di una coreografia estrema) è una componente essenziale e dominante di *Quixote*, segnato anche in queste scene da un gusto per l'immagine, per una visualità fascinosa e raffinata che frutta allo spettacolo i suoi momenti migliori, con *tableaux* e visioni davvero memo-

rabili e suggestivi, esaltati da un uso abilissimo delle luci. Questo si sposa anche a un lavoro sullo spazio (in questo caso quello del Frutteto e dell'Area Cinema di Parco Corsini) di alto livello, cui ci ha abituato negli anni la Guidi. La preparazione del *performance-montage* nasce, crediamo, da schegge di improvvisazione poi rivedute e riorganizzate dalla regista: per lei e per il suo gruppo di ragazzi il richiamo al *Don Chisciotte* e ai suoi personaggi sembra soltanto uno spunto, un pretesto - forse - per un appello al sogno, alla voglia di avventure del cuore e dell'immaginazione, a un aggredire senza paura né freni la vita con pienezza e senso della poesia. Spettacolo riuscito, nonostante qualche passaggio un po' ingenuo o meno azzeccato. **Francesco Tei**

Romeo e Giulietta a ritmo di rap

ROMEO E GIULIETTA, di William Shakespeare. Traduzione di Angelo Dall'agiacoma. Regia di Gigi Proietti. Scene di Fabiana Di Marco. Costumi di Maria Filippi. Luci di Umile Vainieri. Musiche di Roberto Giglio. Con Fausto Cabra, Mimosa Campironi, Francesca Ciocchetti, Gianluigi Fogacci, Matteo Vignati e altri 19 giovani interpreti. Prod. **Politeama srl, Roma. SILVANO TOTI GLOBE THEATRE, ROMA**.

Sono ragazzi dei nostri giorni e si azzano a ritmo di rap come bande di quartiere. Bellicosì e pronti alla rissa ma anche simpaticamente ribollenti di una verità che iscrive Montecchi e Capuleti nel segno inequivocabile di una scanzonata modernità. Con una Giulietta che martella il piano a suon di musica pop e un ballo in maschera di ritmi e movenze di esilarante attualità che coi suoi costumi elisabettiani introduce al sogno e al reiterarsi di un mito. Dove forse, più che l'odio, è lo scontro generazionale a stroncare con l'irriducibilità dei padri il futuro sognato dai figli. Mentre il passaggio dalla contemporaneità dell'inizio all'ambientazione originaria dell'opera elisabettiana si compie quasi naturalmente, come il superamento di una soglia magica di fiaba che accompagna lo spettatore al tragico epilogo. Grazie a una regia lieve e lucidissima, con cui Gigi Proietti, nel decennale del

Silvano Toti Globe Theatre, che proprio con un suo *Romeo e Giulietta* aveva avviato la sua prima stagione, torna alla tragedia shakespeariana. Con un cast che, a parte Gianluigi Fogacci nel ruolo di un Padre Lorenzo, non alieno da un buon bicchiere di vino, proprio guardando allo scarto generazionale di genitori e figli, ha scelto di età volutamente più giovane rispetto a quello di allora. Esaltandone con sorridente abilità una freschezza interpretativa che finisce per permeare l'intero spettacolo. A cominciare da Mimosa Campironi, Giulietta di adolescente vividezza, gioiosa e pronta al gioco con la balia, interpretata qui da una Francesca Ciocchetti di accattivante scioltezza, che dall'abbandonata scoperta d'amore si avvia alla determinazione di una terribile prova d'oltretomba. Degnamente affiancata, del resto, dal Romeo di Matteo Vignati, pervaso da una sincerità appassionata di esaltata felicità destinata a mutarsi in maturazione iniziatica di annichilita tragicità. Mentre tutto il cast, tra cui un notevole Fausto Cabra nei panni di Mercurio, concorre alla sapiente compattezza di uno spettacolo di elegante e ininterrotta armonia. *Antonella Melilli Rossi*

Un *Lear* troppo acerbo, troppo spontaneo

RE LEAR, di William Shakespeare. Traduzione di Emilio Tadini. Regia di Daniele Salvo. Scene e costumi di Silvia Aymonino. Musiche di Marco Podda. Luci di Umile Vainieri. Con Francesco Biscione, Graziano Piazza e altri 14 giovani interpreti. Prod. Politeama srl, Roma. **SILVANO TOTI GLOBE THEATRE, ROMA.**

Una scenografia spoglia immersa in colori tetri, con tuoni, fulmini e clangore assordante di armi. Tutto l'allestimento persegue l'obiettivo di restituire il terribile intreccio di passioni e di eventi attraverso un'interpretazione di nitida essenzialità, per questa tragedia di padri incapaci di comprendere i loro figli, di un potere accecato dal proprio ego. Questa la chiave dell'allestimento, presentato al Globe Theatre di Roma, dello shakespeariano *Re Lear* che Daniele Salvo torna ad affrontare sulla sfida di una compagnia interamente giovane, se si esclude la consolidata esperienza di Francesco Biscione e Graziano Piazza,

nei panni di Gloucester e del suo re, chiamata a sua volta a cimentarsi con una ricerca interpretativa lontana da ogni modello consolidato. Una ricerca che qui sembra approdare a una visualizzazione puramente esteriore di gestualità accentuata fino alla più bizzosa isteria e di recitazione acerbamente priva di duttilità e non di rado di disturbante esasperazione, mentre l'orrore della tragedia si affida all'incalzare di musiche drammaticamente roboanti. Con un gusto un po' cinematografico che sembra voler irretire lo spettatore sul filo di una facile spettacolarità. Ma che finisce per rovesciare nel suo opposto l'iniziale intento di trasferire su un piano interiore l'evolversi dell'azione, appiattendosi i percorsi psicologici dei personaggi nella viscerosità di un'interpretazione troppo spesso urlata e ridondante, in cui la stessa parola shakespeariana perde ogni portato allusivo e poetico. Allontanando, in particolare nella pazzia di Lear, qui affidata a una collaudata ovvietà stereotipata, ogni sconvolgente tragicità di vecchiezza inerme e straziata. *Antonella Melilli Rossi*

Vita di Ildegarda, teologa anticonformista

ILDEGARDA - LA SIBILLA DEL RENO, di Cristina Borgogni. Scene di Alessandro Brambilla. Costumi di Avdul Caya. Luci di Valerio Geroldi. Con Cristina Borgogni e Paolo Lorimer. Prod. Tsi-La Fabbrica dell'Attore-Teatro Vascello, ROMA.

Era di nobili origini ma completamente incolta quando i genitori la consegnarono, a otto anni, al convento di cui sarebbe stata badessa. Ma scrisse sempre in latino, pur non avendolo mai studiato, con l'arditezza di un'anima che, nel misticismo profetico delle sue visioni e nell'inesauribile gamma di argomenti da lei trattati, la musica, la teologia, l'erboristica, la medicina, e perfino l'eresia e la sessualità di uomo e donna, scioglie un immenso canto d'amore alla gloria di Dio. E fu in realtà figura straordinaria, tra le più rilevanti del nostro Medio Evo, compositrice innovativa, stimata dai potenti dell'epoca, capace di influenzare il pensiero del suo tempo e proclamata, nel 2012, Dottore della Chiesa. Approda oggi alla scena con uno spettacolo, il cui sottotitolo riprende l'appellativo

di Sibilla del Reno con cui fu nota ai suoi contemporanei. Un viaggio attraverso una vita ricchissima di azioni e di eventi che Cristina Borgogni, anche interprete di ben dosata intensità, affronta in un *excursus* necessariamente divulgativo ma non superficiale. Restituendo, dagli scritti e dal fitto epistolario della Santa, riflessioni e concetti, che lei stessa va dettando al fedele padre spirituale, qui interpretato da un partecipe Paolo Lorimer. O inseguendo sul filo del ricordo le lunghe tappe di un percorso tormentato sempre dagli attacchi violenti di un male che ne indeboliva le forze. Col risultato di uno spettacolo di conchiusa compattezza, che, dalla fondazione del Monastero di Bingen, al duro giudizio sull'operato dello stesso imperatore, alla sepoltura di un cavaliere considerato scomunicato, illumina l'eccezionale statura, spirituale e umana, di una monaca consapevole del suo farsi tromba di Dio. *Antonella Melilli Rossi*

Fuga dal mondo alla ricerca di sé

L'ARMA, di Duccio Camerini. Regia di Aureliano Amadei. Scene di Tommaso Garavini e Fabiana Di Marco/Rota lab. Costumi di Daniela Gancio. Luci di Vittorio Omodei Zorini. Con Giorgio Colangeli, Andrea Bosca, Mariachiara Di Mitri. Prod. Motoproduzioni srl, ROMA - Tsi-La Fabbrica dell'Attore, ROMA.

Ritirarsi sul picco di una montagna. Non un modo di dire ma una scelta concreta di uomo deluso, che in odio al mondo abbandona lavoro, casa, af-

fetti, e decide di vivere lontano da tutti un'esistenza ridotta all'osso, in un corpo a corpo con una natura difficile e inospitale. Dove si respira il senso di una violenza rabbiosa, di fallimento tormentato che non trova quiete nell'austerità di una vita isolata dalla civiltà. E che si riflette nella cupezza claustrofobica di una sorta di zattera immersa nella penombra, i cui movimenti lenti accompagnano riflessioni e moti dell'animo dei personaggi in scena, chiusi in se stessi e come isolati l'uno dall'altro. Dove c'è un figlio troppo tardi venuto a cercare il padre, ormai morto, e soprattutto una ragazzina, cresciuta dall'uomo lontano da ogni contesto civile quasi come un'arma ostile al mondo da lui così radicalmente rifiutato. E *L'arma* è infatti il titolo, sostitutivo dell'originario *How Long is now*, di questo lavoro, finalista al 50° Premio Riccione per il teatro, firmato da Duccio Camerini e messo in scena da Aureliano Amadei all'interno di un progetto che lo vedrà approdare a una successiva versione cinematografica con gli stessi interpreti. Guardando fin d'ora a un montaggio di primi piani che di ogni personaggio restituisce una sorta di viaggio interiore lungo le illusioni, le inquietudini, le analisi spietate di una ricerca esistenziale in continuo conflitto con se stessi e con la realtà esterna. Un viaggio crudele e doloroso, sostenuto in scena rispettivamente da Giorgio Colangeli, Andrea Bosca e dall'esordiente Mariachiara Di Mitri, che si snoda nello spettacolo con solidità tesa e compatta, di impietosa profondità speculativa, e tuttavia non priva di qualche momento di insistita pesantezza. *Antonella Melilli Rossi*



Le passioni umane vanno in scena a Benevento

In chiusura della stagione festivaliera estiva, la rassegna campana offre, tra gli altri, un *Contratto* eduardiano, lo studio sul mito degli Atridi di Piccola Magnolia, la Nera Signora interpretata da Veronica Pivetti e la storia della prostituta Nella.



IL CONTRATTO, di Eduardo De Filippo. Adattamento di Pino Carbone, Andrea de Goyzueta e Francesca De Nicolais. Regia di Pino Carbone. Scene di Luciano Di Rosa. Costumi e maschere di Selvaggia Filippini. Con Andrea de Goyzueta, Francesca De Nicolais, Giovanni Del Monte, Claudio di Palma, Irene Grasso, Carmine Paternoster, Fabio Rossi. Prod. Ente Teatro Cronaca, Napoli. BENEVENTO CITTÀ SPETTACOLO.

È un testo amarissimo dove Eduardo sembra intingere la sua penna nel vetriolo per restituire il ritratto di una società senza possibilità di remissione, dominata dall'ignoranza, dalla dabbenaggine e dal cinismo. Protagonista un essere spregevole che umilmente afferma di non operare miracoli ma di resuscitare i morti mettendo in atto una catena di carità e d'amore. Un profittatore di diabolica abilità, che specula e si arricchisce sulla credulità e le paure dei suoi simili, promettendo loro di sottrarli alla morte, dopo averli indotti con condiscendenza a firmare *Il contratto* che dà il titolo alla commedia. Ma in apparenza un individuo ammantato di comprensione e di altruismo che, nell'allestimento presentato a Benevento, Claudio Di Palma incarna con duttilità melliflua di persuasiva ipocri-

sia e di calcolatrice sottigliezza. Mentre la regia di Pino Carbone affronta il testo come una trilogia che esplora l'individuo, gli affetti e la società. Con il risultato di uno spettacolo che vede i tre atti anche stilisticamente quasi separati gli uni dagli altri. Dove la prima parte, immersa nell'atmosfera un po' statica di una penombra opprimente, è prologo introduttivo all'intera azione. Per cedere il passo al biancore abbagliante di luci e costumi del secondo atto, che vede un'intera famiglia abbandonarsi a recriminazioni, calcoli e rancori attorno al corpo di un uomo appena colto da infarto. E che, con quell'affresco velenosamente graffiante di umanità avida e rozza, costituisce forse la parte più vitale e incisiva di uno spettacolo su cui sembra gravare a tratti una evidente disomogeneità del cast, non sempre ben amalgamato. Ma anche la pesantezza di dialoghi fitti che, soprattutto nella parte iniziale, avrebbero forse potuto essere alleggeriti in ritmi più agili e convincenti. Accompagnando con più coinvolgente compattezza lo spettatore fra i maneggi crudeli, destinati qui a concludersi su una ruota colorata di uomini e donne che il protagonista fa girare con la metodica sicurezza di uno spietato direttore d'orchestra. Antonella Melilli Rossi

MORTACCIA - LA VITA È MERAVIGLIOSA, testo e regia di Giovanna Gra. Costumi di Valter Azzini. Movimenti coreografici di Gabriella Bove. Musiche di Maurizio Abeni. Con Veronica Pivetti, Sergio Mancinelli, Oreste Valente. Prod. Pigra srl, Roma. BENEVENTO CITTÀ SPETTACOLO.

IN TOURNÉE

Un titolo un po' volgare che lo spettacolo purtroppo non riesce a farsi perdonare e che in realtà vorrebbe già introdurre a uno spirito irriverente capace di affrontare con spiritosa leggerezza un argomento così tetro come quello della morte. Ricorrendo all'arma di un allestimento musicale, debitamente corredato di canzoni e movimenti coreografici, tutti un po' scontati, per inoltrarsi nell'anima di una morte che, invece, appare vitalissima e felice. A partire da un *incipit* di toni e fulmini che la colgono in un ambiente variamente seminato di simboli da camposanto, dove troneggia tuttavia un divano su cui adagiarsi languidamente. A prestarle gesti e sembianze una Veronica Pivetti avvolta in panni neri e viola che si prodiga a tracciare l'inedito ritratto di una morte solarmente vivace e perfino un po' sensuale, pronta a esibirsi in scenette da cabaret e gags da avanspettacolo, senza trascurare una passerella variegata in stile sfilata d'alta moda. Ma anche di avventurarsi in speculazioni vagamente filosofiche che la inducono a commuoversi, al di là della sua favoleggiata crudeltà, di fronte alle distruzioni e agli abusi operati dai viventi. A farle da spalla in scena, Sergio Mancinelli e Oreste Valente, che interpretano, con godibile efficacia, i due assistenti Sentenza e Funesto. Senza poter tuttavia far molto per contrastare la prevedibilità di un testo, scritto da Giovanna Gra, privo di un vero filo drammaturgico, fitto di luoghi comuni, frammentario e debole. Mentre tutto l'allestimento, curato dalla stessa autrice, si snoda un po' slabbrato e banale senza riuscire a incanalare l'azione in una necessaria essenzialità di ritmi e di senso. Col risultato di uno spettacolo privo di mordente, assai lontano da ogni graffiante e divertente brillantezza, che procede tra continue cesure per approdare stancamente all'annichilimento della stessa morte. Poiché il genere umano è ormai a un tale punto di efferatezza, da potersi distruggere da solo. Antonella Melilli Rossi

NELLA: CANZONI E RICORDI DI PROSTITUTE LIBERE E ONESTE, scritto e diretto da Luciano Melchionna. Costumi di Michela Marino. Luci di Camilla Piccioni. Con Clio Evans, Sandro Giordano, Gaia Benassi, Adriano Falivene, Adele Tirante, Momo, H.E.R., Valentina De Giovanni, Emanuela Gabrieli, Carla Petrachi, Vincenzo Greco, Giulio Ciani, Andrea Luperto, Massimo Donno. Prod. Vanessa Gasbarri/Twelve Entertainment Agency, Roma. BENEVENTO CITTÀ SPETTACOLO.

IN TOURNÉE

C'è chi commercia mercanzia, chi vende fumo, chi prezza l'anima o il proprio talento. Chi baratta il corpo per denaro, per mestiere. E lo fa con dignità. Un'istantanea sul meretricio consegna lo spettacolo, meglio un canto, trattandosi di teatro musicale. Focalizzare un punto, un argomento, per amplificare generalizzando. Per aderire al reale di striscio, in cipria e piumaggio, travestiti, circensi. Portando in superficie necessità, moralismi, condanne borghesi, concetti di libertà e libero arbitrio. *Humanitas*. Dal format di successo di un paio d'anni fa (*Dignità Autonome di Prostituzione*) questo estratto, unico per l'occasione, ne distilla l'elisir di giovinezza, la polpa, l'efficacia. Perché il teatro è anche brio, giocosità, spensieratezza, partecipazione collettiva bi-frontale. Non prendersi troppo sul serio notando vizi e difetti davanti allo specchio del palco. Nella, in arte Bianca, fa la vita. Trascorre l'esistenza in bordello, lo raccontano agli spettatori suo nipote – l'io narrante – e una serie di personaggi di supporto narrativo. Disseminati strategicamente fra il pubblico, voci in stereofonia. Sul palco musica dal vivo, giochi di luce, fumo artificiale. Brevi monologhi e canzoni. E il teatro, luogo d'incontro, diventa il "salotto buono" anticamera del piacere. Sofà e poltroncine – postazioni d'attore – tra gli spettatori/clienti, occhi di bue sparati in platea. Un ammiccamento reciproco, poi un contatto, un rapporto completo tra attori e platea. Di quell'ambiguità erotica (nell'accezione eufemistica del termine) sale della rappresentazione, quel vedo-non vedo, lo sfiorarsi, il prendersi e lasciar-

si, stimolante ad aprire strade di coinvolgimento molteplici e soggettive. Arrivando a ogni individualità, all'insieme dei pubblici, tanti per ogni uditore. Divertente, adrenalinico. *Emilio Nigro*

ATRIDI/METAMORFOSI DEL RITO. 1° frammento, elaborazione e regia di Giorgia Cerruti. Con Davide Giglio, Eloisa Perone, Ksenija Martinovic, Paola Galassi, Matteo Rocchi, Giorgia Coco. Prod. Piccola Compagnia della Magnolia, Torino - Festival Printemps d'Europe-Lyon e altri partner nazionali. BENEVENTO CITTÀ SPETTACOLO.

IN TOURNÉE

È soltanto il primo passo di un progetto più vasto intitolato *Il viaggio degli Atridi* che parte dal sacrificio di Ifigenia per giungere a uno spettacolo definitivo e, in prospettiva, a un film documentario dal titolo emblematico *Atridi-Ritratti di famiglia*. E dunque, uno studio in cui la Piccola Compagnia della Magnolia riversa tutto l'entusiasmo e la meticolosità di un lungo lavoro che torna al mito come a una lunga saga familiare ricca di archetipi. Dove la distanza si annulla e il ciclo tragico si rinnova nell'intreccio di sentimenti contraddittori e pulsioni intricate da restituire, come da un affresco, in lembi di realtà che ora e sempre si annidano nel segreto del nucleo familiare. Puntando peraltro, in questo *Atridi/Metamorfosi del rito – 1° frammento*, su una scelta antinaturalistica fatta di ritmi incalzanti e di suggestione profonda, capaci di inoltrarsi nei meandri più segreti e oscuri dell'anima. A partire da un palcoscenico immerso nel buio che il graduale accendersi di due candelabri, disposti simmetricamente al centro della scena, va bucando con evocatività di rituale. Per cedere il passo a una tenerezza di padre, non priva di brividi incestuosi, che il biancore abbagliante delle vesti plasticamente fonde col fiducioso abbandono della figlia, da lui destinata a essere immolata agli dei nel nome di una brama spietata di potere e di gloria. E, subito dopo, al tenebroso incalzare di una maternità straziata che visceralmente si abbandona alla più selvaggia vendetta. Dando origine a un

avvitarsi di sentimenti che sulla scena sembrano comprimersi, espandersi e combattersi entro le mura asfittiche di un'invisibile prigione. Mentre i bellissimi costumi ammantano l'azione della fastosità barbarica di un'atemporale eternità in cui, sia pure con qualche leggera ridondanza e qualche incertezza recitativa, la regia di Giorgia Cerruti si adentra a scavare opprimenti inferni familiari. *Antonella Melilli Rossi*

Tra comicità e malinconia *L'Avaro* di Lello Arena

L'AVARO, di Molière. Regia di Claudio Di Palma. Scene di Luigi Ferrigno. Con Lello Arena, Fabrizio Vona, Francesco Di Trio, Valeria Contadino, Giovanna Mangiù. Prod. Bon Voyage, Roma - Teatro Stabile di Catania. FESTIVAL GATONATEATRO (Rc) - PLAUTUS FESTIVAL, SARSINA (Fc).

IN TOURNÉE

Sedie da collezione, esposte in teche trasparenti che avvolgono la scena, la compongono, la scompongono in stanze, luoghi lontani e vicini al tempo stesso, luoghi in cui scomparire o esporsi, ascoltare senza essere visti, come realtà e finzione che si uniscono. E quelle sedie, moderne e antiche, segni di possesso e di potere, ma anche di staticità e, con delle ruote, di desiderio di spostarsi. Troni, luoghi in cui nascondere denaro. Simboli, insomma, di un

potere cui restare attaccati: come i soldi, che però diventano anche un limite, una prigione. Come una sedia a rotelle, come una scenografia che, pur nella sua specularità, nella sua immagine di trasparenza, sembra ridurre la vita ad una gabbia. Quella dell'avarizia, del possesso, che imprigiona il protagonista di questa nuova versione dell'*Avaro* di Molière, interpretato da Lello Arena. Una messa in scena che, pur mantenendo una classicità nel testo, cerca innovativi sentieri, a partire appunto da quella indovinata dalle scenografie, proseguendo con i costumi, che uniscono le parrucche e i corsetti a moderni soprabiti in pelle, e poi alcune scelte musicali e di movimenti scenici, a sottolineare una universalità dei temi, che passa attraverso i tempi. Una universalità che, peraltro, il testo ha già in sé. In questo tentativo di incastro tra modernità e classicità si inserisce la lettura dei personaggi, ora visivamente altalenanti tra i due mondi, ora inseriti, appunto, in quella universalità di sentimenti e natura umana che Molière ha tracciato. In questa direzione, Lello Arena – per la terza volta nei panni di un personaggio creato dal commediografo francese, dopo quelli di *George Dandin* e del protagonista del *Tartufo* – si immerge in un Arpagone dai tratti comici delineati, ma anche con le dovute sottolineature malinconiche, ben supportato dal resto del cast. *Paola Abenavoli*

Nella pagina precedente, *Il contratto*; in questa pagina, Lello Arena in *L'Avaro* (foto: Filippo Venturi).



Varia umanità in crisi sulla scena di Castel dei Mondi

Che siano famiglie bizzarre e un po' malate (Carrozzzeria Orfeo), santoni consumati dalle storture umane (Teatro Minimo) o anziane che scelgono la morte per non gravare sulla società (Tagliarini/Deflorian), il teatro ad Andria riflette su storie di ordinaria elaborazione della crisi.



THANKS FOR VASELINA, drammaturgia di Gabriele Di Luca. Regia di Gabriele Di Luca, Massimiliano Setti, Alessandro Tedeschi, anche interpreti con Beatrice Schiros e Francesca Turrini. Scene e costumi di Nicole Marsano e Giovanna Ferrara. Luci di Diego Sacchi. Musiche di Massimiliano Setti. Prod. Carrozzzeria Orfeo, Chiari (Bs) - Fondazione Pontedera Teatro (Pi). FESTIVAL INTERNAZIONALE CASTEL DEI MONDI, ANDRIA (Bt).

IN TOURNÉE

Un figlio – con complesso di Edipo, Giocasta e chi più ne ha più ne metta – intento a coltivare in casa marijuana in quantità industriale; un amico-complice violentemente pacifista e antiamericano che all'occorrenza non disdegna il vile denaro; una madre schiava delle slot machine che chiede spiccioli a tutti

e accudisce una vecchia zia rimbambita; una cicciona con genitore brutale e fratello sedicenne handicappato che trastulla con gelati e masturbazioni; un padre in pieno delirio mistico e diventato transessuale, che torna, dopo quindici anni, dal Sud America prigioniero di una setta religiosa ghiotta di donazioni. Sono questi i personaggi messi in campo in *Thanks for vaselina* spettacolo «dedicato a tutti i familiari delle vittime e a tutte le vittime dei familiari» scritto da Gabriele Di Luca per Carrozzzeria Orfeo. Un testo, ovviamente, politicamente scorrettissimo che trova in un grottesco irrispettoso ed esagerato il modo per fotografare deserti dell'anima, solitudini e abbandoni. Una drammaturgia serratissima che non lascia tregua allo spettatore, coinvolgendolo in ogni istante e garantendo, in ogni momento, gran divertimento, più o meno amaro, più o meno mettendo a fuoco la problematicità delle tematiche affrontate. Lo

scoppiettante succedersi delle parole e degli eventi trova il contraltare nella regia altrettanto vertiginosa che può contare su di un insieme di efficacissimi interpreti. Scorrevole nella prima parte, cede un po' in seguito con l'utilizzo di una serie di stacchi di buio a segnare il passaggio da una scena all'altra che forse sono superflui, come inutile è il ricorrere a un registro drammatico che per qualche attimo coinvolge anche il testo. Ma sono solo dettagli di uno spettacolo godibile e travolgente e gli attori reggono, costantemente "in parte" e provvisti di inesausta energia. Un bel risultato che fa centrare a *Thanks for vaselina* la non semplice ambizione di poter rappresentare - in maniera certo pericolosa ma né retorica né banale - la dolente mostruosità del nostro mondo. *Nicola Viesti*

IL GUARITORE, di Michele Santeramo. Regia di Leo Muscato. Scene e costumi di Federica Parolini. Con Vittorio Continelli, Simonetta Damato, Gianluca delle Fontane, Paola Fresa, Michele Sinisi. Prod. Teatro Minimo, Andria (Bt) - Fondazione Pontedera Teatro (Pi) - Riccione Teatro - Festival Internazionale Castel dei Mondi, Andria. FESTIVAL INTERNAZIONALE CASTEL DEI MONDI, ANDRIA (Bt) - TRAMEDAUTORE, MILANO.

IN TOURNÉE

Già vincitore del Premio Riccione, *Il guaritore*, il bel testo di Michele Santeramo, pubblicato su questo numero di *Hystrio* a pagina 88, approda finalmente sulle scene dopo due anni di purgatorio per l'impossibilità del nostro teatro di fare adeguati investimenti sulla drammaturgia contemporanea. Grazie al Teatro Minimo e alla Fondazione Pontedera Teatro può finalmente essere apprezzato in una versione che - per ovvie ragioni produttive - ha subito piccole variazioni e qualche taglio che non ne inficiano però in alcun modo la forza e il misterioso fascino. In una casa a metà tra l'albergo e la prigione, esercita il guaritore che, assistito dal fratello, si dedica da una vita a lenire le sofferenze delle persone, a curarne soprattutto le ferite dell'anima intrecciando le loro storie. Un lavoro sfibrante che ha consumato l'uomo, capace di comprendere i dolori altrui

ma dilaniato dal non poter dileguare i propri fantasmi, le proprie ossessioni che cerca di dimenticare bevendo. Un santone quasi cieco con una vocazione che non esercita per denaro – ai beneficiati richiede solo il rimborso per la confezione di un abito nuovo, cucito dal congiunto, indispensabile alla completa guarigione – ma che ritiene quasi imposta da un ineluttabile fato. La comparsa di una donna incinta che odia ciò che ha nel grembo e di un pugile impotente e suonato con consorte saranno il segno di una resa di conti interiore, il presagio di una fine. Screziato da bagliori grotteschi che ne stemperano l'amaro e la drammaticità, sospeso in un tempo e in un luogo indeterminati che a volte riportano - ma solo per lontane assonanze - a un meridione indecifrabile nelle sue credenze e superstizioni, il lavoro di Santeramo coniuga reale e astrazione catturando lo spettatore con sottile inquietudine. E, soprattutto, riesce a disegnare una figura di protagonista degna di memoria a cui presta vita in maniera esemplare Michele Sinisi, un attore, di solito efficace e bravo, qui in particolare stato di grazia. Concorre all'ottimo risultato la regia di Muscato concentrata sui ritmi e sulle sospensioni risultando compatta, giustamente incardinata al protagonista che ne regola quasi il respiro. *Nicola Viesti*

CE NE ANDIAMO PER NON DARVI

ALTRE PREOCCUPAZIONI, di e con Daria Deflorian e Antonio Tagliarini. Scene di Marina Haas. Luci di Gianni Staropoli. Con Monica Piseddu, Valentino Villa. Prod. 369gradi/Planet3 & Dreamachine, Roma - Romaeuropa Festival - Teatro di Roma - Festival Internazionale Castel dei Mondi, Andria (Bt). FESTIVAL INTERNAZIONALE CASTEL DEI MONDI, ANDRIA (Bt) - CONTEMPORANEI SCENARI, SAN MINIATO (Pi) - ROMAUEPA FESTIVAL.

IN TOURNÉE

«Chi verrà al mio funerale?». Resta senza risposta la domanda che lancia Daria Deflorian e Antonio Tagliarini nel loro *Ce ne andiamo per non darvi troppe preoccupazioni*. Ma insieme alle altre che accompagnano lo spettacolo - «Chi mi sistemerà le mani quando sarò morto?» - risulta un potente grido di

denuncia verso i dolori che nascono dalla crisi economica. A partire dalla storia di quattro pensionate greche che scelgono il suicidio per non sentirsi di peso per la società: un fatto vicino alle nostre cronache, che arriva però da un romanzo di Petros Markaris. Nello spettacolo quest'immagine si fonde senza soluzione di continuità con le problematiche - vere o immaginarie - dei quattro attori. Se le anziane greche hanno saputo dire il loro "No", anche gli artisti ci provano: entrando in scena e dicendo di non voler fare lo spettacolo. *Incipit* d'effetto quanto abusato che qui però è motivato ed efficace, anche grazie alla straordinaria bravura di Daria Deflorian (premio Ubu 2012) e degli altri tre interpreti. Ognuno racconterà le proprie storie, fra il lavoro che non c'è e la difficoltà di pagare il condominio, e ci sarà poi un improvviso litigio in scena che diverrà un'immagine chiara della crisi. Anche Deflorian/Tagliarini, come molti gruppi della ricerca nostrana o internazionale (penso ai Sotterraneo, alla compagnia Dionisi o ai newyorkesi Radiohole), indagano il confine fra finzione e realtà. A volte la voce impostata e i gesti precisi rendono meno credibile il gioco, che nell'ultima parte perde ogni interesse, ma le cose potranno aggiustarsi prima del debutto ufficiale a Romaeuropa. Ottimo l'andamento a spirale del testo, che riporta sempre in scena le quattro pensionate facendo però ampie e colorite deviazioni. *Gherardo Vitali Rosati*

LOSERS - dentePERdente, di Tony Clifton Circus. Con Iacopo Fulgi, Nicola Danesi de Luca, Federica Santoro, Silvia Giacomini, Elettra Mallaby, Alice Palazzi, Monica Piseddu. Prod. Tony Clifton Circus, Roma - Festival Internazionale Castel dei Mondì, Andria (Bt). FESTIVAL INTERNAZIONALE CASTEL DEI MONDI, ANDRIA (Bt) - SHORT THEATRE, ROMA.

Possono due clown, avvezzi non solo a far ridere ma anche a esercitare il proprio mestiere con un pizzico di crudeltà molto contemporanea, decidere di mettersi in crisi, di abbandonare i propri rodati personaggi per affrontare una scena dai tratti sconosciuti e rischiosi? I due attori di Tony Clifton Circus si presentano in proscenio in mutande e naso rosso ma vengono sopraffatti dal passato, dalle proprie biografie, e spronati dall'incalzare implacabile e logorroico di una figura femminile - la brava Federica Santoro - a metà tra una vicina di casa un po' fuori di testa e una domatri-

ce di circo, iniziano un'avventura nel metateatro, animali da palcoscenico in parata sfibrante. La prima metà di *Losers* è un rito che vorrebbe far piazza pulita di un'arte che non basta più, che non riesce più a divertire chi ne è artefice e chi la guarda. Ma alla fine bisogna pur trovare una soluzione, inventarsi un diverso tipo di rappresentazione. E qui lo spettacolo gioca con la sorpresa e, annunciato da un video, ecco lo spazio scenico trasformarsi in un ring e gli attori in pugili con tanto di secondi che incitano e soccorrono, arbitri implacabili e ragazza ponpon di adeguata avvenenza. Un match dopo l'altro, la fatica si fa palpabile, il sudore scorre a fiumi e infine tutto termina senza vincitori e senza vinti. I perdenti del titolo hanno un bel combattere, si ritroveranno sempre al punto di partenza. La singolare rappresentazione ci sembra un momento sincero di transizione, l'ammissione di una crisi che cerca soluzioni feconde per riuscire a cambiar pelle o per tornare alla vecchia con nuove energie e nuove prospettive. Tutto ha l'andamento di una performance - nata da una commissione del Teatro di Roma sul tema della perdita che si è sviluppata in maniera inattesa - che un po' disorienta e parecchio incuriosisce. *Nicola Viesti*

La ricetta dell'artista

AL PROLETÈR, scritto e diretto da Luigi Di Gangi e Ugo Giacomazzi. Costumi di Daniela Cernigliaro. Luci di Petra Trombini. Musiche di Giuseppe Rizzo. Con 13 attori del Laboratorio di Teatralchemici. Prod. Teatri Alchemici - Compagnia Dada, Palermo. ORESTIADI DI GIBELLINA (Tp).

Una banda delirante e strampalata di artisti, dopo quarantacinque anni di chiusura del mitico Proletèr, famoso ristorante chiuso a causa degli strani effetti del suo piatto più famoso, una melassa con il potere dell'autoaffermazione artistica, si riappropria di quel locale, dove, a custodire la ricetta segreta, trovano uno di loro, che lì nascosto ha trascorso la sua vita. Questo racconta, con grande brio e forte senso dei ritmi e del linguaggio teatrale, la Compagnia Dada, nata da un laboratorio che, da diversi anni, il gruppo palermitano Teatralchemici (Ugo Giacomazzi e Luigi Di Gangi) porta avanti con tredici attori down. Un grottesco *vaudeville*, che gioca con i meccanismi della comicità, ma con implicazioni politiche e sociali. La carica rivoluzionaria di questo spettacolo sta

nel far detonare questa metafora: l'arte e il teatro come possibilità di riprendersi uno spazio, una dignità, uno stare al mondo, un grido di rivolta a chi vede nella diversità un limite, quando questa può essere una risorsa, un differente fondamento dell'essere umano che si fa potenza espressiva. Un gesto di riappropriazione che si riempie di carica eversiva, una spontaneità che si trasforma in teatro puro, esuberante, che di-verte (inverte la prospettiva del comune senso delle cose). Con la loro bravura attoriale e la forte sintonia creata, il duo dei Teatralchemici ci offre un teatro che ha nelle proprie molecole una diversità liberante e significativa. Quello che ne esce è un mondo le cui regole vengono derise, sbeffeggiate, offese, viste da una prospettiva che dichiara di non comprenderle. Un teatro che ha il potere di metterci di fronte all'incertezza del mondo e alla sua presunzione e consegnarcelo rifondato attraverso la potenza liberatrice dell'arte, e di una melassa dal potere allucinogeno. *Filippa Ilardo*

Mitipretese per Euripide

LE TROIANE, Variazioni sul mito di Euripide. Drammaturgia e regia di Mitipretese e Luigi Saravo. Scene di Emanuele Silvestri. Costumi di Annamaria Porcelli. Con Sandra Toffolatti, Manuela Mandracchia, Mariangeles Torres, Alvia Reale. Prod. Compagnia Mitipretese e Artisti Riuniti, Roma. FESTIVAL LA NOTTE DEI POETI, NORA (Ca) - FESTIVAL LE NOTTE DI SEGESTA, CALATAFIMI (Tp).

IN TOURNÉE

Le Troiane è forse una delle punte più alte dell'epopea letteraria dei vinti: sono nel nostro caso le donne di Troia, Elena (Sandra Toffolatti), Cassandra (Manuela

Mandracchia), Andromaca (Mariangeles Torres) ed Ecuba (Alvia Reale). L'allestimento, con un semplice fondale che cambia funzione logica più volte durante lo spettacolo, utilizza tutti gli espedienti del teatro d'attore per caricare di *pathos* la vicenda delle quattro donne. Come negli altri lavori del collettivo, al centro è l'attore e la costruzione dello spazio emotivo fra pubblico e scena, che le attrici ricercano come penetrabile, permeabile, vissuto. Se ne trae un respiro nel complesso incalzante e un ritmo alto. La funzione della parola tragica appare nella nostra società sempre più distante da quella per cui era pensata nell'antichità. L'impegno di Mitipretese in alcuni momenti riesce anche a farsi carico di questa diversità, come nella lettura moderna e dissacrante della figura di Elena, ma poi, complice anche il calibro diverso delle attrici in scena, non sviluppa completamente l'indagine, sforzandosi più di creare un canale emotivo con il pubblico. Alcune idee risultano pregevoli, anche se di tanto in tanto la ricerca rischia di lasciar spazio a una certa affettazione e a far prevalere il denotativo sul connotativo, togliendo spazio al poetico. Perché ad esempio usare anacronistiche croci per le lapidi del cimitero, che sul finale la scenografia disvela? Il gioco sul simbolo, come sui costumi, dove pure i codici sono plurali, è tema di assoluta delicatezza, su cui lo spettacolo stesso altrove si interroga in modo più opportuno e intrigante. Essendo in questa pièce il complesso simbolico il complemento del lavoro attoriale, laddove questi elementi restano propri, senza forzature, emerge la potenza del tragico, dove invece il passaggio vuole andare oltre, si rischia di perdere l'icasticità e di caricare il tutto di un sapore forte ma superfluo. Nulla che in ogni caso spiaccia al pubblico, che esce soddisfatto dal teatro. *Renzo Francabandera*



Le molteplici identità della danza d'estate

C'è chi rinnova la tradizione contaminandola col contemporaneo (Dunne, Trefeli-Varda), chi viviseziona saggi filosofici ed esercizi circensi (Zeroگرامmi, Sciarroni, Nioche), chi offre visioni postmoderne o esotiche del mondo (Senatore, mk, Bengolea e soci). Una panoramica da Torino ad Andria.



WOLKENHEIMAT – TRATTATO DELLA LONTANANZA, da un progetto di Stefano Mazzotta. Regia e coreografia di Emanuele Sciannamea. Scene e costumi di C.ie Zeroگرامmi. Con Pieradolfo Ciulli, Roberta De Rosa, Stefano Roveda. Prod. C.ie Zeroگرامmi, Fondazione Tpe e Festival Teatro a Corte, Torino - Oerol Festival, Midsland (NI). FESTIVAL TEATRO A CORTE, TORINO.

Un paio di pantaloni, una camicia candida, le mani insistentemente in tasca. I tre danzatori si osservano e si scambiano brevi cenni, ridono e scoppiano a piangere, instaurano una relazione e subito la infrangono, si cercano e si abbandonano, si estraniavano e ballano all'unisono. Lo spettacolo ideato dalla compagnia Zeroگرامmi e interpretato da tre disinvolti ballerini che sanno anche essere attori, è una raffinata miniatura sull'inquietudine che accompagna l'esistenza di molti uomini. L'ispirazione è tratta dal saggio di Antonio Prete – intitolato appunto *Trattato della lontananza* – e parla della distanza che separa da un orizzonte, reale o immaginario ma ognora anelato. Una "patria delle nuvole" (*Wolkenheimat*) in cui trovare requie ma a cui giungere senza fretta perché è nella lontananza – dalle persone e dalle cose amate –

che il sentimento e il desiderio maturano e si rafforzano. Riflessioni che lo spettacolo suggerisce attraverso una coreografia fluida e sinuosa la quale, benché spezzata da inserti grotteschi e quasi comici – i reiterati ed estemporanei scoppi di pianto, gli attacchi d'asma prontamente sedati – riesce a tracciare un percorso, un cammino verso una destinazione ognora posticipata. I tre danzatori divengono così moderni viandanti, impegnati in attraversamenti e scalate, discese e soste inattese, pause rinfancanti e corse a perdifiato. E tuttavia mai l'ansia ha il sopravvento, vinta fin dalla partenza dalla speranza e dal desiderio, dalla pazienza che sa placare l'inquietudine: ciò si traduce in una danza mai spezzata né nervosa, anzi morbida ed essenziale, caratterizzata da una precisa qualità visiva di stampo pittorico. *Laura Bevione*

OUT OF TIME, di e con Colin Dunne. Regia di Sinéad Rushe. Costumi di Joan O'Clery. Luci di Colin Grenfell. Musiche di Ian McDonnell. Prod. Glór, Irish Music Centre, Ennis County Clare (Ir). **JINX 103**, di e con József Trefeli e Gabor Varga. Musiche di Frederique Jarabo. Prod. Cie József Trefeli, Ginevra (Ch). FESTIVAL TEATRO A CORTE, TORINO.

È stato un bambino prodigio, vincendo ad appena nove anni il primo di una lunga serie di riconoscimenti come virtuoso di *hornpipe*, la danza tradizionale irlandese. Oggi Colin Dunne racconta, rivitalizza e reinventa quegli stessi passi, facendoli dialogare con la danza contemporanea. Il suo spettacolo – un assolo che si avvale di pochissimi mezzi scenici, due parallelepipedi che fungono da monitor per proiezioni e microfoni variamente posizionati – è allo stesso tempo il compendio delle basi dell'*hornpipe* e la sua creativa desacralizzazione. Sugli schermi passano video degli anni Trenta: impettiti uomini in giacca e cravatta ed elegantissime signorine, impegnati a muovere a ritmo piedi e arti inferiori, mentre busto e braccia rimangono rigorosamente immobili. Colin Dunne riproduce fedelmente quei movimenti e, per renderceli più chiari, posiziona sulle scarpe radiomicrofoni che esplicitano la dinamica di un passo e la isolano, la destrutturano, trasformandola in autonoma lettera di un inedito alfabeto spettacolare. In questo modo, quella che apparentemente si prefigurava quale competente ed esauriente "lezione" di *hornpipe* si tramuta in un raffinato e ironico

esercizio di decomposizione e ricomposizione di formule coreografiche e, sul finale, quasi di liberazione da schemi divenuti troppo vincolanti. Il danzatore muove quasi freneticamente busto e braccia, mentre le gambe eseguono i passi tradizionali, ma le musiche sono frutto della rielaborazione e della contaminazione di quelle originali. Un gioco serissimo e spettacolare, una dichiarazione di gratitudine verso una plurisecolare tradizione alla quale tuttavia si è scelto consapevolmente e senza rimpianti nostalgici di dire addio. E dalle danze tradizionali, ungheresi in questo caso, partono anche József Trefeli e Gabor Varga in *Jinx 103*: nello spazio delimitato dal pubblico, invitato a disporsi in cerchio, la coppia di danzatori esegue una partitura in crescendo, costruita sulla destrutturazione di movimenti tradizionali, privati dell'originaria simmetria e ripulmati secondo una nuova e più moderna ritualità. *Laura Bevione*

UNTITLED_I WILL BE THERE WHEN YOU DIE, di Alessandro Sciarroni. Luci di Rocco Giansante. Musiche di Pablo Esbert Lilienfeld. Con Lorenzo Crivellari, Edoardo Demontis, Victor Garmendia Torija, Pietro Selva Bonino. Prod. Teatro Stabile delle Marche, Ancona - Ass. Corpo Celeste_C.C.00#, S. Benedetto del Tronto (Ap) e altri 5 partner internazionali. FESTIVAL SANTARCANGELO 13 (Rn) - OPERAESTATE, BASSANO DEL GRAPPA (Vi) - DRODESERA, DRO (Tn) - LA BIENNALE DANZA, VENEZIA - ROMAEUROPA FESTIVAL.

IN TOURNÉE

La seconda tappa di un progetto triennale, intitolato *Will you still love me Tomorrow?*, attraverso il quale il coreografo marchigiano vuole indagare i concetti di sforzo, costanza e resistenza. Se in *Folk-s* l'attenzione dall'artista si era concentrata sulle danze tradizionali tirolesi, decontestualizzate e fatte oggetto di un'inedita sfida dei ballerini con se stessi e con il pubblico, ora la tensione analitica e creativa di Alessandro Sciarroni si indirizza verso la giocoleria.

Ma non s'immagini uno spettacolo di *nouveau cirque né*, tantomeno, una compiaciuta esibizione di abilità, ché ciò che davvero interessa è una minuziosa analisi di movimenti e suoni, di gesti e sospiri. Un'indagine poetica ma persino spietata dell'arte dei giocolieri, di cui vengono amplificati allo stesso tempo destrezze ed errori, punti di forza e debolezze. In scena quattro giocolieri e un musicista: i primi eseguono esercizi con le clavette, il secondo costruisce sul palco una colonna sonora frutto anche della campionatura dei "suoni" emessi dai performer. La specialità del *toss juggling* (il lancio di oggetti) è riportata quasi al suo grado zero, con esercizi elementari affiancati a tiri più complessi, allo scopo di disegnare l'anatomia di una pratica che richiede concentrazione e allenamento ma anche anima e pensiero. Così i movimenti dei giocolieri si tramutano naturalmente in coreografia: un linguaggio inedito che, emancipatosi dalla radice circense, è matrice di una drammaturgia stringente e incantata, ben strutturata ma permeabile a improvvisazioni ed estemporanee emozioni, mentre l'imprevedibilità del lancio diventa specchio della fragilità dell'esistenza. *Laura Bevione*

JOHN, progetto e coreografia di Ambra Senatore e Matteo Ceccarelli, Elisa Ferrari e Marc Lacourt. Luci di Fausto Bonvini. Musiche di Igor Sciavolino. Con Ambra Senatore, Matteo Ceccarelli, Elisa Ferrari e Marc Lacourt. Prod. Aldes, Torino e altri 7 partner internazionali. FESTIVAL INEQUILIBRIO, CASTIGLIONCELLO (Li) - TORINODANZA.

IN TOURNÉE

Ogni gioco che si rispetti prevede regole precise, altrimenti non vale. Solo uno spettatore distratto può farsi ingannare dal tocco ludico della danza di Ambra Senatore, dalla ricercata leggerezza con cui semina segni, oggetti e allusioni dentro partiture che trasformano la banalità del quotidiano in micidiale dispositivo analitico. Perché siamo tutti un po' *John*, ovvero il massimo del qualunque, ma questo non rende la nostra condizione meno

pericolosa o il nostro modo di vivere meno assurdo. La danza contemporanea, si sa, è spesso più veloce, scanzonata, corrosiva del teatro. Più elastica nel rielaborare l'errore senza il quale non si sperimenta. Ma quando si incontrano nel giusto punto di fuga, possono essere nozze alchemiche. Sull'onda della sua ascesa francese (oltralpe sono pazzi di lei, «tutti se la contendono», scrive *Le Monde*), Ambra Senatore torna con passo lieve ma implacabile in Italia, dove *John* ha debuttato in prima nazionale al festival Inequilibrio (coproduttore italiano insieme a Torinodanza). Il sorriso è soave mentre ti colpisce come una stiletta, le piace il buffo perché rivela tonalità acide, scava nell'ordinario per innescare corto circuiti di senso. Sono in quattro (oltre a Senatore, Matteo Ceccarelli, Elisa Ferrari e Marc Lacourt, affiatamento alle stelle) sulla scena che va riempiendosi di oggetti che segnano lo spazio per segnare il tempo (trottole, picchi di legno che scendono beccando sul loro bastone) secondo una scrittura coreografica in divenire su progressivi slittamenti e scarti solo apparentemente innocui. Seducono l'intelligenza, lo humor, il nitore del movimento e la precisione del gesto più semplice che fa la differenza tra banale esecuzione e scintilla creativa. Ma c'è qualcosa di più, un brivido sottile che increspa la platea, invitata a partecipare al gioco determinando la durata di alcune azioni. Qualcosa che ha a che fare con l'assunzione di un rischio, quello di vederci rivelati dal paradosso del dettaglio. Si deve restare svegli, la responsabilità dell'interpretazione è a nostro carico. *Sara Chiappori*

NOS SOLITUDES, coreografia e performance di Julie Nioche. Scene di Virginie Mira. Costumi di Anna Rizza. Luci di Gilles Gentner. Musica di Alexandre Meyer. Prod. Aime, Parigi e altri 3 partner internazionali. FESTIVAL INTERNAZIONALE CASTEL DEI MONDI, ANDRIA (Bt) - OPERAESTATE, BASSANO DEL GRAPPA (Vi) - SHORT THEATRE, ROMA.

Centra l'obiettivo senza sbavature né orpelli poetici aggiuntivi la performance della francese Julie Nioche. Viene enunciata come un nuovo tassello del pensiero della danza nel contemporaneo, probabilmente per quella implorata organizzazione del tempo intorno allo "sforzo" di una dilatazione dello spazio attraverso le sue sospensioni corporee. D'altronde questo lavoro così concettuale e "ginnico", quasi risponde in composizione drammaturgica al recente intervento sul limite fra arte e sport proposto dal nostrano Gruppo Nanou, lasciandoci affascinati dal marchingegno dalla visionarietà leonardesca ma che al contempo non cattura l'anima, quella certa anima che col concettuale sarebbe disposta a fare i conti. La scena è totalmente occupata, nella sua parte aerea, da tiranti, fili e pesi di diversa misura agganciati ai terminali della "ragnatela" e che fungono da contrappeso al corpo della Nioche, la quale, "imbracata" mani, piedi e busto, novella Prometeo di un residuale Roberto Latini, riesce a muoversi in sospensione nello spazio con un dichiarato movimento di coordinazione tra gli arti. L'applicazione tecnica è notevole e fa il suo effetto, assistiamo a verticalizzazioni e a discese rapide, a proiezioni orizzontali che conquistano territori altrimenti poco frequentati in teatro, evidenziando così una dinamica del corpo perfetta, una macchina fisica capace di creare forme nello spazio che poco lascia a infiltrazioni emotive. Ed è in questo reiterarsi del medesimo gioco meccanico (che soltanto sul finale si permette alcune evoluzioni più "libere"), e troppo diluito nel tempo, che viene a mancare la sua potenza retorica. Perché di retorica trattasi, lambendo di struscio Henrich von Kleist, Gordon Craig o Oskar Schlemmer: il discorso sulla marionetta se voluto è svaporato dalla lunghezza, se non le appartiene ci cade inevitabilmente dentro per quel (pur bello) finale rovinoso in cui i pesi sbattono a terra con violenza come eco ritrovata dello spettacolo *84.06* di Santasangre. *Paolo Ruffini*



In apertura, *Wolkenheimat - Trattato della lontananza* (foto: Stefano Mazzotta); in questa pagina, *Untitled_I will be there when you die* e *Nos solitudes* (foto: Agathe Poupenny/PhotoScene).

ÉCOLE DES MAÎTRES

Constanza Macras, maestra dei sensi di colpa post-coloniali

Ultimo giorno a Short Theatre interamente dedicato a l'École des Maîtres, tappa finale del percorso formativo ideato da Franco Quadri ormai ventidue anni fa, con quella spinta ancora per certi versi vincente verso un confronto a tutto campo fra giovani professionisti e maestrie internazionali nel campo del teatro. Questa edizione è caratterizzata dal linguaggio esplosivo di Constanza Macras, coreografa argentina di stanza a Berlino (ma il suo nomadismo la caratterizza non poco), che nel tempo ha spostato considerevolmente la sua collocazione creativa nell'ambito più appropriato dello spettacolo contemporaneo, con tutto quello che il termine "contemporaneo" si tira dietro. Per certi versi un afflato allo "spettacolo multiplo", a un lavoro meno connotato da gerarchie disciplinari ma invece definito soprattutto dalla vocazione della regista-coreografa nel contenere, dentro l'equilibrio precario dello spazio scenico, i molti elementi del teatro, della danza e della performance (e tanto cinema).

E con i sedici giovani "studenti" provenienti da Portogallo, Francia, Belgio e Italia, ci sembra si sia divertita davvero molto: forse perché il materiale sul quale ha imbastito la scrittura scenica di questo 1991: *a Science fiction about Central Asia*, al di là del riferimento temporale ed emisferico, permetteva di spostare l'asse dal contingente, da un reale prossimale e inevitabilmente politico, a un archetipo metaforico, fuoco del pensiero conflittuale (e post-coloniale) dell'Occidente, che torna ciclicamente a guardarsi, a giudicarsi, a fare i conti con i propri sensi di colpa; forse perché non bisognava dare i resti a chicchessia. Lo spettacolo è una carrellata di circa due ore in cui si susseguono "soli" di grande struttura, come per esempio quello di Pietro Marullo dal quale la Macras riesce a carpire una fisicità estrovertita, quasi atletica, combinata a una certa verbalizzazione sincopata, o anche la musicalità inaspettata della voce del nostrano attore totem del duo ricci/forte Giuseppe Sartori, e poi parti di insieme: questi probabilmente i momenti più deboli nella scrittura della Macras, propri all'ideologia del laboratorio.

Coincidente col tema del festival, questo lavoro vuole porre questioni intorno al concetto di democrazia, dalla retorica agli scranni di apparente libertà come gli *indignados* o il movimento Occupy, in una sovvertita prolusione nella creazione del desiderio e dei bisogni da parte del potere, e di cui il cittadino non avverte la strumentalizzazione. È quindi altalenante la forma che contiene, godibile ma prevedibile, col quadro finale alla *Quarto stato* di Pellizza da Volpedo in formato nudità alla Vanessa Beecroft, rimarcando il non-luogo della democrazia dove, come scrive Giorgio Agamben sull'opera della Beecroft, «qualcosa che sarebbe potuto e, forse, dovuto accadere, non aveva avuto luogo». **Paolo Ruffini**



1991: *a Science fiction about Central Asia* (foto: Giovanni Chiarot).

(M)IMOSA; TWENTY LOOKS OR PARIS IS BURNING AT THE JUDSON CHURCH (M), coreografia e performance di Cecilia Bengolea, François Chaignaud, Trajal Harrel, Marlene Monteiro Freitas. Costumi di La Bourette. Luci di Yannick Fauassier. Prod. Vlovajob Pru, Parigi - Le Quartz-Scène nationale de Brest. **SHORT THEATRE, ROMA.**

Il titolo di questa edizione di Short Theatre – Democrazia della felicità – sembra coincidere con l'indizio che i quattro coreografi-attori-performer consegnano con lo spettacolo *(M)imosa* come valore aggiunto al festival romano di fine estate. Il quale ribalta i presupposti concettuali che lo avevano guidato, scegliendo una diversificazione artistica, corollario di un panorama multiforme e nella quale – appunto – *(M)imosa* spicca il volo. Il portato biografico la fa da padrone nello spettacolo, con quei fraseggi seppur reconditi dalle materie urbane degli States, dalla coerente disciplina francese, dal *pathos* argentino e dal melò portoghese guardando ai movimenti gay afro (*voguing dance*), combinati fra loro o lasciati esaltare dentro codici stilistici apparentemente contraddittori. D'altro canto la struttura frammentaria del lavoro è volutamente portatrice di una visione del mondo postmoderna, se ne fa carico dichiarandone in scena il limite entro cui si muovono e si incrociano i "personaggi". Dall'inizio alla fine, per oltre due ore, i quattro si danno il turno con "pezzi", "soli" che casualmente sembrano dialogare quando furtivamente *(M)imosa* ha la parvenza di una forma corale, mostrandoci la qualità straordinaria di questo *ensemble* dotato di potenza fisica e ricerca vocale, e una buona dose di autoironia. Come si dice in questi casi, lo spettacolo è divertente, nervoso al punto giusto, piccante ma commovente quel tanto che basta senza mai scendere nella provocazione gratuita, insomma perfetto. Eppure i presupposti ci sono per un turbamento dell'anima: i quadri si alternano nel sofisticato hip hop che scivola nell'R&B e lascia il passo a una *dark lady* che mima Prince, il superbo corpo da *drag queen* con tutto il suo posticcio e virtuosismo classico fa da controcanto a un corpo metafisico con un enorme fallo finto sotto la tuta adamitica. Un po' come nelle opere di Hayley Newman o Jenny Faville, lo spettacolo mira alla credulità dello spettatore, distorcendone lo sguardo. **Paolo Ruffini**

IMPRESSIONS D'AFRIQUE, coreografia di Michele Di Stefano. Con Philippe Barbut, Biagio Caravano, Saverio Cavaliere, Marta Ciappina, Eugenia Coscarella, Andrea Sassoli, Elisa Dal Corso, Alice Palazzi, Laura Scarpini. Prod. mk, Roma. **SHORT THEATRE, ROMA - LA BIENNALE DANZA, VENEZIA.**

Rispetto al suo debutto in forma di studio, questa versione più articolata di *Impressions d'Afrique* coglie dalla memoria di Raymond Roussel quel "paesaggio irreali" che il coreografo vuole indagare. Poroso, fatto di echi, ma purificato da qualsivoglia intromissione di maniera, lo spettacolo è superbo. Se nel primo step la partitura gestuale sembrava ruotare intorno alle sinapsi mancanti fra sguardo dello spettatore e corpo danzato (con infingimenti da esotismo d'appartamento), oggi invece viene assecondata la nostra osservazione, siamo noi spettatori i protagonisti che cerchiamo di riconoscere in quel nugolo in movimento qualche tratto familiare della giungla o della savana ferine. Anche per noi viste sullo schermo o assaporate nella letteratura d'avventura, e così ci vengono restituite facendo il verso alla caricatura hollywoodiana. E siamo come turisti allo zoo, quasi incantati dalla ritualità quotidiana di chi, sul palcoscenico, si mostra un po' vezzosamente in quelle paradossali *impressions* dell'altro, una danza comunque "disossata" nel puro *mk style*, lasciando trasparire una antierocità del gesto come tratto significativo e politico. Al gruppo storico si aggiungono un altrettanto corposo insieme denominato *quest* di giovani danzatori e attori, che hanno il compito di fluidificare, con passaggi ipercinetici e sempre apparentemente instabili, le concrezioni evocate da Laura Scarpini, Biagio Caravano e Philippe Barbut, i quali si destreggiano con maestria giocando a rimpiattino con quel mondo coloniale immaginato pieno di stereotipi e ansie da prestazione. I giovani come uno sciame entrano lateralmente e scompaiono, anche loro li a realizzare "quadretti" d'insieme o "soli" di figurine animalesche, mescolate dalle tante intermittenze sonore e da una tensione luminosa "a ribasso". Si compongono pertanto quasi degli affreschi scolorati, macchie di colore che sfumano all'interno delle quali si esalta il bellissimo momento danzato da Saverio Cavaliere, giovane dalla straordinaria presenza che, lavorando su una plasticità in qualche modo figlia di una certa figuratività alla Francis Bacon, apre un mondo di imprevisi muscolari archetipici e contemporanei allo stesso tempo. **Paolo Ruffini**



MET
TEATRO METASTASIO
STABILE DELLA TOSCANA

STAGIONE TEATRALE 2013/2014
PRODUZIONI

IL RITORNO A CASA

di **Harold Pinter**
traduzione **Alessandra Serra**
regia **PETER STEIN**
prod Teatro Metastasio
Spoleto56 Festival dei 2Mondi

ADRIANA ASTI in

**LA VOCE UMANA
IL BELL'INDIFFERENTE**

di **Jean Cocteau**
regia **BENOÎT JACQUOT**
prod Spoleto56 Festival dei 2Mondi
Teatro Metastasio / Mittelfest 2013

LA BISBETICA DOMATA

di **William Shakespeare**
regia **ANDREJ KONCHALOVSKIJ**
prod Fondazione Campania dei Festival-
Napoli Teatro Festival Italia
Teatro Stabile di Genova
Teatro Metastasio / Teatro Stabile di Napoli

**IL SERVITORE
DI DUE PADRONI**

da **Carlo Goldoni**
regia **ANTONIO LATELLA**
prod Emilia Romagna Teatro Fondazione
Teatro Stabile del Veneto
Teatro Metastasio

BLEU!

direzione artistica **FRANCESCO GANDI,
DAVIDE VENTURINI**
prod Compagnia TPO / Teatro Metastasio
Teatro Ragazzi

RIPRESE

LA CANTATRICE CALVA

di **Eugène Ionesco**
regia **MASSIMO CASTRI**

GIOCHI DI FAMIGLIA

di **Biljana Srbljanovic**
regia **PAOLO MAGELLI**

www.metastasio.it



IL TEATRO DEL CARRETTO
presenta

ILIADDE

da Omero



Adattamento e Regia
MARIA GRAZIA CIPRIANI

Scene e Costumi
GRAZIANO GREGORI

Suono
HUBERT WESTKEMPER

LUCCA
Teatro del Giglio
8, 9 e 10 novembre 2013
www.teatrodelgiglio.it

22-27 OTT 2013

Sycamore T Company
**CARMEN CHE NON
VEDE L'ORA**

14 NOV - 2 DIC 2013

Teatri Unifi
**UNA SOLITUDINE
TROPPO RUMOROSA**

17-22 DIC 2013

Psicopompo teatro
MUSICA ROTTA

21-26 GEN 2014

Oltre Confine
DON GIOVANNI

11-23 FEB 2014

Gloriababbi Teatro/Narramondo Teatro
A SLOW AIR

22 APRILE - 4 MAG 2014

Associazione Marco Bellocchio
PORTE CHIUSE

6 - 18 MAG 2014

AR.Té/Argostudio
GOOD WITH PEOPLE



PROVE DI VOLO
STAGIONE SENZA RETE
2013 / 2014

TEATRO ARGOT STUDIO

Via Natale Del Grande, 27 | 00153 Roma

tel | fax 06/5898111 mobile 392 9281031 | info@teatroargotstudio.com

WWW.TEATROARGOTSTUDIO.COM



Guillaume Tell (foto: Studio Amati Bacciardi)

Pesaro e Macerata, dal mito alla cronaca come attualizzare il melodramma

Scelte registiche di forte personalità (Livermore, Vick, Ponnelle) e riletture alla luce della Storia presente (Vacis, Micheli) per un teatro d'opera non anacronistico.

di Pierfrancesco Giannangeli

È stata ancora un'edizione dalla forte impronta registica l'ultima del Rof di Pesaro. Un'impronta declinata in più modi, adeguata nelle intenzioni alle opere in cartellone, che ha però prodotto risultati diversi. La regia di grande personalità, dunque, è una sorta di marchio di fabbrica che contraddistingue il festival pesarese fin dalle origini. Quest'anno si sono visti, nell'ordine, Davide Livermore, Graham Vick e una ripresa di Jean-Pierre Ponnelle, e per l'anno prossimo sono stati già annunciati Mario Martone, Luca Ronconi e ancora, per una ripresa del '94, Vick. Partiamo appunto dalla ripresa di quest'anno, perché Ponnelle può essere considerato il padre di molti intelligenti allestimenti che si vedono sulle scene oggi. *L'occasione fa il ladro* è una

“burletta per musica” che il Rossini Opera Festival produsse nel 1987 e che lo scorso agosto ha riproposto nel venticinquesimo anniversario della morte del regista Jean-Pierre Ponnelle, avvenuta l'11 agosto 1988. A curare la messinscena è stata Sonja Frisell, che si è mossa nel segno della filologia più rigorosa. Ecco allora tornare in vita tante delicate e insieme divertenti trovate del regista francese, che se da un lato riportano alla memoria i punti fermi dei suoi allestimenti, profondamente innovativi per l'epoca, senza mancare di rispetto alla vicenda raccontata dalla musica, dall'altro fanno dire che certi spettacoli non sono mai datati. Più semplicemente, appartengono al loro tempo, ma restano godibili ancora adesso.

L'evento di quest'anno è stata l'integrale in fran-

cese (balletti inclusi, per complessive cinque ore) del *Guillaume Tell*, l'ultima opera di Rossini, che ancor giovane decise di non scrivere più per le scene. L'opera è tornata sul palcoscenico di Pesaro dopo diciotto anni dalla prima, storica e bellissima versione firmata da Pier Luigi Pizzi nel 1995. Vick stavolta ha lavorato sulla sottrazione, prima di tutto della natura, che fa da sottofondo allo spettacolo, ma in maniera metafisica. Più concreta – il riferimento al pugno chiuso o l'accenno al *Quarto Stato* di Pellizza da Volpedo – appare invece la teoria del popolo oppresso che si ribella agli invasori, in una trasposizione temporale che annuncia la tragedia della Prima Guerra Mondiale. L'ambiente in cui si svolge la vicenda è una sorta di scatola bianca, con tre feritoie su ogni lato da cui appaiono personaggi,

paesaggi, immagini o frasi scritte. E più la scena è vuota, più risaltano le psicologie dei protagonisti, per un minimalismo riempito da concrete figure umane che, da sole o in massa, comunque riempiono lo spazio scenico. Vick, pertanto, ha lavorato sul simbolo, come nel finale, quando la suprema conciliazione tra Uomo e Natura, nel segno della Libertà, viene rappresentata da una grande scala rossa (sangue?) che scende dall'alto e su cui sale, fiero, scalino dopo scalino, il personaggio di Jemmy. Un allestimento che può spiazzare, ma se ci si entra cattura fino in fondo. Merito, condiviso, con la lettura musicale del direttore Michele Mariotti e di un cast di solida costituzione.

Per finire, *L'italiana in Algeri*, che certo è un "dramma giocoso" e come tale va interpretato. Livermore ha trasferito il gioco negli anni '60, per un allestimento tutto brio, trovate fantasiose, originali animazioni. È infatti uno spettacolo costruito sul ritmo, dove gli interpreti, se non cantano, trovano il modo di fare altro, tra scene e controcene pensate con l'intenzione di divertire per tutta la durata della rappresentazione. Sul palcoscenico pure un mimo, che interviene costantemente nell'azione. C'è lo stile del regista, insomma, e tutti si muovono in continuazione, agitandosi molto. Un molto che a volte, se non supportato dalla bacchetta dell'orchestra, può sembrare troppo.

L'ITALIANA IN ALGERI, di Angelo Anelli, musica di Gioachino Rossini. Regia di Davide Livermore. Scene e luci di Nicolas Bovey. Costumi di Gianluca Falaschi. Con Alex Esposito, Yijie Shi, Anna Goryachova, Mario Cassi, Mariangela Sicilia, Raffaella Lupinacci, Davide Luciano. Direttore José Ramon Encinar. Orchestra e Coro del Teatro Comunale di Bologna. Prod. Rossini Opera Festival, PESARO.

GUILLAUME TELL, di Etienne De Jouy e Hippolyte Bis, musica di Gioachino Rossini. Regia di Graham Vick. Scene e costumi di Paul Brown. Luci di Giuseppe Di Iorio. Coreografie di Ron Howell. Con Nicola Alaimo, Juan Diego Florez, Simon Orfila, Simone Alberghini, Amanda Forsythe e altri 6 interpreti. Direttore Michele Mariotti. Orchestra e Coro del Teatro Comunale di Bologna. Prod. Rossini Opera Festival, PESARO - Teatro Regio di TORINO.

L'OCCASIONE FA IL LADRO, di Luigi Privaldi, musica di Gioachino Rossini. Regia, scene e costumi di Jean-Pierre Ponnelle, ripresa da Sonja Frisell. Con Giorgio Misseri, Elena Tsallagova, Enea Scala, Roberto De Candia, Viktoria Yarovaya, Paolo Bordogna. Direttore Yi-Chen Lin. Orchestra Sinfonica G. Rossini. Prod. Rossini Opera Festival, PESARO.

Il primo capolavoro di Giuseppe Verdi, l'opera che gli diede il successo più o meno trentenne – la stessa età del librettista Temistocle Solera –, quel *Nabucco* che debuttò il 9 marzo 1842, rivelando le doti del compositore al mondo, è una corale opera di popolo. Per il suo allestimento al Macerata Opera Festival (diretto per il secondo anno consecutivo da Francesco Micheli) il regista Gabriele Vacis, che di Micheli è stato il maestro, si è posto una domanda di partenza: chi è il popolo protagonista dell'opera e come lo si può rendere riconoscibile al pubblico contemporaneo? La risposta a questa domanda che centra il problema si risolve in una altrettanto esatta considerazione: la società globalizzata produce ricchi sempre più tali e poveri ancor più sull'orlo del baratro. Dunque, il sottotesto è: la lotta non è più tra un popolo e un altro, ma esiste un meccanismo diverso dove comanda il denaro. Reso esplicito, tale sottotesto racconta l'oggi, epoca in cui le guerre si combattono soprattutto per il controllo dei beni primari: non più la terra, neanche più il petrolio, bensì l'acqua.

Ecco allora che la scena di Roberto Tarasco è costruita con bottiglie e bottiglioni di plastica, che definiscono e sottolineano gli ambienti. Affascinante, in questo senso, il profilo del Tempio di Gerusalemme, che domina la zona centrale del palcoscenico nella prima parte dello spettacolo. Più discutibile, nella seconda parte, il richiamo a Babilonia, non tanto perché i pannelli inclinati – fatti sempre degli stessi materiali – non abbiano il loro senso, quanto perché probabilmente sono elementi scenici quantitativamente deboli in uno spazio grande e abnorme come quello dei novanta metri di palcoscenico dominato dal grande muro dello Sferisterio. Insomma, non tornano le misure.

E a proposito di muro, l'opera comincia con la proiezione di un filmato che racconta scene di vita, ma anche di violenza, quotidiana a Gerusalemme. Poi il muro dell'arena diventa il Muro del Pianto, spunta qualcuno armato, ecco il dittatore in basco e mimetica, il prigioniero in tuta arancione e i migranti carichi di poveri stracci sui loro altrettanto malandati mezzi di trasporto. Ora, questa è cronaca e pure raccontata bene. Ma l'opera d'arte, non è qualcosa che deve superare l'attualità per porsi al di sopra della Storia? Va bene, allora, qualsiasi forma di narrazione contemporanea sulla scena – perché so-

lo così il teatro d'opera può parlare al pubblico contemporaneo – ma in questo caso un filo in più di trasfigurazione artistica non avrebbe nuocuto all'impianto teorico complessivo. Per il resto, qualche problema di voci alla "prima", poi con Luca Salsi come Nabucco le repliche sono andate via in scioltezza.

Da segnalare la singolare operazione pensata da Francesco Micheli, che ha portato in scena il *Sogno* di Shakespeare nelle declinazioni d'opera di Britten e sinfonica di Mendelssohn, con cantanti e il Puck-narratore di Lella Costa a tirare le fila dell'azione. Il tutto, con gran divertimento, dentro un bosco di piante vere, ricostruito sul grande palcoscenico dello Sferisterio.

NABUCCO, di Giuseppe Verdi, libretto di Temistocle Solera. Regia di Gabriele Vacis. Scene, costumi e luci di Roberto Tarasco. Direttore Antonello Allemandi. Con Alberto Mastromarino (poi Luca Salsi), Valter Borin, Virginia Tola, Gabriella Sborgi e altri. Fondazione Orchestra Regionale delle Marche. Coro lirico Marchigiano "V. Bellini". Prod. Macerata Opera Festival, MACERATA.

SOGNI DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE, da William Shakespeare, Benjamin Britten e Felix Mendelssohn. Messa in scena di Francesco Micheli. Progetto scenico dell'Accademia di Belle Arti di Macerata. Direttore Christopher Franklin. Con Lella Costa, Carmela Remigio, Gabriella Sborgi, Andrea Concetti, Pervin Chakar e altri. Fondazione Orchestra Regionale delle Marche. Coro lirico Marchigiano "V. Bellini". Coro di voci bianche Pueri Cantores "D. Zamberletti". Prod. Macerata Opera Festival, MACERATA.



testi

IL GUARITORE

Testo vincitore del Premio Riccione Teatro 2011

di Michele Santeramo



Personaggi

Il Guaritore
 Il Fratello
 La Donna
 La Moglie
 Il Marito

Sul fondo, una parete con tre porte. Su quella a sinistra c'è scritto "doppia", su quella a destra "singola", su quella del centro "privato". Le porte sono molto sporche. Il Guaritore è in maniche di camicia. Sta bevendo da un bicchiere del liquore. Ha il colletto della camicia visibilmente sporco. È molto trasandato. Non ci vede tanto bene. Entra il Fratello. Porta delle stoffe.

GUARITORE - Chi è! Chi è!

FRATELLO - E chi dev'essere? Chi è che dev'essere?

Il Fratello poggia le stoffe su una sedia.

GUARITORE - Devi avvisare quando arrivi. Tu mi devi avvisare, a voce, devi dare la voce quando arrivi, e quando te ne vai, e quando rimani, e quando tutto. Devi dare la voce!

FRATELLO - Di nuovo la bottiglia.

GUARITORE - Se no devo dare la catena alla porta davanti.

FRATELLO - Quanto ne hai bevuto?

GUARITORE - Te ne frega qualcosa a te? Te ne frega quanto ne ho bevuto? Sono segreti. Cose personali. Cose che servono a me. Devi dare quella voce, la devi dare!

FRATELLO - Ho capito che devo dare la voce, va bene. Adesso basta però. Ho capito. Va bene?

GUARITORE - E che vuoi?

FRATELLO - Io? Che voglio?

GUARITORE - "Ho capito che devo dare la voce, ho capito che devo dare..." quando capisci vuoi sempre qualcosa. Che vuoi adesso?

FRATELLO - Non voglio niente. Niente. Lascia la bottiglia, stai tranquillo una volta tanto. Perché non ti lasci in pace?

GUARITORE - "Perché non ti lasci in pace", è arrivato il poeta è arrivato, l'intellettualista poeta è arrivato. Sono fatti miei. Personali. Non voglio raccontare i fatti personali. Io mi devo guarire da solo, perché ho il fratello intellettualista che non mi vuole mettere alla cassa di riposo.

FRATELLO - Se vuoi guarire, comincia dagli occhi.

GUARITORE - Quando mai ho guarito il corpo umano io? Quando mai? Quella è roba da medici o delinquenti. Io non sono né l'uno, né l'altro. Vai a mettere le voci maledette in giro. Ho mai messo una mano addosso a questo o a quella? No! E allora! Cos'hanno i miei occhi?

FRATELLO - Non ci vedono, non vedi più niente. Hai bisogno che quando entro ed esco ti devo dare la voce. E stai sempre a spaccare bicchieri, a rompere piatti, ad urtare nelle cose... Spendi troppo perché non guarisci.

GUARITORE - I soldi sono miei, gli occhi sono miei.

FRATELLO - È tutto tuo.

GUARITORE - Tutto mio, tutto. Pure tu. Pure tu che non ti ho mai voluto, pure tu sei mio, insieme a tutte le schifezze che stanno intorno. È tutto mio.

FRATELLO - E non credi che dovresti cominciare a passare qualcosa?

GUARITORE - Ecco le sporche parole ereditiere.

La Locandina

IL GUARITORE, di Michele Santeramo. Regia di Leo Muscato. Scene e costumi di Federica Parolini. Con Vittorio Continelli, Simonetta Damato, Gianluca Delle Fontane, Paola Fresa, Michele Sinisi. Prod. Teatro Minimo, ANDRIA (Bt) - Fondazione PONTEDERA Teatro (Pi) - Riccione Teatro - Festival Castel dei Mondi, ANDRIA (Bt).

Lo spettacolo ha avuto un'anteprima il 20 luglio 2013 al Festival Collinaria di Lari (Pi) per debuttare il 1 settembre al Festival Internazionale Castel Dei Mondi di Andria e il 20 settembre al Piccolo Teatro di Milano per Tramedautore.

FRATELLO - L'eredità te la sei presa da solo. Siamo figli della stessa madre o no?

GUARITORE - Non ti permettere di parlare di quella.

Silenzio.

FRATELLO - Ormai sono diventato guaritore anch'io, come te.

GUARITORE - Vieni qua, avvicinati, vieni qua.

Il Fratello esegue.

GUARITORE - Tu ti senti veramente guaritore?

FRATELLO - Sì.

GUARITORE - E vieni più qua.

Il Fratello esegue.

GUARITORE - Tu sei fortunato perché non hai nessun talento per vedere il posto delle persone in mezzo alla schifezza. Tu sei salvo, perché non sei niente. La capisci la fortuna che hai?

FRATELLO - Non è vero. Se lo facessi io il guaritore, avremmo potere, soldi. Fallo fare a me.

GUARITORE - Se tu vuoi fare il guaritore per il potere, allora meglio che te ne vai a fare un concorso da imperatore delle due Sicilie. Se li fanno. Che ora è?

FRATELLO - Non lo so. Hai un appuntamento?

GUARITORE - Non lo sai?

FRATELLO - Era oggi?

GUARITORE - Guarda, vedi, muoviti, guarda...

FRATELLO - Ti prendo l'agenda.

GUARITORE - Non ci vedo, non leggo l'agenda, non ci vedo niente sull'agenda. Me la devi prendere tu e devi leggere. *(Beve)* Voglio sapere chi viene e lo voglio sapere da te.

FRATELLO - *(Prende l'agenda e la sfoglia)* Sforzati.

GUARITORE - Io non sono un indovino.

FRATELLO - Come fai a guarire una persona se non sai nemmeno chi è?

GUARITORE - Quando serve, lo so.

FRATELLO - *(Trova la pagina giusta)* Una coppia.

GUARITORE - Non sappiamo altro?

FRATELLO - Ha chiamato lei. Dice che hanno un problema.

GUARITORE - Chi ha un problema?

FRATELLO - Loro, hanno un problema.

GUARITORE - Lei ha un problema.

FRATELLO - Come fai a saperlo?

GUARITORE - Lo so.

FRATELLO - Che sei? Un indovino?

GUARITORE - No.

FRATELLO - Sei un indovino, cieco. Originale.
 GUARITORE - Non sono un indovino e non sono cieco. Sono un guaritore, e ci vedo poco.
 FRATELLO - Originale comunque.
 GUARITORE - Non me ne frega se è originale. Sta pieno di originali. A fare gli originali qua non ci viene più nessuno. Quelli non hanno niente da dire, però lo dicono con la voce della sirena. Ma la sirena, da che mondo è mondo, dura dalla sera alla mattina.
 FRATELLO - Quelle sono le farfalle.
 GUARITORE - E le sirene. Le farfalle e le sirene. Se la cosa è semplice, è vera. L'originale, muore. Semplice, vero. Magari lo capisci che è importante essere semplice, pensare semplice, non facile, semplice, la conosci la differenza fra queste due parole?
 FRATELLO - Te l'ho spiegata io.
 GUARITORE - E io l'ho capita benissimo.
 FRATELLO - Ho visto che l'hai capita.
 GUARITORE - Hai visto. Chi abbiamo?
 FRATELLO - Me l'hai già chiesto.
 GUARITORE - Che mestiere fanno?
 FRATELLO - Non lo so.
 GUARITORE - Età?
 FRATELLO - Non lo so.
 GUARITORE - Sarà una sorpresa.
 FRATELLO - Un colpo di scena.
 GUARITORE - Annunciato, quindi inutile. Anzi doloroso.
 FRATELLO - Perché?
 GUARITORE - Perché adesso noi chissà che cosa ci aspettiamo da questi due che devono arrivare. E poi vengono e rimaniamo delusi, come sono e sono, rimaniamo nella delusione perfetta.
 FRATELLO - La delusione della speranza, è un meccanismo comprensibile. Io, se fossi guaritore, direi che basta eliminare la speranza. Si eliminerebbe anche la delusione.
 GUARITORE - Se togli la speranza, tutto se ne va nel buco profondo del pozzo.
 FRATELLO - Ma se hai appena detto...
 GUARITORE - Ho appena detto che senza speranza sei morto. Chi sono questi due?
 FRATELLO - Una donna e un uomo. O una donna e una donna.
 GUARITORE - No... c'è un uomo, l'uomo c'è. Che mestiere fa?
 FRATELLO - Non sono un indovino e non sono cieco.
 GUARITORE - Chiudi gli occhi. Inventi.
 FRATELLO - (*Esegue*) Lui fa... l'uomo cannone.
 GUARITORE - Non è possibile. Non esiste più l'uomo cannone.
 FRATELLO - E lei che fa?
 GUARITORE - L'uomo cannone non esiste più. Finiscono tutte le cose, anche quelle bellissime. L'uomo cannone non era una cosa bellissima, ma è finita anche quella. Inventi.
 FRATELLO - Lei fa la segretaria e l'uomo il dipendente del comune.
 GUARITORE - Lui ha un disegno di un animale sulla maglietta.
 FRATELLO - Lo vedi che sei un indovino cieco?

Si apre la porta della stanza singola. Ne esce una ragazza.

GUARITORE - Chi è?
 DONNA - Sono io.
 GUARITORE - Un'altra che non vuole dare la voce. Che vuoi?
 DONNA - Guarire, che voglio?
 GUARITORE - Quella vuole guarire. Ma se non arriva l'altra storia,

se non arriva, io che ti devo fare?
 DONNA - È una settimana che sto qua. Quando arriva quest'altra storia?
 GUARITORE - E bella mia, che ne so quando arriva? Chi sono io? L'indovino cieco che so quando arriva?
 FRATELLO - Oggi arrivano due persone.
 GUARITORE - Non significa niente che arrivano due persone, tu mi illudi la gente, ne possono arrivare anche 500 ma non è detto che sono la storia giusta per guarire a quella. Come te lo devo spiegare?
 FRATELLO - Non devi spiegare niente. Lo so come funziona.
 GUARITORE - Lo sai come funziona?
 FRATELLO - Lo so.
 GUARITORE - E perché non mi diventi guaritore se lo sai?
 FRATELLO - Di nuovo?
 GUARITORE - Tu mi devi far morire di veleno se non ti svegli.
 FRATELLO - Non muori, che devi morire? Qui come facciamo se muori?
 DONNA - Io me ne torno in camera?
 GUARITORE - Perché tu stavi ancora qua?

La Donna torna in camera.

GUARITORE - Questa camicia che ho addosso.
 FRATELLO - Allora?
 GUARITORE - Ma da quanto tempo ce l'ho addosso?
 FRATELLO - Non lo so, sarà una settimana.
 GUARITORE - E perché non mi metti sul letto quella pulita?
 FRATELLO - Stamattina non ho avuto...
 GUARITORE - Che figura ci faccio io con la camicia sporca? Prendimi la camicia pulita.

Il Fratello va verso la stanza centrale ma suonano al campanello.

FRATELLO - Chi è?
 GUARITORE - E che ne so? Sono mica un indovino cieco io.
 FRATELLO - Che faccio?
 GUARITORE - Che fai? E che fai? Apri. Stiamo aspettando due persone.
 FRATELLO - E la camicia pulita?
 GUARITORE - Sarà per la settimana prossima. Apri.

Suonano ancora. Il Fratello va ad aprire. Entrano, accompagnati dal Fratello, una moglie e un marito. Normali, assolutamente normali. Lei non è grassa, non hanno i capelli untati. Sul davanti della maglietta indossata dal Marito c'è un grande cocodrillo disegnato.

FRATELLO - Prego, accomodatevi. Bella la tua...
 GUARITORE - Cos'è? Cos'è che è bella?
 FRATELLO - Il guaritore non vede benissimo. Vuoi dirgli quel che hai sulla maglia?
 MARITO - Io? Il cocodrillo.
 GUARITORE - Che ti dicevo?
 MOGLIE - Non se la vuole togliere. Io gli dico che deve togliersi quella maglia ma lui non se la vuole togliere.
 GUARITORE - Il cocodrillo.
 MOGLIE - Non vuole toglierla. Io glielo dico ma lui...

Silenzio.

MARITO - Tocca a me?
 MOGLIE - Non lo so.
 MARITO - Devo dire qualcosa sul coccodrillo?
 GUARITORE - Come vuoi.
 MARITO - Ah. Allora no, non ho niente da dire sul coccodrillo.
 Mi piace.
 MOGLIE - Io glielo dico che deve togliersi quella maglietta ma lui...

Silenzio.

MARITO - Tocca di nuovo a me?
 MOGLIE - Sì mette una maglietta e con quella pensa...
 GUARITORE - (*Al Fratello*) Ma questi due si sentono bene?
 MARITO - Io sì, mi sento bene.
 GUARITORE - E non mi sembra che ti senti bene.
 MARITO - Sto bene, mi sento solo... tocca sempre a me?
 GUARITORE - No, ho capito, non tocca più a te. Riposo.
 MARITO - Comandi.
 GUARITORE - Riposo ho detto. Tu, signora, hai qualcosa da dire oltre che tuo marito deve togliersi quella maglietta?
 MOGLIE - Sì. Io sì, ho qualcosa da... sì.
 FRATELLO - Sì?
 MOGLIE - Sì, proprio... sì.
 GUARITORE - E allora dilla. Che continui a dire "sì, sì, sì"...
 MOGLIE - Sì.
 FRATELLO - Ha ridetto "sì"?
 MOGLIE - Sì.
 FRATELLO - Bene.
 GUARITORE - Basta adesso.
 FRATELLO - Sì.
 GUARITORE - Ho detto basta.

Silenzio.

MARITO - Tocca a me?
 GUARITORE - Se tu vuoi parlare, parla...
 MARITO - Io preferisco di no.
 MOGLIE - Per forza preferisce di no. Per forza preferisce. Si mette una maglietta e pensa che così ha risolto chissà che cosa. Si mette una maglietta si mette...
 GUARITORE - Silenzio. Andiamo con ordine.
 MOGLIE - Sì.
 FRATELLO - Sì.
 GUARITORE - Ho detto basta.
 FRATELLO - Con ordine.
 GUARITORE - Allora, rispondete con sì o con no: voi due siete uno scherzo della natura?
 MARITO - No.
 GUARITORE - Vi ha mandato qualcuno che mi vuole male?
 MARITO - No.
 GUARITORE - State qua per dare fastidio?
 MARITO - No.
 GUARITORE - E allora che volete da me?
 MOGLIE - Io...

Silenzio.

MARITO - (*Fa cenno di non voler dire niente*).
 MOGLIE - Lui era un pugile.

MARITO - Campione pesi welter. Due volte in finale totale. Molto male la prima volta, malissimo la seconda volta. Mi sono fatto male. Ma chi non si è fatto male?

GUARITORE - Pugile?

MARITO - Campione pesi welter. Due volte in finale totale...

GUARITORE - L'abbiamo sentito.

MOGLIE - Sì.

FRATELLO - Sì?

GUARITORE - Basta, eh? Basta.

FRATELLO - E che ho detto?

GUARITORE - Basta adesso. Allora.

MARITO - Chi è che non si è mai fatto male?

MOGLIE - L'hai detto.

MARITO - Trovatemi uno che non si è mai fatto male e io... non è stata colpa mia, non è colpa di nessuno. Le cose vanno così. Prima o poi la gente non... avete capito?

GUARITORE - (*Al Fratello*) Abbiamo capito qualcosa?

FRATELLO - Non abbiamo capito niente.

GUARITORE - Niente di niente.

MARITO - Volevo dire che tutti si fanno male e poi hanno bisogno di un aiuto.

GUARITORE - E finalmente parliamo la stessa lingua. La gente sta male e viene da me, a scaricarmi addosso le porcherie. Vi sembra giusto a voi? Chi sono io? Padre Ralph di *Uccelli di Rovo*?

MARITO - Ma da qualcuno bisogna andare, per curarsi un male che... non è un male che passa. Perché la gente si fa male e quel male non passa più. È una cosa che ti sta addosso come un... capito?

GUARITORE - (*Al Fratello*) Abbiamo capito qualcosa noi?

FRATELLO - Non abbiamo capito niente.

GUARITORE - Non abbiamo capito niente di niente. Sforzatevi alla chiarezza, se no qua rimaniamo appesi e non capiamo niente. Signora, parla tu.

MOGLIE - Parlo io perché altrimenti voi ci prendete per pazzi.

FRATELLO - Noi?

MOGLIE - Sì.

FRATELLO - Sì?

MOGLIE - Lui faceva il pugile, questo si è detto.

FRATELLO - Sì.

MOGLIE - Ha fatto anche dei bei soldi, questo io...

MARITO - Tra premi e sponsor, settecentomilaseicentocinquanta, e spiccioli.

GUARITORE - Settecentomila...

FRATELLO - Seicentocinquanta...

MARITO - E spiccioli.

GUARITORE - E ti lamenti?

MARITO - Non mi lamento.

GUARITORE - Questi guadagnano e io li devo curare. È proprio il mondo alla rovescia.

MOGLIE - Ha fatto dei bei soldi. Era bravo.

MARITO - Volete vedere la guardia?

GUARITORE - Io non vedo bene.

MARITO - Se volete io posso...

GUARITORE - A me non me ne frega niente della guardia: prestami settantamila.

MARITO - Io vi posso solo far vedere la guardia.

GUARITORE - Sessantamila.

MARITO - No.

GUARITORE - Cinquemila.

MARITO - Vi posso solo far vedere la guardia.

GUARITORE - Tu sei solo un altro buco nell'acqua. Non mi interessa la guardia. Falla vedere all'intellettuale.

Il Marito si alza e si mette in guardia destra.

FRATELLO - Ottimo. Si vede.

MARITO - Si vede?

FRATELLO - Ottima guardia destra.

MARITO - Ero bravo. Campione pesi...

FRATELLO - ... pesi welter.

MARITO - Mi hai riconosciuto.

FRATELLO - Eh.

MOGLIE - In ogni caso, adesso lui...

FRATELLO - Che gli è successo?

MOGLIE - È...

FRATELLO - Cosa?

MOGLIE - Niente. È diventato scemo.

FRATELLO - No!

MOGLIE - Ti dico di sì.

FRATELLO - Sì?

MARITO - Lei dice che sono scemo. Per i pugni che ho preso, perché la seconda volta alla finale totale pesi welter non è andata bene, anzi malissimo. A un certo punto sembrava che ci fossero sette persone a dare pugni: 14 mani col guantone che picchiavano. Non lo so, la gente si fa male, tutta la gente si fa male, no?

Silenzio.

MARITO - Tocca ancora a me?

GUARITORE - Abbiamo fatto un'altra gabbia di pazzi. Signora, continua.

MOGLIE - Io?

GUARITORE - E non lo so, voglio continuare io?

MOGLIE - Che devo dire?

GUARITORE - Voi mi state prendendo in giro? Volete parlare chiaro, semplice, che tutti dobbiamo capire che vi sentite? O parlate chiaro, oppure quella è la porta. Scegliere. Mi state facendo passare l'ubriacatura. Cornuti. Lo volete dire questo fatto o no?

Silenzio.

MOGLIE - Quando ci siamo sposati sembrava che la vita non sarebbe finita mai. Andavamo in giro per la boxe, la giovinezza ce la sentivamo addosso tutta... poi lui è diventato scemo ed è come se la giovinezza se ne fosse andata tutta. La stanchezza ci è arrivata addosso, una stanchezza che poi è diventata un problema sempre più grande, perché con la stanchezza io mi sono allontanata.

MARITO - Ma no, non è vero...

MOGLIE - Lui non se ne accorge perché è scemo. I pugni in testa che ha preso gli avranno allentato qualche membrana, e i medici dicono che lui è in perfetta salute, che io sono in perfetta salute, ma intanto ci sta sfuggendo tutto tra le mani e non si ferma niente, non si ferma un bel niente, è un rotolare che non si ferma...

MARITO - Carta igienica dice lei.

MOGLIE - È una cosa che non si ferma, che continua a sprofondare e io non so che cosa posso fare per tornare non dico a quella felicità di quando andava in giro a fare a pugni...

MARITO - Che poi proprio felicità non era perché pugni ne davo,

ero campione pesi welter, ma pugni ne prendevo, quindi proprio felicità non era...

MOGLIE - Ma c'era vita che scorreva a fiumi, c'era l'età che non si sentiva nemmeno, c'era una... poi niente, poi è tutto finito e adesso io...

MARITO - ... proprio felice non ero, i pugni fanno male, rimbombano nella testa anche quando non te li stanno dando, ti rimbomba il pugno come ti rimbomba un ricordo. I pugni non fanno la felicità.

GUARITORE - Questo è sicuro.

MARITO - È fastidioso il pugno. Soprattutto il diretto. Porca miseria, il diretto è proprio fastidioso. Non mi parlate mai di diretto a me.

GUARITORE - Hai sentito? Con lui non dobbiamo mai parlare di diretto. È chiaro?

FRATELLO - È chiaro.

GUARITORE - Signora, avanti.

MOGLIE - Io non voglio...

GUARITORE - Che vogliamo prendere, la pinzetta per le parole? Per tirarle dalla bocca a una a una? Che ti senti?

MOGLIE - Non è un malessere, non è... È qualcosa di più che non so come risolvere. Devo stare con altri uomini, altra gente, qualcuno che mi faccia fisicamente dimenticare di essere morta, di vivere con un morto.

MARITO - Lei dice che sono morto, ma non è vero, se volete io... ve lo posso dimostrare se volete...

MOGLIE - Lo sentite? Non si rende nemmeno conto che mi sta costringendo a scegliere altri uomini. Ma che dovrò sopportare io? E lui? Che dovrò sopportare lui?

MARITO - Non ti preoccupare, è che ti sei sfiancata e parli così. *(Ai due)* È una brava moglie.

MOGLIE - Avete capito? Ha in testa un mondo suo che ormai è impermeabile a tutto, è impermeabile alla realtà.

MARITO - La realtà?

MOGLIE - La realtà.

MARITO - Sempre questa realtà.

GUARITORE - Tu hai qualcosa contro la realtà?

MARITO - A che mi serve la realtà se ho messo da parte i soldi che servono a dimenticarmela, la realtà? *(Alla moglie)* Tu dici degli altri uomini, ma io non conosco questa realtà, non mi interessa di questa realtà. Io ho già preso i pugni che dovevo prendere. Mi sono già fatto tutto il male che mi dovevo fare, adesso non mi interessa.

MOGLIE - E il male che fai a me?

MARITO - Tutte le persone si fanno male, chi si sbuccia un ginocchio, chi prende pugni in testa, chi vede morire. Tutti, questo non è un problema.

GUARITORE - Da me cosa volete?

MOGLIE - Guarire, vogliamo guarire, questo vogliamo.

MARITO - Questo vuole lei, perché io non mi sento malato, e non devo guarire da niente, io mi sento solo questo rimbombo nella testa, ma quella non è una malattia, lo so bene cos'è quel rimbombo, non è niente, tutti lo hanno, è una confusione, ma in realtà non è niente...

GUARITORE - Ho capito. Adesso ve ne potete andare.

MOGLIE - Ma noi non siamo guariti, dove andiamo se non siamo guariti? Perché ci mandi via così?

GUARITORE - Questa si crede che la guarigione è una formula magica. Io che faccio? Vi faccio un segno come una benedizione e vi mando perché siete guariti? Non è così che funziona. Ve

lo spiega lui come funziona. Adesso dobbiamo solo prendere le storie e spremerele insieme, mischiarle, come si fa con una bella spremuta di limone. Ti piace la spremuta di limone?

MARITO - È aspra, mi piace.

GUARITORE - Dobbiamo confondere, e poi dobbiamo fare un'altra realtà.

FRATELLO - Noi confondiamo la realtà per tirarne fuori una nuova, piccola, ma ordinata, secondo l'ordine che gli vorrete dare voi. Dico bene maestro?

GUARITORE - Tu non dici mai bene, stai zitto. Sentite a me. Adesso voi ve ne andate in quella stanza, state là, fate finta di niente, e quando vi chiamerò non sarete soli.

MOGLIE - Chi altro ci sarà? Perché?

GUARITORE - Ci sarà un'altra persona con voi, un'altra persona che deve guarire anche lei. Non vi preoccupate, dovete lasciarvi fare. Poi lui vi viene a spiegare le regole. Adesso andatevene che mi avete scocciato.

MOGLIE - Perché un'altra persona?

GUARITORE - Perché le cose si devono incastrare, incastrare diversamente una con l'altra, e devono funzionare in un modo diverso. Qual è il problema più grande che esiste e nessuno se ne accorge?

MARITO - Tocca a me? Che ne so io? Il diretto?

GUARITORE - Il problema è che quella cosa che vi portate addosso e non la sapete dire viene dal fatto, diretto, che le storie non si incastrano più, e vi ammassate di problemi uno sull'altro e poi me lo venite a dire a me, e mi prendete per l'imbuto della schifezza. Volete l'esempio?

MOGLIE - Sì.

FRATELLO - Sì?

GUARITORE - Ci sono le città. Eh. Allora qua in queste città, cos'ha fatto la mente umana? Ha costruito una vita impossibile, per tutti: esci la mattina e te ne torni la sera, 500 ore all'anno, cioè 20 giorni, notte e giorno, ad aspettare nel traffico; gli schiavi praticamente, gli schiavi. E poi, la mente, cos'ha fatto? Ha detto: così è la vita, che ci dobbiamo fare? E ha cominciato ad organizzarsi per sopportare: e l'aperitivo, e il motorino, tutto questo per cosa? Per rimanere sempre schiavi, ma senza accorgersene più. Non lo vedete più il problema, e vi abitate.

FRATELLO - Uno si accontenta.

GUARITORE - E poi si perde. *(Beve)*.

FRATELLO - E poi si dimentica di essersi perduto. Voi invece dovete cominciare a capire che non esiste solo la vostra storia, e che magari la vostra, se giustamente incrociata con un'altra, compone un quadro inaspettato che ne racconta una diversa, e mostra delle soluzioni.

GUARITORE - Ha capito pure lo scemo di campagna. Ci vediamo dopo. Adesso entrate in quella stanza. Sarà la vostra camera finché non sarà finita la cura. Entrate e rimanete là fino a quando non vi sentite chiamati.

Il Fratello accompagna alla porta. Dove c'è scritto "doppia".

GUARITORE - *(Al Marito e alla Moglie)* La cura, non si sa quanto dura. Forse qualche giorno, forse non finisce mai, forse oggi stesso l'abbiamo finita e tutto. Qua dovete stare, telefonate ai parenti, prendetevi le ferie, adesso dovete stare qua.

Entrano nella porta con scritto "doppia". Il Fratello chiude la porta. Il guaritore beve.

GUARITORE - Vai a chiamare a quella.

FRATELLO - Non la voglio vedere quella.

GUARITORE - Lei è l'altra storia di questa guarigione.

FRATELLO - Cosa c'entra lei con questi due?

GUARITORE - Non pensare sempre col cervello, pensa con le spalle una volta, pensa con le mani, vedi, che succede? Fai il guaritore, fallo, io non ce la faccio più, mi sono scocciato. Mi voglio bere duecento bottiglie di grappa e andarmene al creatore. Chiamami a quella.

FRATELLO - Ti piace, eh? Ti fa sentire bene, no? Il potere di cambiare le storie. Ti fa sentire dio, non un guaritore.

GUARITORE - A te non piace questo potere?

FRATELLO - Certo che mi piace, e certo che me lo prenderò.

GUARITORE - Non puoi, non sei capace.

FRATELLO - Ti ho ascoltato, ho copiato, ho capito. Sono capace.

GUARITORE - E speriamo.

FRATELLO - Arriverà qualcuno che non saprai guarire, prima o poi arriverà e non saprai che fare, e allora mi chiederai di smettere, perché saprai che sarò meglio di te.

GUARITORE - C'è già qualcuno che non so guarire. E tu non te ne sei accorto.

FRATELLO - Me ne sono accorto.

GUARITORE - Chiamami a quella.

Il Guaritore beve.

GUARITORE - Devi prendere le misure a quei due.

FRATELLO - Va bene.

GUARITORE - Non gli hai spiegato nemmeno le regole. Devi spiegare le regole, se no non servi a niente. Spiega le regole appena li vediamo di nuovo.

FRATELLO - Va bene.

GUARITORE - L'hai chiamata?

FRATELLO - Ha detto che arriva subito.

GUARITORE - Avvicinati. Non riesco a capire cosa sto bevendo. Che colore è?

Il Fratello esegue.

GUARITORE - Che colore è questo?

FRATELLO - Bianco.

GUARITORE - Non sento più i sapori, sento solo l'alcol, questo è alcolico, va bene. È bianco, va bene. È grappa o sambuca?

FRATELLO - Non senti nemmeno l'odore?

GUARITORE - Non sento niente, non sento più niente. Voglio che mi guarisci e mi metti alla cassa di riposo. Fammi chiudere gli occhi, mi fanno male. Chiamami tra qualche minuto.

Il Guaritore si volta nel suo letto dando le spalle alla scena. Si apre la porta della stanza singola. Entra la Donna. Adesso, per il vestito che indossa, si vede una piccolissima pancia che la rivela incinta.

DONNA - È morto?

FRATELLO - Non gridare, deve risposare gli occhi.

DONNA - Che ti ha detto?

FRATELLO - Di te?

DONNA - Che ti ha detto?

FRATELLO - Niente. Lui non mi parla mai di niente.

DONNA - Lo sai che sono incinta?

FRATELLO - Questo sì, lo so.

DONNA - E sai perché sto qua?
 FRATELLO - No.
 DONNA - Perché mi voglio togliere questo peso dalla pancia.
 FRATELLO - Ho capito.
 DONNA - E che hai capito?
 FRATELLO - Che è difficile.
 DONNA - Cosa è difficile?
 FRATELLO - Abortire.
 DONNA - Abortire è facilissimo, basta chiudere gli occhi, svegliarsi ed ecco fatto. Decidere, quello è difficile.
 FRATELLO - Non devi deciderlo per forza.
 DONNA - A me fa schifo essere due persone.
 FRATELLO - Chiamo mio fratello.
 DONNA - Nessuno capisce. E tutti sanno cos'è meglio.

Il Fratello va a svegliare il Guaritore.

GUARITORE - Che succede?
 FRATELLO - Senti tu.
 GUARITORE - Che devo sentire?
 FRATELLO - Mi ha raccontato del figlio, io è meglio se mi sto zitto.
 GUARITORE - Lo sapevamo di questo figlio. Allora? Che c'è di nuovo?
 DONNA - Che mentre noi parliamo questo è vivo e cresce.
 GUARITORE - Lui fa quello che deve fare, e adesso vediamo cosa devi fare tu. Lui sta là perché là deve stare: è naturale. Lui beve e cresce.
 DONNA - Mi sporca la pancia e sta bene.
 GUARITORE - Fammi capire, tu ti vuoi accanire su di me? Tu mi vuoi dare fastidio bella mia? Se ti calmi, va bene, se no te ne vai.
 DONNA - Sono calma.
 GUARITORE - E brava. Prendi le misure.

Il Fratello prende il metro, si avvicina a lei, prende la misura alla spalla, poi la misura alla pancia. Lì si ferma.

FRATELLO - Qua come facciamo?
 GUARITORE - Che vuoi fare?
 FRATELLO - Le facciamo il vestito nuovo per... faccio il vestito per una incinta o per una senza pancia?
 GUARITORE - Fai quello che ti senti, a me non me ne frega niente.

Il Fratello ci pensa un attimo.

FRATELLO - Faccio giacca e gonna. Cominciamo a lavorare la giacca.
 GUARITORE - Va bene, facciamo così.

Silenzio. Mentre il Fratello le prende bene le misure.

DONNA - Io non posso guarire, vero?
 GUARITORE - Perché?
 DONNA - Perché fa troppo schifo quello che mi sento addosso.
 GUARITORE - Non lo so.
 DONNA - Ma si può guarire da tutto?
 GUARITORE - No.
 DONNA - Perché?
 GUARITORE - Qua vi state un poco fissando con questa guarigione. Dovete stare un poco più tranquilli. La guarigione è una storia che si racconta diversamente. Tutto qua. Non tutti possono guarire, non sempre si può guarire. Miliardi di mo-

tivi ci stanno per questo. Il tempo, la disponibilità, come la racconti, il personaggio che ti trovi di fianco, miliardi di motivi.

DONNA - E io? Come faccio io?
 GUARITORE - Tu devi stare tranquilla, fai il respiro lungo, e ti metti tranquilla e zitta. Forse per te c'è una possibilità. Adesso però devi stare tranquilla e zitta.

La Donna rimane senza sedersi.

FRATELLO - Che facciamo?
 GUARITORE - Vestiti. Che facciamo?
 FRATELLO - Non cominciamo la cura?
 GUARITORE - E di nuovo questa cura.
 DONNA - Io me ne torno in camera?
 GUARITORE - Perché tu stavi ancora qua?
 FRATELLO - Tieniti pronta. Non dormire.

La Donna se ne va nella sua camera.

GUARITORE - Vai a spiegare le regole.

Il Fratello va a bussare alla porta della doppia. Il Guaritore beve. Il Marito e la Moglie entrano e si siedono. Il Fratello si avvicina al Marito e comincia a prendergli le misure.

FRATELLO - Prima cosa, ascoltate bene: qui voi non pagherete niente per la guarigione, noi non prendiamo soldi per guarire. Voi pagherete un vestito nuovo. Questi vestiti con i quali siete entrati potrete tenerli o buttarli via: ma andrete fuori di qua con un vestito nuovo. Per questo io vi devo prendere le misure.

Il Marito si lascia prendere docilmente le misure.

FRATELLO - Noi qua dentro non siamo psicanalisti né psicologi, non siamo medici quindi non aspettatevi né cure, né medicine.

Il Fratello passa a prendere le misure alla moglie.

FRATELLO - È vietato ogni contatto che non sia verbale. Quello fisico, anche tra voi che siete marito e moglie, deve rimanere un ricordo. Gli unici che toccano, qua, siamo noi. Per farvi il vestito, si capisce.

MARITO - Una domanda.

FRATELLO - Non ho finito.

MARITO - Chiedo scusa.

FRATELLO - Non fate quel che non vi è richiesto: alcuni tentano di spiegare, altri capiscono che devono descrivere. Voi dovete descrivere. Voi non dovete spiegare.

MARITO - Hai finito?

FRATELLO - Che vuoi?

MARITO - Hai detto che dovete fare il vestito nuovo?

FRATELLO - Sì, e con quello andrete via di qua.

MARITO - Sul davanti...

FRATELLO - Sul davanti di che?

MARITO - Sul davanti del vestito nuovo, qua... si può mettere il cocodrillo? Mi piace.

Il Fratello si ferma e guarda il Guaritore.

MOGLIE - Avete sentito? Lui vuole un cocodrillo sul vestito nuovo.

MARITO - Che c'è di male a volere il cocodrillo? Non un vero cocodrillo, quello sì, ci sarebbe di male. *(Al guaritore)* C'è qualcosa di male?

GUARITORE - Fai entrare l'altra.

Il Fratello va alla porta della stanza singola. Bussa. La porta si apre. Il Fratello fa cenno di entrare. La Donna entra. Si siede. Guarda i due nuovi arrivati.

DONNA - Chi sono questi?

GUARITORE - Quelli che aspettavamo.

DONNA - Io non dico niente a questi.

GUARITORE - Non dici niente? Fammi capire bella mia: tu stai nella stanza ad aspettare che me la occupi da giorni, stai tutta preoccupata "ma io posso guarire? ma io posso guarire?", e adesso non vuoi dire niente?

DONNA - Non li racconto i fatti miei a questi due.

GUARITORE - Tu non vuoi raccontare i fatti tuoi a questi due, non vuoi raccontare i fatti tuoi alle persone che conosci, tu a chi le vuoi raccontare queste cose?

DONNA - Le ho dette a te.

GUARITORE - E non basta, non basta per niente. A me non serve a niente. Non è di questo che ho bisogno io. Io un figlio a carico ce l'ho, eccolo là, e nemmeno io lo volevo. A me non serve questa cosa che tu senti addosso. A loro invece sì. E a te serve quel che devono dire loro.

MOGLIE - A lei io non racconto niente.

GUARITORE - E perché?

MOGLIE - Chi la conosce? Io non voglio raccontare i fatti miei a gente che non conosco.

FRATELLO - È così?

MOGLIE - Così.

FRATELLO - Allora sapete cosa?

GUARITORE - Stai zitto.

FRATELLO - Ve lo dico cosa: se voi non volete raccontarvi niente, allora dovete andare via di qua, immediatamente, fuori di qua, perché significa che non avete capito niente.

GUARITORE - Basta adesso.

FRATELLO - Che basta? Perché basta? Io mi sono stancato di queste storie già prima di conoscerle, a me non interessa per niente che tu senti la vita trapassarti tra le mani e che tu non vuoi portarti in grembo il bambino che hai. A me delle vostre storie non interessa niente. Eppure sto qua ad ascoltarvi. Cosa ci guadagno? Eh?

GUARITORE - Un vestito ci guadagni, i soldi di un vestito.

FRATELLO - Voi non ce l'avete il diritto a stare male, e non avete nemmeno il diritto a fare perdere tempo a me. Qua sembra che la sofferenza è diventata una croce al merito. Mi avete stancato. Voi e quelli come voi.

Silenzio.

GUARITORE - Nelle vostre stanze. Adesso. Avete qualche tempo per pensare se parlare o stare zitte. Voi due, signore, ve ne dovette andare.

AUTOPRESENTAZIONE

Per guarire le persone bisogna aggiustare le loro storie

Insieme a Michele Sinisi, con il quale ho fondato Teatro Minimo qualche anno fa, eravamo incuriositi dalla storia di un certo Cataldo, contadino guaritore di Corato, un paese vicino a dove abito. Questo signore, cantando canzoni di Celentano, sul tavolo della sua cucina, esercita il talento che madre natura gli ha dato: guarire la gente usando le mani. Dopo lunghe chiacchierate ho capito che se di guaritore volevo scrivere, non dovevo farlo pensando a qualcuno a metà tra il santone e l'impostore (non è il caso di Cataldo che per le sue guarigioni non ha mai chiesto soldi a nessuno), ma dovevo provare un approccio diverso. Cosa doveva guarire, questo mio Guaritore?

Dalla domanda alla risposta il passo è stato breve. Deve guarire le storie; per dirla meglio, deve guarire le singole storie delle persone, partendo dal presupposto che per guarire una storia bisogna metterla in relazione con un'altra. La relazione, l'idea di mettere al centro una generosità a cui trovo sempre meno disposta la gente, come se condividere qualcosa sia diventato perderne il senso.

Il Guaritore fa questo: mette le storie in relazione, per fare in modo che guariscano. Cataldo mi è rimasto caro quando ho dovuto scegliere la lingua di questo personaggio. Una lingua sporca, come il colletto della sua camicia. Intorno a questa figura sono nate le altre che oggi popolano il testo. Il Fratello, personaggio nato in contrasto ideologico con quello del Guaritore, e i casi su cui deve lavorare: la Donna incinta, la Moglie e il Marito. Con il Guaritore ho provato a rimettere al centro un discorso semplice, che prova a scarnificare le storie per coglierne il senso esatto, profondo, per smettere di fermarsi, come propone il Fratello, alla superficie, per scendere sempre più in profondità, accompagnati dalla leggerezza di un pensiero semplice, e di qualche bicchiere di grappa.

Dalla prima stesura, fino a quella che è andata in scena, è passato del tempo e sono successe molte cose, che hanno inevitabilmente modificato il finale di questo testo e il sapore che ho voluto lasciare alla fine: siamo davvero in mezzo a tempi in cui sembrano non esserci Nazareni, in cui la cura non è altro che un fatto personale, che esclude la comunità e anzi la fa vivere a ciascuno come un male necessario. Il Guaritore, prendendosi addosso interamente il peso di ogni sua responsabilità, tutto sommato vuole essere la testimonianza di come non si esce dal silenzio gridando da soli.

Michele Santeramo



Le due donne si alzano ed entrano ciascuna nella sua stanza.

GUARITORE - Fammi risposare gli occhi, chiamami solo per i fatti importanti.

Il Guaritore si volta dando le spalle ai due. Silenzio.

FRATELLO - Vuoi bere qualcosa?

MARITO - Dipende.

FRATELLO - Cosa vuoi?

MARITO - Io bevo acqua, o superalcolici.

FRATELLO - E basta? Una birra? Non la bevi?

MARITO - O è bianco, o è nero. Così la penso io. Se devo bere per sete, bevo l'acqua. Se devo bere per bere, bevo forte. In mezzo che faccio? Né mi disseto e né mi ubriaco.

FRATELLO - C'è della grappa. Vuoi della grappa?

MARITO - Non mi dire che è aromatizzata.

FRATELLO - Non lo so, la beve solo mio fratello.

MARITO - Proviamo.

Il Fratello gli versa la grappa.

MARITO - Io la grappa aromatizzata, è una cosa che non capirò mai. Vuoi fare la grappa? Fai la grappa. Vuoi fare l'aroma alla ciliegia? Fai un liquore di ciliegie. Che ti metti a fare la grappa alla ciliegia. È così che poi niente è quello che è, e la gente si confonde la testa.

FRATELLO - È per questo che la gente si confonde? Per le grappe aromatizzate?

MARITO - Anche. Si confonde perché non trova le cose che conosce, le trova cambiate, si adatta, si dimentica le cose com'erano, e poi dice: "Mah! Non mi sento tanto bene".

FRATELLO - Che caspita di teoria è?

MARITO - Non è teoria, è pratica. Comincia l'incontro: se tu cominci a colpire di destro, e l'avversario si scansa sempre, tu cominci a non dare più pugni: cominci a spostare l'aria. Se la sposti, l'aria, e non dai pugni, pensi che spostare l'aria è più facile che dare pugni, è meno doloroso. E magari ti abitui, fino a quando quello non ti colpisce, e tu solo in quel momento dici: caspita, ecco perché sono venuto fino qua, perché c'era un incontro. Ritorni alla vita vera, ma ormai le hai già prese, ti sei fatto male, hai perso. Salute.

FRATELLO - Salute.

MARITO - Ecco perché non bevo le aromatizzate. Mi sono già fatto male io, basta aromi.

FRATELLO - E tua moglie? Perché non le tiri un pugno in testa e te la togli di mezzo?

MARITO - Sì, ci ho pensato.

FRATELLO - E poi?

MARITO - Mi sono messo a colpire l'aria. È più semplice.

FRATELLO - Veramente non ti interessa che tua moglie vuole un Fratello con altri uomini?

MARITO - Lei sta cercando una cosa che la fa stare meglio. È semplice.

FRATELLO - E non ti infastidisce sapere che lei... la gelosia, quella sensazione...

MARITO - Ma che sensazione, che gelosia. Ognuno deve fare quello che può. Lei non mi fa male, i pugni mi hanno fatto male: le voglio bene a lei, ai pugni non gli voglio bene; e mi dispiace

di vederla così nervosa, così stanca...

Silenzio.

FRATELLO - Tu sembri scemo...

MARITO - Io sono scemo. Lo sono fino in fondo. Per questo posso dire le cose che ti ho detto.

FRATELLO - Vuoi un'altra grappa?

MARITO - Basta che non è aromatizzata. Ti ho mai detto cosa penso delle grappe aromatizzate?

FRATELLO - Sì. Me l'hai detto.

Il Fratello riempie due bicchieri. Ne porge uno al Marito. Sveglia il Guaritore.

GUARITORE - Che è successo? È importante?

FRATELLO - Tieni, una grappa, è abbastanza importante?

GUARITORE - Importantissimo. Chi ha avuto l'idea della grappa?

MARITO - Io.

GUARITORE - Ottima idea la grappa.

Porge la grappa al Guaritore. I due bevono.

GUARITORE - *(Consegna il bicchiere vuoto al Fratello)* Gli occhi me li sono riposati, la grappa ha fatto l'effetto, buttiamoci, che l'acqua è bassa. *(Al Fratello)* L'orecchio alla porta tu.

Il Fratello va ad origliare alla porta della doppia.

GUARITORE - Si sente che parla da sola?

FRATELLO - Si sente.

GUARITORE - Va bene così. *(Al Marito)* Tu stai ubriaco?

MARITO - Abbastanza.

GUARITORE - E bevi. *(Il Marito beve. Al Fratello)* Orecchio alla porta tu, senti quando finisce di parlare.

Il Marito ha finito il bicchiere.

GUARITORE - Cos'è che hai nascosto a tua moglie tu?

MARITO - Che mi stai facendo la guarigione?

GUARITORE - Tu hai detto che non hai bisogno di guarire, che guarigione ti devo fare? Tua moglie ha bisogno, o no? Cosa hai nascosto a tua moglie tu?

MARITO - Sono troppo ubriaco per parlare.

GUARITORE - Di cosa non sa, tua moglie?

MARITO - Dell'ottava ripresa.

GUARITORE - *(Al Fratello)* Orecchio alla porta tu. *(Al Marito)* Che è successo all'ottava ripresa?

MARITO - All'ottava ripresa è successo tutto. Io sto colpendo bene, tiro di destro con regolarità, ma poi quello tira un jab, una cosa piccola col sinistro, che passa in mezzo alla guardia e mi colpisce sul mento, un pugno piccolo sul mento. Tappeto. Perdo i sensi e mi risveglio qualche ora dopo, in ospedale. Lei era accanto e mi dice che mi hanno fatto delle analisi. Io dico che sono contento di aver aperto gli occhi. Perché certe volte basta un pugno, un pugno soltanto, e finisce tutto.

GUARITORE - Ho capito. Vai avanti.

MARITO - Me ne vado a casa e dopo qualche giorno mi arrivano queste analisi. Avevano scoperto che in carriera avevo usa-

to sostanze, e avevano approfondito le analisi per capire se c'erano conseguenze. Erano secondarie, tranne una: niente figli, completamente sterile, nessun figlio. Allora io mi sono dovuto rassegnare, poi mi sono detto che andava bene, l'importante era non aver visto il ring come ultima cosa, e a lei non ho detto niente, perché non me la sentivo.

GUARITORE - (*Al Fratello*) Ha finito di parlare da sola?

FRATELLO - Adesso, ha appena finito.

GUARITORE - L'orecchio all'altra porta.

Il Fratello esegue.

MARITO - Cosa pensi di fare?

GUARITORE - Di guarire queste storie.

MARITO - E come?

GUARITORE - (*Beve*) E come? Come ho fatto sempre, che ci vuole?

Io prendo la realtà confusa che mi arriva qua dentro, e la faccio diventare esatta. Ognuno, per guarire, si deve aggiustare meglio in mezzo alle cose. E deve cambiarle. Niente è vero...

FRATELLO - ...tutto è possibile.

GUARITORE - Niente è reale...

FRATELLO - ...tutto si cambia.

GUARITORE - E bravo. Niente è vero...

FRATELLO - ...tutto è possibile.

GUARITORE - Mi fa il ritmo, mi fa. Il controcanto mi fa. Niente è reale...

FRATELLO - ...tutto si cambia.

MARITO - Niente è reale...

FRATELLO - ...tutto si cambia.

MARITO - Si può fare allora. Così si può fare.

GUARITORE - Lo so. Sono anni che lo faccio. È il mio mestiere.

MARITO - Ma tu non sei sarto?

GUARITORE - Anche.

MARITO - E lui? Che cos'è?

GUARITORE - Lui non è niente. È controcantista.

FRATELLO - Io sono il prossimo guaritore.

GUARITORE - Silenzio, adesso.

Il Guaritore indica la porta della doppia. La porta, in quel momento, si apre e ne esce la Moglie. Il Marito nasconde il bicchiere dietro la schiena.

MOGLIE - Stai bevendo?

MARITO - Io? No.

MOGLIE - Non devi bere. Non mi piace quando bevi.

GUARITORE - Era solo qualche bicchiere in compagnia.

MOGLIE - Voi non lo sapete come diventa quando beve.

GUARITORE - Come diventa?

MOGLIE - Sta zitto, sempre zitto, continua a stare zitto quando beve, è insopportabile. E poi dorme.

MARITO - Quando bevo preferisco stare zitto, si corrono più rischi quando si beve.

MOGLIE - Tu hai perso tutto, che rischi corre uno che ha perso tutto?

GUARITORE - E perché non deve bere, uno che ha perso tutto?

MOGLIE - Non è questo che volevo dire.

GUARITORE - Lo so.

MOGLIE - Per me va bene. Se quella signora vuole ancora ascoltarci, per me va bene. Piuttosto che continuare così...

GUARITORE - Bene, adesso dobbiamo solo aspettare che si convince pure lei, e poi possiamo ricominciare.

MOGLIE - Dobbiamo aspettare? Non possiamo andare a chiamarla?

GUARITORE - Anche lei deve essere convinta.

MOGLIE - E che facciamo?

GUARITORE - Ci facciamo qualche bicchiere.

MOGLIE - Non voglio bere, e non voglio che lui beva.

GUARITORE - Signora, mi sembra che tu vuoi avere un po' troppo il controllo. Tu ti devi rilassare. Se vuoi bere qualcosa, bevitela, la questione la possiamo anche discutere tra due ore. Ti bevi, ti rilassi, e poi parliamo. Non vuoi bere? Non bevi, ti rilassi lo stesso, e poi parliamo. Le cose non si possono controllare tutte. Non si può stare su tutti gli autobus, da qualcuno bisogna scendere a vedere come va il traffico. Piace l'esempio?

MARITO - Bello.

GUARITORE - È nuovo. Moderno.

MARITO - È bello.

GUARITORE - Se vuoi bere qualcosa, bevi, se no te ne vai in camera, oppure ti siedì, ti metti con l'intellettuale a vedere come beviamo io e tuo marito.

MOGLIE - Mi metto seduta e perdiamo tempo. È così? Perdiamo tempo, e intanto rimaniamo scatole vuote. È così che dobbiamo fare?

GUARITORE - Scatole vuote di che?

MOGLIE - Noi stiamo qui a bere grappa o a fare niente, e intanto la speranza, con noi, sta finendo tutta. Noi non siamo qui per far finire le cose, noi siamo qui per continuarle.

MARITO - Mi hanno contato a me...

MOGLIE - Per portarle avanti.

MARITO - ...io sono andato a terra e mi hanno contato. Mi dispiace. Terminato. Non ho più niente da dire io.

MOGLIE - Finisce tutto con me e con lui capisci? Finisce tutto, e io non voglio che finisca, non deve finire.

GUARITORE - Cosa non deve finire?

FRATELLO - Ma com'è che non capisci?

GUARITORE - Stai zitto dalla bocca.

MOGLIE - Non deve finire tutto con noi due, lo capite?

GUARITORE - È confuso, parli confuso.

MOGLIE - Io non voglio dirlo, ho paura pure di dirlo...

GUARITORE - E ti devi sforzare alla chiarezza della cosa...

MOGLIE - Ma io...

FRATELLO - Vuole un figlio, un figlio!

GUARITORE - Zitto dalla bocca!

FRATELLO - Un figlio! Che ci vuole a capirlo!

GUARITORE - Chi ti dice che non l'avevo capito?

Il Marito si alza in piedi e va verso il Fratello. Gli si ferma vicino.

MARITO - La prossima volta che aprì bocca, la prossima volta che ti permetti di aprire quella bocca...

Si apre la porta della camera singola. Ne esce la Donna.

DONNA - Che succede?

MARITO - Niente. (*Abbassa i pugni*).

DONNA - Sicuro?

GUARITORE - Che vuoi?

DONNA - Dirvi che va bene.

GUARITORE - Cosa?

DONNA - Va bene, per me va bene. Parliamo.

FRATELLO - Di cos'è che dovete parlare? (*Al Guaritore*) Lo vuoi capire che non serve a niente? Lo vuoi capire che anche se metti a posto queste due non cambia niente? Il problema non si risolve nemmeno stavolta!

GUARITORE - Si risolve, stavolta si risolve.

FRATELLO - No, il problema non si risolve mai. Lo volete sapere cos'è che sta succedendo? E ve lo dico io, così risparmiamo tempo, vi mettete addosso il vestito nuovo, e tempo due anni ritornate come state adesso. Lei è incinta e non vuole quel bambino perché le fa schifo. Tu sei preoccupata che il tempo ti trascorre. E allora, se queste sono le storie, tu partorisci, prendi 'sto bambino e dallo a lei. Basta. Chiuso, finito. Questa è la vostra nuova vita. È il risultato che conta. (*Al Guaritore*) Tu non c'entri niente con questa storia, capisci? Noi non c'entriamo niente!

GUARITORE - Stavolta c'entriamo pure noi. Io, tu, e quella stronza.

Il Fratello si siede.

MOGLIE - Tu sei incinta?

DONNA - E mi fa schifo.

MOGLIE - Non capisco. Come fa a farti schifo?

DONNA - Non capisci?

MOGLIE - No.

DONNA - Finalmente.

MOGLIE - Cosa?

DONNA - Finalmente qualcuno che non capisce, che vuole capire.

MOGLIE - Come può essere che ti faccia schifo?

DONNA - Non lo so. Non mi fa stare bene, io... mi sento come di avere un peso nella pancia, e mi sembra che questo peso con la bocca che ho nella pancia mi stia masticando, mi sembra che mi stia divorando, che voglia...

MOGLIE - Con chi l'hai avuto?

DONNA - Non lo so.

MOGLIE - Non hai un compagno, qualcuno...

DONNA - No.

Silenzio.

GUARITORE - Va bene ho capito, va bene. Possiamo cominciare.

MOGLIE - Io non lo so se sono pronta.

DONNA - Nemmeno io, non lo so.

GUARITORE - E lo so io, siete pronte. Andatevene nelle vostre camere, toglietevi davanti.

Le due non si muovono. Il Guaritore beve.

GUARITORE - Signore, state ancora qua? Non vi dovete preoccupare. Andatevene adesso.

Ci vanno. Silenzio.

GUARITORE - L'orecchio alla porta tu.

FRATELLO - No, non lo metto l'orecchio, non mi interessa niente di quelle due.

GUARITORE - L'orecchio ho detto, e basta.

FRATELLO - Qua non funziona niente, e invece di perdere tem-

po a sistemare una storia per volta, qui ci vorrebbe qualcuno col coraggio di prendere tutto, cambiare le cose e raccontare un'unica storia che sia diversa, e che la gente adesso deve capire, perché altrimenti saranno nel gesto quotidiano le premesse per non poter più tornare indietro. Questo ci vuole, e per farlo non bisogna essere né stupidi né terra terra, perché la stupidità di cui voi parlate è solo una maniera di non prendersi il problema, di non assumersi responsabilità. Voi vi nascondete dietro questo piccolo fatto, che non si può vivere con le proprie passioni. Invece sì, si deve vivere con le proprie passioni, ma bisogna trovare un'unica idea capace di tenerle tutte insieme.

GUARITORE - Hai finito di nasconderti in mezzo alle chiacchiere? Questa volta le cose devono venire fuori tutte. Io mi sono stancato.

FRATELLO - E cos'è che deve venire fuori?

GUARITORE - Tutto. Non ti voglio vedere più.

FRATELLO - Io voglio solo che mi fai prendere il tuo posto. Va bene così?

GUARITORE - Mi togli da questo casino, mi sollevi da questa malattia continua che mi ha stancato?

FRATELLO - Sì, ma farò il guaritore a modo mio.

GUARITORE - Non esiste un altro modo di fare il guaritore.

FRATELLO - Non esiste per te. Tu insegnami quello che sai, fammi diventare come te, poi me la vedo io. Hai fallito, tu e tutti quelli come te. Avete fatto un casino dietro l'altro, quindi quello che sapete voi non basta, è troppo poco, ma ce lo dovete dire. Tu lo dici a me, e me la vedo io.

GUARITORE - Vuoi fare il guaritore?

FRATELLO - Sì.

GUARITORE - E senti questa storia. (*Al Marito*) Sentila pure tu. Oggi è giorno di stanchezza, e va bene: qua tutti vogliono guarire, e io sprofondo ad ogni storia di più. E lo sai tu di chi è la colpa?

FRATELLO - Mia?

GUARITORE - Tu non sei niente. Tutti questi anni e non hai capito niente.

FRATELLO - Di chi è la colpa?

GUARITORE - Di quella stronza. Ecco perché c'entriamo noi due in questa storia. Di quella stronza è la colpa. Da quella cade tutta la vita mia, tutto mi rotola da quando quella è morta, e sei venuto fuori tu. Troppo comodo a morire. E qua come facciamo? Te ne vai nel mondo dei più, mi lasci il lutto al braccio e un fratello in braccio, e te ne vai. Muori tu, che te ne frega a te? Muori e ti risolvi il problema. Brutta stronza di madre. Qua doveva stare, a guarire a me dalla stanchezza e dalla schifezza, e non morire per lasciarmi questa eredità. Io non ce la faccio, mi sono stancato.

FRATELLO - E da me che vuoi?

GUARITORE - Che voglio? E non si vede? Quanta grappa mi devo bere ancora? Questa è l'ultima guarigione che faccio. Adesso basta. Apparecchia.

FRATELLO - Sono pronte?

GUARITORE - Apparecchia ho detto.

Il Fratello comincia ad apparecchiare la stanza per la guarigione. Accende due candele. Prende due stoffe che metterà sulle spalle delle donne. Accende un incenso.

GUARITORE - (*Al Marito*) L'incenso non serve a niente, lo vuole

mettere lui perché dice che fa l'atmosfera, come se queste sono cose importanti. E metti l'incenso, profumista!

Il Fratello mette una musica di sottofondo.

GUARITORE - Pure la musica non serve a niente. Musicista! Hai finito? Fai entrare.

Il Fratello va a bussare alle due stanze, fa accomodare le due donne ai due lati della stanza. Mette addosso alle due le stoffe. Il Guaritore, con molta fatica, si alza in piedi e va verso la Moglie.

GUARITORE - Spirito della parola, esci fuori da questo corpo affranto e sconsolato. Parla.

MOGLIE - Io... non so che dire.

Il Fratello suona una trombetta.

GUARITORE - Significa che la risposta è sbagliata. Il trombetta là, suona ogni volta che la risposta è sbagliata. Spirito della parola, parla.

Silenzio. Il Fratello suona la trombetta.

GUARITORE - Troppo tempo, non deve passare tempo, non devi pensare, devi dire. Spirito della parola, parla.

La Moglie non riesce a cominciare. Il Guaritore va lentamente verso la Donna incinta.

GUARITORE - (Ala donna) Spirito della parola, esci da questo corpo affranto e sconsolato.

DONNA - Non so da dove cominciare.

Il Fratello suona la trombetta.

GUARITORE - Risposta sbagliata. Spirito della parola, parla.

DONNA - Io non lo so se tra voi c'è qualcuno che sa quello che sto passando. Quello che posso dire, è che questo coso che mi porto addosso, io non lo voglio. Perché non credo che ci possa essere per lui, per lei, per questa roba, nessuna speranza. Noi abbiamo tutti deciso di rimandare la felicità, perché l'abbiamo trovata irraggiungibile. E allora se la rimandiamo noi, perché dovremmo fare in modo che un altro venga a confondersi con noi? Perché questo sento io, per questo figlio: che viene a confondersi. Questo figlio è un incidente di percorso. Io non lo voglio perché è un intralcio. Mi capite? Non lo so se a qualcuna di voi è capitato. Se me lo tolgo adesso è facile, se aspetto di averlo vivo davanti agli occhi invece... Ci si toglie un figlio come ci si toglie un dente. È così che devo fare, senza dolore, questo è giusto per me.

Il Guaritore fa un cenno al Fratello che subito suona un gong.

GUARITORE - Fermi tutti. La decisione è presa, la guarigione è fatta. Spirito della guarigione, che sei entrato in questa casa e vuoi andare via, prima di scappare appoggiati su questa persona, fatti un giro nella testa, spremi il cuore, assaggia la schirezza, e poi sparisci. (Al Fratello) Vieni qua. Portala in camera.

Il Fratello esegue. Le toglie di dosso la stoffa, le fa cenno di stare zitta, la accompagna in camera. Ritorna alla sua postazione. Il Guaritore si avvicina alla Moglie.

GUARITORE - Spirito della parola, esci da quel corpo di sposa che prima non ha voluto parlare. Parla.

MOGLIE - Ci passa via, passa via, passa come l'acqua in mezzo alle dita, ogni giorno se ne va un giorno, e la consolazione è in qualche piccola cosa, ogni tanto una risata, qualcosa. Allora io mi sono messa nella condizione di accontentarmi di queste cretinate, di queste cose piccole mi sono accontentata, e allora ho detto: se così dev'essere, se per tutti è così, perché per me deve essere diverso? Invece io lo sono, diversa, perché io non mi voglio accontentare. Non so se tra voi c'è qualcuno che si sente la vita passare in mezzo alle dita come l'acqua quando passa in mezzo alle dita. Non lo so. Io alla mia età, non sono vecchia, no, non lo sono, ma sono in ritardo. Capite cosa significa essere in ritardo? Significa che il tempo per fare le cose era sempre ieri. Io questa sensazione di infelicità, di malessere, di tristezza, non voglio che cresca con me, e che finisca con me. Io penso che sia giusto, che sia un compito naturale, mettersi nella pancia qualcuno che ci provi di nuovo, che dia un senso alle cose che non sono riuscite a fare io. Io però mi sento in ritardo. Sento che il tempo naturale di questa cosa, di un figlio, il tempo naturale era ieri, e io non l'ho saputo prendere perché c'erano troppe cose da fare, perché l'imbarazzo, perché l'occasione che non si può perdere, perché il lavoro... sono in ritardo, e questo mi fa paura. Io mi sveglio alle sette, esco di casa per lavorare, torno la sera alle sette, cucino, mangio e vado a dormire. Così è. A volte andiamo a prendere un aperitivo con i colleghi prima di tornare a casa: e voi non sapete cos'è, se soltanto mi estraneo un po' dalle risate che devi ridere per forza, non sapete che disperazione c'è in quel divertimento ricercato, quando ridere è per forza, è per dimostrare di saper ridere ancora, di non averlo dimenticato. E alla fine della giornata altro non fai se non di contare un altro giorno passato in mezzo alle cose che dovevi fare, che hai fatto, e a quelle che volevi fare, e che non hai fatto. Se mi passa il tempo, e non trovo altro che questa roba, allora che devo fare? Devo dire che sto bene, come tutti, che stiamo bene? Non è vero, non è così. (Al Marito) Mi dispiace. Devo farlo.

Il Marito colpisce l'aria con qualche pugno veloce. Il Guaritore fa cenno al Fratello e lui suona il gong.

GUARITORE - Fermi tutti. La decisione è presa, la guarigione è fatta. Spirito della guarigione, che sei entrato in questa casa e vuoi andare via, prima di scappare appoggiati su questa persona, fatti un giro nella testa, spremi il cuore, assaggia la schirezza, e poi sparisci. (Al Fratello) Vieni qua. Portala in camera.

Il Fratello toglie la stoffa di dosso alla Moglie, la accompagna in camera. Lentamente, il Guaritore torna a letto. Ci si distende.

GUARITORE - (Al Fratello) Sparecchia.

Il Fratello esegue. Spegne l'incenso, toglie le stoffe. Sistema tutto. Il Guaritore chiude gli occhi.

MARITO - Che gli succede?

FRATELLO - È stanco, si appoggia, si riposa. Lo fa dopo ogni guarigione. Poi si sveglia e ricomincia a rompere. Hai visto come le ha sistemate quelle due? Le ha sforzate alla chiarezza. E hanno scelto. Adesso i problemi sono i tuoi.

MARITO - Se sono problemi si risolvono, se non si risolvono, non sono problemi. Poi vediamo. Quando si sveglia?

FRATELLO - E che ne so? Lascialo stare, che poi apre gli occhi e attacca: devi dare la voce, intellettualista, profumista, musicista... prima diceva anche romanzista, urbanista, una volta mi ha detto nichilista, ma non sapeva nemmeno lui che significava. Se non si arrabbia, gli sembra come di non essersi svegliato.

MARITO - Mi sento un po'... non lo so, mi sento come una rabbia pure io. Vieni, dammi un pugno.

FRATELLO - Io? No, no. Tu stai troppo addobbato, no.

MARITO - Vieni, dammi un pugno ho detto. Se no devo venire io.

Il Fratello si avvicina e lo colpisce.

FRATELLO - Ah!

MARITO - È ancora duro, eh?

Il Guaritore si sveglia.

GUARITORE - Che stai facendo l'incontro? Incontrista. Sistema i vestiti per questi. E prepara le cose per me.

FRATELLO - Le cose per te? No, non preparo niente.

GUARITORE - Sistema i vestiti, questi tra un po' se ne vanno. E prepara le cose per me.

FRATELLO - Non voglio. Non è il momento, non sono pronto.

GUARITORE - Io non ce la faccio più. Non ti voglio vedere più. Portami alla casa di riposo, sono stanco. Io e te, siamo sempre stati assai. Tu sei voluto nascere, io ti ho curato; poi mi sono ridotto peggio della larva, tu mi hai curato. Abbiamo messo le cose in pari. Ci siamo detti tutto. Prepara le cose per me. Dove ce le hai?

FRATELLO - Nascoste.

GUARITORE - Prendile, dobbiamo farlo oggi, io non ce la faccio più. Non è per gli occhi che non vedono, per le gambe che non reggono, non è per lo stomaco, non è per la malattia. È che non c'è più gusto, non c'è più speranza, non c'è più niente. Adesso chi vuole, si guarisse da solo. Tutti hanno chiesto, e io ho fatto. Adesso basta però. C'è un limite, il limite c'è. Lo sai da quanto tempo non mi faccio una risata? Che ci devo rimanere a fare qua in mezzo? Dobbiamo farlo oggi.

FRATELLO - Tu ti devi salvare e la colpa deve essere la mia? No! Io non ti faccio niente! Fallo da solo se sei buono.

Il Fratello esce. Silenzio.

GUARITORE - Hai sentito?

MARITO - Tutto, dalla prima all'ultima ripresa.

GUARITORE - Non mi vuole fare niente, hai capito? Non ha coraggio, si preoccupa, dice che sono suo fratello.

MARITO - È normale. Sai quante volte nemmeno io volevo salire sul ring. Uno non se la sente, certe volte è normale. Perché non lo fai da solo?

GUARITORE - Perché uno non se la sente, è normale.

MARITO - Vuoi una grappa?

GUARITORE - Non serve a niente la grappa. Perché non lo fai tu?

MARITO - No.

GUARITORE - L'hai detto tu che basta un pugno.

MARITO - Anche piccolo, un jab e tutto passa più velocemente.

Silenzio.

GUARITORE - A me gli anni sono passati troppo lenti. Da quando esisto io, fino ad oggi, è cambiato tutto. Il vaso si è rotto da dentro. Anch'io sono finito nel buco profondo del pozzo, perfettamente nel sepolcro. Quando chiudo gli occhi, e sento la musica, ancora ce la faccio ad affacciarmi sul bordo del sepolcro, ma non ci sono nazareni, io non ne vedo nazareni. Alzati e cammina. E perché? Per andare dove? Le vedi le facce che stanno al muro? L'uomo ricco, gli innamorati, la maestra, il militare, l'omicida. Tutte storie che mi sento anch'io rimbombare nella testa. Non riesco a dimenticarmi niente. La bambina di venti giorni non poteva scegliere, e ho scelto io. Pesi massimi contro pesi piuma. Ho capito e ho scelto. Così la bambina è guarita. Ci vedevo ancora bene, giusto in tempo per vedere venti giorni morti. Così è guarita. E tutte quelle altre storie, tutte quelle. Me lo merito di stare in pace, no?

MARITO - Tutti ce lo meritiamo. Che devo fare?

Il Guaritore si alza e raggiunge faticosamente il centro della scena. Prova a mettersi in guardia. Il Marito si alza, si avvicina lentamente. Si ferma a guardarlo. Lo colpisce. Il Guaritore cade.

Buio

In apertura e nel box a pagina 95, due immagini de *Il Guaritore* (foto: Andrea Casini e Angela Scamarcio)



MICHELE SANTERAMO

Nasce il 22 agosto 1974. 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*.

STAGIONE 2013 > 2014

TEATRO VERDI

IF festival internazionale
teatro di Immagine e Figura

NRG TEATRO. TEATRO DEL BURATTO. EDGE PROJECT 2013. MAPP/PAOLO PINI. TERZO PAESAGGIO. CENTRALE FIES. COMPAGNIA CRISTIANA RAGGI. ECO DI FONDO. LA FIONDA TEATRO.

ZACHES TEATRO. NUDECRUÏDO TEATRO. JO STRÖMGREN KOMPANI. ULRIKE QUADE. NORDLAND VISUAL THEATRE. OLDENBURGISCHES STAATSTHEATER. ANANDA PUJCK COMPANY. COLLETTIVO WINGED CRANES.

VERDI SUITE SHOW&GROW E MILANO808ENSEMBLE

TEATRO VERDI via Pastrengo, 16 Milano
tel. 02 27002476 - 02 6 880038
www.teatrodelburatto.it



TEATRO VERDI TEATRO DEL BURATTO



COMPAGNIA TEATRALE TRAME PERDUTE

diretta da **Giuseppe Liotta**

Stagione Teatrale 2013-2014
COMPAGNIA TEATRALE TRAME PERDUTE
diretta da **Giuseppe Liotta**

NUOVA PRODUZIONE

MARIA PASCOLI (UNA STORIA SEGRETA)

Testo e Regia di Giuseppe Liotta
Interpreti principali: Uliana Cevenini, Mirella Mastronardi

RIPRESA: (sabato 18 gennaio - Teatro Cittadella - Lugano In Scena)

MARILYN, 5 AGOSTO

di Gregorio Scalise - Regia di Giuseppe Liotta
Con Martina Valentini

SEDE: via Giuseppe di Vittorio, 26 - 40068 San Lazzaro di Savena (Bologna)
Tel 051 46.76.17; Cell. 333 -25.88.606; e.mail: giuseppeliotta@alice.it

Titivillus

Mostre Editoria

Tel. 0571 462825 • Fax 0571 462700
www.titivillus.it • info@titivillus.it



Leonardo MELLO (a cura di)
**Teatro Laboratorio
della Toscana**
diretto da Federico Tiezzi



Massimo SGORBANI
Innamorate dello spavento
Blondi, Eva, Magda e lo spavento
prefazione di Roberto Canziani
interventi di Federica Fracassi,
Francesca Garolla e Renzo Martinelli



Stefano CASI
Per un teatro Pop
La lingua di Babilonia Teatri



Piera PRINCIPE
La zattera di Nessuno
*Diario di una danzatrice tra
abilità e disabilità*
Introduzione di Marco Baliani



Enrico CASTELLANI,
Valeria RAIMONDI
Almanacco
I testi di Babilonia Teatri
introduzione di Cristina Valenti



Salvatore MARGIOTTA
**Il nuovo teatro in Italia
1968-1975**
Introduzione di Lorenzo Mango



Claudia PROVVEDINI
Le parole del corpo
*Il teatro fisico di Michela
Lucenri/Balletto Civile*



Stefano MASSINI
Quattro storie
*Balkan Burger,
credo in un sol dio,
Processo a Dio,
La fine di Shavuoth*



Roberta CARRERI
Tracce
Training e storia di un'attrice dell'Odin Teatret
a cura di Francesca Romana Rietti
fotografie di *Orme sulla neve* di Guendalina Ravazzoni
prefazione di Eugenio Barba
postfazione di Nando Tavian

il diavoletto dello spettacolo!

PREMIO DELLA CRITICA 2012



ASSOCIAZIONE NAZIONALE DI CRITICI DI TEATRO

Per un teatro pop le parole dei Babilonia

Stefano Casi

La lingua di Babilonia Teatri

Collana Movimenti, Corazzano (Pi), Titivillus, 2013, pagg. 200, euro 16

Enrico Castellani e Valeria Raimondi
Almanacco. I testi di Babilonia Teatri

Collana Lo Spirito del Teatro, Corazzano (Pi), Titivillus, 2012, pagg. 120, euro 12



Nella bulimica offerta editoriale firmata Titivillus (di fronte all'ampiezza del catalogo, viene da essere ottimisti sul futuro del palcoscenico), si fanno notare questi due recenti volumi, entrambi dedicati a Babilonia Teatri. Compagnia nata solamente nel 2007, sotto i riflettori dall'anno dopo grazie alla vittoria del Premio Scenario (*made in italy*) e nelle successive stagioni in grado di guadagnarsi anche l'Hystrion, l'Ubu e il Franco Enriquez. Bacheca corposa, a dimostrazione di una raggiunta maturità, testimoniata in scena soprattutto dalla bellezza di un lavoro come

The End, spettacolo che ha probabilmente segnato una svolta. Stefano Casi (anche curatore della collana) dedica loro 200 pagine di accurata analisi, dove la ricerca linguistica è particolarmente indagata, ma dove non ci si dimentica il lavoro dei ragazzi veneti su spazio, recitazione, confronto col pubblico. Volume generoso, che dimostra come in tanti percepiscano la compagnia come un piccolo/grande fenomeno da studiare e sviscerare attraverso letture, citazioni, colore. Anche se ci si potrebbe domandare qual è l'effettiva ampiezza del segno lasciato dai Babilonia in questi anni, quale la loro forza virale, a chi nella pratica siano destinate queste pagine. Che come ci si può attendere, prendono le mosse dalle auto-definizioni degli stessi Babilonia (teatro pop, rock, punk) per concentrarsi ampiamente sulla loro scrittura. Quel rap atipico che diviene cuore del secondo volume, un'antologia di testi (*Underwork, made in italy, Pornoboy, The End*) felicemente intitolata *Almanacco* e aperta da

un'introduzione di Cristina Valenti. Che non a caso cita a più riprese *Il realismo è l'impossibile* del Premio Strega Walter Siti, a sottolineare fin da subito la costruzione (di forma e di sostanza) propria dei Babilonia, sorta di collage drammaturgico che s'alimenta per accumulo. Prima di sfogarsi sul palco attraverso accostamenti emotivi, rimandi proustiani, reiterazioni, veri e propri elenchi/litanie. Quest'ultimi divenuti col tempo marchio di fabbrica. E che per gusto e per intensità, piace avvicinare a certi testi/poesie di Rino Gaetano. *Diego Vincenti*

Orme sulla neve, vivere con l'Odin

Roberta Carreri,
Tracce. Training e storia di un'attrice dell'Odin Teatret

a cura di Francesca Romana Rietti, Titivillus 2013, pagg. 256, euro 22

Doveva essere, in origine, un libro su *Orme sulla neve*, la dimostrazione di lavoro che dal 1998 Roberta Carreri porta avanti per illustrare la genesi di uno spettacolo, mettendo a nudo la propria tecnica. Ma le parole, per un'attrice dell'Odin Teatret, non sono mai definitive. A stento possono rendere conto dell'esistente, gli scarti continui del corpo-in-vita che agisce sulla scena, l'organicità polimorfica e imprevedibile della creazione. Di qui, il processo continuo di stratificazione e riscrittura che ha stravolto, letteralmente, l'idea originaria del volume. *Tracce. Training e storia di un'attrice dell'Odin Teatret*, oggi, è qualcosa di più. La documentazione fotografica di *Orme sulla neve*, certamente: Guendalina Ravazzoni è bravissima a illustrare gli esercizi di composizione e movimento eseguiti dalla Carreri. Ma è anche il resoconto, intimo e partecipato, della parabola esistenziale di un'artista. E, insieme, un *vademecum* per "carpire" i segreti del metodo Barba, riflettendo sulle tecniche, i connubi tra le diverse tradizioni, il senso stesso del training. Condotto non già a posteriori, dall'alto di una qualche illuminazione sapienziale, ma per accostamenti progressivi, giustapponendo e fondendo insieme materiali eterogenei, diari, appunti, magari con il consulto di una ricercatrice, Francesca Romana Rietti. Il lettore può toccare così con mano gli slanci, l'abnegazione e le contraddizioni di una delle compagnie fondamentali del Novecento teatrale. Scoprire la genesi degli spettacoli più impor-



tanti, quelli che hanno segnato un'epoca, come *Il vangelo di Oxyrhincus*, *Kaosmos* e *Sale*. E ammira il coraggio di una ragazza di umili origini che a vent'anni, nel 1973, al Teatro Tascabile di Bergamo, viene folgorata da *La casa del padre* e che da quel momento sceglie di abbandonare tutto, l'università, la politica, il fidanzato, per seguire a Holstebro la compagnia, senza più abbandonarla. Completano il libro un ricco apparato fotografico sugli spettacoli dell'Odin, un'affettuosa prefazione di Eugenio Barba e una nota critica di Nando Tavian. *Roberto Rizzente*

Una storia (già sentita) del teatro inglese

Paolo Bertinetti

Il teatro inglese. Storia e capolavori

Torino, Einaudi, 2013, pagg. 358, euro 20

Indiscutibile valore ha il raccontare il teatro inglese dal punto di vista drammaturgico e storico. Senza dubbio la scrittura teatrale, fin dai suoi esordi, ha visto in Inghilterra un inarrestabile crescendo che non ha subito particolari momenti d'arresto. Tuttavia, rispetto a un volume che nel 2013 titola *Il teatro inglese. Storia e capolavori*, credo si attivino più ampie aspettative che superano, senza certo negare, l'ormai nota identità teatrale inglese soprattutto drammaturgica. Così il volume che parte dal Medioevo, passa per Shakespeare, Shaw e Beckett, per arrivare, seppur molto sinteticamente, a Martin Crimp e Mark Ravenhill, sembra calcare un approccio datato, che nega la complessità odierna e multimodale della scena e risulta quasi esclusivamente didattico, ancorato a notizie rintracciabili in tante altre pubblicazioni, rispetto a una scena capace da sempre di puntare, rinnovandosi, su produzioni che guardano sì alla scrittura teatrale ma anche a quella scenica. Katie Mitchell e il suo teatro, fra i tanti nomi, è assente e persino Caryl Churchill che pure è citata è affrontata con estrema rapidità e principalmente a livello tematico - come per altro quasi tutti i lavori analizzati. E se la regia è l'altra grande assente, non da meno lo sono l'attorialità, la scenografia e tutta la straordinaria e ibrida combinazione di mestieri e competenze che oggi più che mai ha dato vita a un fiorire meticcio tra teatro fisico e visivo, teatro-danza, teatro-circo. Ne risulta un volume certo puntuale, sintetico e onesto negli intenti (tra avvertenze e premesse), ma come



sprovvisto di uno sguardo che superi vecchie categorizzazioni, che sappia, magari navigando un po' più a vista sul concetto di rappresentabilità, farsi testimone della pluralità di luoghi, progetti, professionalità, direzioni artistiche, gruppi e compagnie. Questo libro sembra impossibilitato a restituire l'eccellenza di quella scena - londinese e britannica - che, mai a corto di novità, continua a offrirsi come uno dei palcoscenici più estesi e vibranti del mondo. *Laura Santini*

Calamaro e il teatro incurante della moda

Lucia Calamaro

Il ritorno della madre. Il teatro di Lucia Calamaro
a cura di Renato Palazzi, Spoletto, Editoria & Spettacolo, 2012, pagg. 350, euro 20



Ai lettori di questo volume si propone un'immersione, a ritroso nel tempo, nella scrittura teatrale di Lucia Calamaro, a partire dalla recente quadrilogia *L'Origine del mondo, ritratto di un interno* (2012), attraverso *Magick, autobiografia della vergogna* (2009), per finire con *Tumore, uno*

spettacolo desolato (2007). Si tratta di copioni mai definitivi, che non mascherano la propria genesi a ridosso del palcoscenico; ed è azzeccata la scelta di corredarli, senza sostanziale soluzione di continuità, con materiali preparatori di notevole interesse e qualità letteraria, come i "testi fonte" di *Origine* e *Tumore*. Il "ritratto di un interno" dell'*Origine del mondo* - senz'altro il lavoro finora più complesso e maturo della drammaturga, regista e attrice romana - getta retrospettivamente nuova luce sui due testi precedenti (entrambi già pubblicati), evidenziando l'ostinata coerenza di una ricerca di linguaggio incurante delle mode. Dati esplicitamente autobiografici alimentano processi di scavo interiore tormentoso, contraddittorio, spesso attraversato da lampi di livido umorismo. In tutte queste *pièce* lo spazio teatrale, anche quando cita o presenta frammenti di luoghi reali, è spazio mentale; i personaggi, anche quando ricalcano tratti di persone realmente esistenti o esistenti, rivelano ben presto la loro natura di proiezioni fantasmatiche dell'autrice. Non stupisce perciò che, in un breve testo intorno all'*Origine del mondo*, la Calamaro sottolinei la centralità tematica della psicanalisi, insieme alla propria necessità di continuare a esplorare l'inconscio attraverso la

scrittura. Quale che sia il futuro della pratica psicanalitica dopo i fasti novecenteschi, questa teatrante colta e radicale da lì pare trarre una sorta di fede nel potere salvifico della parola; ed è proprio in incessanti flussi di parole, volta per volta poetiche o triviali, che le sue *dramatis personae* - tutte femminili, o comunque interpretate da attrici - cercano scampo da un dolore originario, opaco, senza nome. *Il ritorno della madre* è arricchito dai partecipi e pertinenti contributi critici di Lorenzo Pavolini, Cristina Ventrucci e Paolo Ruffini, oltre che del curatore Renato Palazzi. *Renato Gabrielli*

Rivive il fascino di Cervi-Maigret

Giulia Tellini

Vita e arte di Gino Cervi

Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013, pagg. 573, euro 66

Oggi per tutti, me compreso e compresi Simenon e Gabin, Cervi è soprattutto Maigret. Attore di colossale versatilità, non è però schiacciato dall'identificazione con il commissario a Parigi, quella Parigi magica grazie alla Rai e ai 16 sceneggiati messi in onda per la regia di Mario Landi, conservando anche la cittadinanza di Brescello e l'identità di Bottazzi detto Peppone alle prese con Don Camillo in quella memorabile presaga satira dei cattocom firmata Guareschi e portata sul grande schermo. Il volumone che vi consiglio è l'ideale piedistallo per il monumento virtuale al gigante Cervi da scolpire nella roccia accanto ai volti di Gassman e Gianni Santuccio e Tino Carraro e Tino Buazzelli e non molti altri. La biografia, vero e proprio *biopic*, contiene anche uno scoop pirandelliano: siate voi lettori a scoprirlo nella ricca ricostruzione di una carriera che traversò il teatro italiano dall'epoca di Picasso all'era di Grassi-Strehler e il cinema da *Quattro passi tra le nuvole* a quella del figlio Tonino produttore. Carriera, insisto, evocata dalla *supergroupie* Giulia Tellini con strepitosa abilità ed encomiabile vivacità. Forse, oggi, il vento dei tempi, che sollevò la polvere del palcoscenico sotto ai piedi dei capocomici, per far posto alla regia, soffia di nuovo a favore dell'attore. Attualissima e utilissima per i giovani che vogliono recuperare la centralità leggendaria del mattatoriato, *matato* dalla fraintesa democraticità del francescanesimo interpretativo, la retrospettiva di fiabesche stagioni con la Melato (Maria) e l'Ermete Zacconi, i Ninchi (Carlo e Ave) e lui, Gino Cervi, in prima fila. Agli operatori del



settore, il consiglio a fare una gita, dopo quella a Chiasso, in soffitta per riscoprire i grandi attori. *Fabrizio Sebastian Caleffi*

La nascita del teatro contemporaneo in Italia

Convegno Nazionale del Teatro, Milano, giugno 1948 - Atti del Convegno

a cura di Francesca Grassi e Antonietta Magli, Collana I Quaderni della Fondazione Grassi - La voce della Cultura, Bagno di Ripoli (Fi), Passigli Editori, pagg. 312, euro 12

Va (molto) oltre la semplice curiosità accademica la pubblicazione degli Atti del Convegno tenutosi nel 1948 a Milano. Atti rimasti sepolti per sessantacinque anni nel Fondo Silvio D'Amico al Museo dell'Attore di Genova. E che ora vengono riproposti integralmente, arricchiti dalle introduzioni di Stefano Merlini e Bruno Milone, insieme alla trascrizione della discussione che seguì le relazioni e dei tanti ordini del giorno dedicati ai problemi più impellenti per il futuro del teatro. Il volume permette così di approfondire e confrontare le posizioni di quelle calde giornate milanesi, quando, tra il 18 e il 20 giugno, alla Casa della Cultura, furono protagonisti Giorgio Strehler (promotore del convegno insieme a Paolo Grassi), Silvio d'Amico, Guido Salvini, Gerardo Guerrieri, Giorgio Prosperi, Mario Apollonio, Orazio Costa, Diego Fabbri, Gianni Ratto e Sergio Tofano. L'anno prima era stato fondato il Piccolo, mentre l'Italia era nel pieno del suo dopoguerra e "debutterano" la Costituzione e il Parlamento repubblicano. Questo per delineare un contesto in cui a decidere (letteralmente) del teatro erano trenta/quarantenni le cui parole vengono tuttora citate. Talenti dalle intelligenze vivissime, che in piena consapevolezza tracciavano la linea di demarcazione fra un prima e un dopo. Nasce così il teatro contemporaneo, in un paese ancora dominato da compagnie di giro, primi attori e bauli. Si creano nuovi schemi, si richiedono nuove leggi, si ottengono. A emergere fortissima alla lettura, è l'inevitabilità di un pensiero deciso a cambiare lo stato delle cose. Quel farsi categoria, voce unica alimentata dalle anime più composte: comunisti, socialisti, liberali, cattolici. Un'*intelligenza* che non si è più ripetuta. Insieme alla constatazione di come il settore abbia perso nel corso dei decenni, forza e credibilità. Svilendosi in un confronto con la società civile (e con la politica), ormai declinato quasi esclusivamente in termini economici. *Diego Vincenti*



SCAFFALE

Roberto Tessari
LA COMMEDIA DELL'ARTE

Bari-Roma, Laterza, 2013, pagg. 255, euro 24

La Commedia dell'Arte è la forma di spettacolo più prestigiosa e più duratura che la storia del teatro italiano possa vantare. A ricostruirne con chiarezza nascita, caratteri, sviluppi e diffusione è, in questo libro, uno dei massimi esperti a livello mondiale. Al lettore viene così offerta l'opportunità di confrontarsi con un patrimonio di testimonianze e di documenti che, accompagnandone le diverse fasi e i molteplici esiti performativi, permettono di ricostruire i tratti distintivi del fenomeno: la nascita del professionismo scenico, la comparsa della donna-attrice, il sorgere del divismo, le maschere, l'improvvisazione. Ne scaturisce un'inedita interpretazione che, attraverso l'analisi delle reazioni del pubblico, vede nella Commedia dell'Arte la manifestazione in cui affiorano i primi segni evidenti della civiltà dello spettacolo e dell'immagine entro cui noi viviamo immersi.

Salvatore Margiotta
IL NUOVO TEATRO IN ITALIA
1968-1975

Corazzano (Pi), Titivillus, 2013, pagg. 480, euro 20

Se il Convegno d'Ivrea (giugno 1967) rappresenta l'appuntamento che sancisce di fatto la "prima uscita" ufficiale per la neo-avanguardia teatrale italiana, quello immediatamente successivo può essere definito come il periodo caratterizzato dalla proliferazione di gruppi e formazioni sperimentali che abbandonano la condizione di semi-clandestinità nella quale operava, invece, il teatro di ricerca fino alla prima metà degli anni Sessanta, diventando così un'autentica alternativa alla scena ufficiale. Questo libro - seconda tappa di un più ampio progetto di "messa in storia" del Nuovo Teatro diretto da Lorenzo Mango - racconta un momento cruciale, quello compreso tra il 1968 e il 1975, periodo in cui la neo-avanguardia tea-

trale italiana manifesta la conquista della sua identità e della sua autonomia culturale e artistica.

Fabio Poggiali
GIORGIO DE LULLO REGISTA
PIRANDELLIANO. DAL TEATRO
ALLA TELEVISIONE

Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2013, pagg. 330, euro 26

Ricordi personali, lettere e testimonianze, un'antologia critica che annovera scritti di Luchino Visconti, Roberto De Monticelli, Masolino D'Amico, Osvaldo Guerrieri ripercorsi da Fabio Poggiali. Attore, diretto dai registi più importanti del suo tempo, Orazio Costa, Giorgio Strehler, Luigi Squarzina ha fondato con Romolo Valli nel 1954 la "Compagnia dei Giovani", divenendo l'anno seguente il regista ufficiale di un complesso artistico che aveva in "ditta" i nomi di Rossella Falk, Tino Buazzelli, Anna Maria Guarnieri, a cui si aggiunsero in seguito altre figure prestigiose anche del teatro di oggi come Pier Luigi Pizzi e Umberto Orsini. Fabio Poggiali, con amorevole cura, ne disegna una geografia umana e culturale di grande respiro saggistico e letterario. Una interessante *Prefazione* di Andrea Bisicchia ci illumina sulla situazione teatrale del periodo e sulle "novità" apportate alle regie pirandelliane da questo uomo di scena.

Franco Perrelli
STORIA DELLA SCENOGRAFIA.
DALL'ANTICHITÀ AL XXI SECOLO
Roma, Carocci, 2013, pagg. 293, euro 24

L'argomento di questo libro, alla sua seconda edizione, è la scenografia e più in generale il "luogo teatrale". Il testo delinea una storia delle forme e delle teorie dello spazio scenico nello spettacolo attraverso gli snodi essenziali, con una metodologia che si avvale, oltre che dei tradizionali riferimenti bibliografici e iconografici, del continuo ausilio di documenti, testimonianze e trattati imprescindibili e di rimandi a siti internet che suggeriscono un'integrazione fra libro e web. La nuova edizione, più estesa e completa, include i teatri d'Asia e due ampi capitoli sulla storia dell'arte scenografica italiana nell'ultimo secolo.

Gianfranco De Bosio
AIDA 1913-2013. STORIA E IMMAGINI
DELL'AIDA PIÙ VISTA AL MONDO
Milano, Il Saggiatore, 2013, pagg. 298, euro 29

L'avventura di Gianfranco de Bosio come regista di *Aida* comincia nell'estate del 1981. De Bosio, regista di teatro, televisione e cinema, conosce l'Arena come le sue tasche, ne è stato a lungo sovrintendente: decide di partire dai due bozzetti originali di Fagioli il quale aveva capito che non serviva ricostruire l'Egitto, perché l'Egitto era già lì: era l'Arena di Verona. De Bosio deve recuperare foto, testimonianze, articoli, note di sartoria, tutto ciò che serve per ricreare e far rivivere l'*Aida* del 1913. *Aida 1913-2013* è il diario dei giorni che portarono al debutto ed è la cronaca dei trent'anni che seguirono. Il successo dell'*Aida* di de Bosio infatti fu talmente grande che fu riportata in scena quasi ogni anno fino al 2013.

Piera Principe
LA ZATTERA DI NESSUNO.
DIARIO DI UNA DANZATRICE
TRA ABILITÀ E DISABILITÀ
Corazzano (Pi), Titivillus, 2013, pagg. 96, euro 12

L'autrice racconta come sono cambiate la sua professione, le relazioni, i progetti, la sua stessa vita dopo un incidente automobilistico. Racconta come ha imparato a rispettare il suo corpo e come il tempo e il silenzio divennero opportunità straordinarie per cercare le fonti reali del movimento, ritornando a danzare con l'abilità della disabilità. L'introduzione è di Marco Baliani.

Valentina Cortese, 100 RITRATTI
a cura di Elisabetta Invernici
e Antonio Zanoletti, Milano, Skira,
2013, pagg. 144, euro 45, edizione bilingue (italiano e inglese).

Dallo schermo alla vita privata, Valentina Cortese ha lasciato una traccia precisa e inconfondibile, icona di stile e star internazionale, da Cine-

città a Hollywood, al Piccolo Teatro di Milano. Attraverso cento ritratti, per immagini e parole, il suggestivo libro ripercorre i momenti più significativi della vita di Valentina Cortese, che offre all'obiettivo il proprio profilo di donna, il proprio sguardo magnetico. Sfolgiando i ritratti, scattati dai più grandi fotografi di ieri e oggi, sono evidenti le svolte del personalissimo stile della diva: elegante, attento testimone della società e della moda, interprete delle generazioni che cambiano. Il volume è pubblicato in occasione della mostra *Valentina Cortese. Uno stile*, Milano, Palazzo Morando. Tra gli interventi Franco Zeffirelli, Antonio Calbi, Giulia Lazzarini, Piera Degli Esposti, Carla Fracci.

Roberto Rognoni
QUELLI DI GROCK STORY

Lomazzo (Co), Tecnografica, 2013, pagg. 157, euro 25

Un libro illustrato dalle foto di Roberto Rognoni ripercorre i 40 anni della compagnia Quelli di Grock. Di ogni spettacolo viene proposta la locandina e una scelta significativa di foto ad illustrare l'anima eclettica degli attori della compagnia, capaci di spaziare dalle messinscene di copioni celebri della tradizione - Shakespeare o Molière, ma anche Goldoni e Beckett - alle creazioni ispirate alla fiaba e al romanzo, Andersen e Manzoni e dagli omaggi ad altri ambiti dello spettacolo, come il cinema o il circo, ai temi di attualità come bullismo, anoressia, violenza domestica. Tra gli intereventi Roberto Mutti, Antonio Calbi e Magda Poli.

Lucia Baldini
LUCI SULLA RIBALTA

Roma, Editore Postcart, 2013, pagg. 204, euro 12,50

Lucia Baldini, da oltre venticinque anni fotografa di scena e creatrice di visioni oniriche e astratte, attraverso le sue immagini e riflessioni personali sulla fotografia di spettacolo, mostra e racconta i protagonisti del palcoscenico e dei set cinematografici, in un dialogo di immagini e parole.

Valentina Cortese in una foto scattata da Giorgio Strehler all'Elba negli anni Sessanta, tratta da *Valentina Cortese, 100 ritratti*, Milano, Skira, 2013.

**Dacia Maraini, Eugenio Murrari
IL SOGNO DEL TEATRO.**

CRONACA DI UNA PASSIONE

Milano, Bur Biblioteca Universale Rizzoli, 2013, pagg. 351, euro 14

Per Dacia Maraini il teatro è sempre stato impegno e poesia, e in questo libro-intervista l'autrice guida i lettori alla scoperta della sua scrittura teatrale: dalle letture fatte in gioventù all'attività di ricerca negli anni Sessanta, al grande interesse per la componente tecnica e scenografica, alle opere più recenti. Il libro descrive il valore poetico e civile che il teatro ha sempre avuto per Dacia Maraini e racconta la passione della scrittrice per un luogo capace di catturare istanti di vita e trasformare la parola in realtà. La prefazione è di Dario Fo.

**Laura Belloni
L'ARTIFICIO, L'INGANNO
E LA SEDUZIONE. ESPEDIENTI
METATEATRALI E ILLUSIONI
NEL TEATRO ITALIANO
TRA COMMEDIA E OPERA BUFFA**

Roma, Aracne, 2013, pagg. 144, euro 10

Prendendo spunto da uno studio di celebri "scene vuote" per indagare i meccanismi di finzione che agiscono in "assenza" di *mise-en-scène*, il lavoro si concentra sulla commedia moderna e sull'opera buffa per evidenziare gli elementi metateatrali che accomunano i due generi e illustrare le modalità della rappresentazione attraverso il teatro stesso. Al centro dell'indagine è dunque la beffa quale espediente prediletto dal teatro per svelare un po' dei suoi trucchi.

**Federico García Lorca
NOZZE DI SANGUE**

a cura di Elide Pittarello, Venezia, Marsilio, 2013, pagg. 267, euro 17

Una nuova versione, con testo originale a fronte, del dramma che è forse la più intensa affermazione dell'universo tragico di Federico García Lorca con i temi dell'amore impossibile, del tradimento, della fuga e della vendetta costantemente alimentati dai simboli tragici della poetica dell'autore andaluso.

**Francesco Niccolini e Luigi d'Elia
LA GRANDE FORESTA**

Corazzano (Pi), Titivillus, 2012, pagg. 72, euro 12

**Angelo Italiano
e Sabrina Andreuccetti
IL CHICCO DI GRANO**

Corazzano (Pi), Titivillus, 2012, pagg. 32, euro 8

**Fernando Marchiori
BERTA È SCAPPATA**

Corazzano (Pi), Titivillus, 2013, pagg. 48, euro 10

**Gabriele Benucci,
Andrea Gambuzza
TESTA DI RAME**

Corazzano (Pi), Titivillus, 2013, pagg. 64, euro 12

La nuova collana i "Diavoletti", diretta da Anna Dimaggio, è dedicata ai bambini con libri tratti da spettacoli teatrali nati in tutta Italia che vengono rappresentati in biblioteche, boschi, giardini e cascine. La collana si avvale del contributo di educatori, pediatri, insegnanti e pedagogisti. Tra i titoli già usciti: *La grande foresta*, storia di un lupo che non è sempre il cattivo, anche se viene ucciso, *Il chicco di grano*, favola dal sapore antico sull'amore per la natura e il ciclo delle stagioni, *Berta è scappata*, storia allegorica di una scimmietta scappata al controllo dei bambini in una Gorizia ancora divisa dalla frontiera tra l'Europa dell'Est e dell'Ovest, e l'ultimo *Testa di rame* che nasce dalla storia vera di un palombaro vissuto a Livorno all'indomani della Liberazione.

**Vittorio Franceschi
TRE BALLATE DA CANTARE
UBRIACHI E ALTRE CANZONI**

Bologna, Pendragon, pagg. 173, euro 14

«Le ho chiamate ballate e canzoni perché le poesie le scrivono i poeti e non so se lo sono». Così spiega il titolo del suo nuovo volume Vittorio Franceschi, attore, regista e insegnante di recitazione. La sua vita è il teatro da 54 anni e dopo aver pubblicato il primo libro a 67 anni, il secondo a 73, ecco il terzo a 76 contenente versi scritti tra l'agosto 2011 e



il luglio 2012, a parte due canzoni dedicate alla madre e alla zia, scritte negli anni Settanta. Una specie di diario lungo un anno, scritto da chi ha fatto la guerra e che ora vive di teatro.

**Carmelo Bene
VOCE DEI CANTI
DI GIACOMO LEOPARDI**

a cura di Luca Sossella, Audiolibro e dvd, Milano, Giunti, 2013, euro 9,90.

Nella collana audiolibri torna la voce di Carmelo Bene: «Meglio non veder niente, ma sentire come si deve» raccomandava a chi assisteva all'evento memorabile *Voce dei Canti*, di cui fu protagonista nel 1998, nel bicentenario della nascita di Giacomo Leopardi. Un documento video di quasi tre ore, un laboratorio circolare sulla poesia di Leopardi, oggi davvero una scuola necessaria.

**Maria Inversi
IO COME QUESTI NON CI DIVENTO –
NARCISA ALLE ALGHE**

Cassano Jonio (Cs), La Mongolfiera Edizioni, 2013, s.i.p.

Narcisa, il personaggio principale del dramma, a causa di una banale depressione post-partum, fu messa nuda, nel manicomio di Arezzo, in una stanza priva di servizi igienici e sommersa da alghe dell'Adriatico. Tra spunti di verità e invenzione, l'autrice mette in scena una possibile relazione umana tra psichiatra e paziente e consegna al futuro una speranza. Il testo, inoltre, narra del prima durante e dopo la legge Basaglia di cui ricorre il quarantennale.

**Marco Pozzi
TRE DIALOGHI**

Roma, ilmiolibro, 2013, pagg. 103, s.i.p.

Tre testi scritti dall'autore, *Trapasso fai da te*, finalista al concorso Siproio Autori Italiani 2012, sul rapporto medico paziente, *Il demonio e il papa*, in cui uno dei personaggi è ispirato a Stavrogin dei *Demoni* di Dostoevskij, *Manifesto senza qualità*, ambientato tra i funzionari di un ufficio dell'Unione Europea. Testi volti infatti a raccontare i contrasti del nostro tempo, per un teatro di impegno civile.

La stagione che verrà tra vecchi e nuovi problemi

di Roberto Rizzente



Lo abbiamo constatato a malincuore, gironzolandolo per la penisola: quella appena trascorsa non è stata, teatralmente parlando, una grande estate. E non solo per la cronica mancanza di fondi. Né per l'assenza dei cosiddetti maestri, quelli che da anni fanno la storia del teatro internazionale, e che i festival che non siano Spoleto, Napoli o la Biennale Teatro non possono permettersi. Ma proprio per la crisi delle idee, del coraggio, della volontà di ricerca e messa in discussione. In un senso e nell'altro. Da parte delle compagnie, accontentandosi di una manciata di minuti per dissertare sul già visto, il già noto. Da parte dei festival, rinunciando a un'identità fondante e riservando lo spazio ai soliti noti, in omaggio alla solita politica di scambi. Che va bene, quando si traduce in coproduzioni, come quelle, ormai consolidate, tra Santarcangelo e Castiglioncello. Meno bene quando si tratta invece di riempire con queste i cartelloni, annichilendo le differenze. Tanto che ci è sembrato, alla fine, di assistere a un unico, grande festival, invece dei tanti, sparsi per l'Italia e orientati al *particolare*.

La stagione 2013/2014 sembra rispecchiare, grosso modo, la situazione osservata in estate. Nel senso che anche i teatri, come i festival, si trovano a fare i conti con la contrazione delle risorse. Ci sono stati, certo, segnali d'interessamento, da parte del Governo. Le rimanenze del Fus non ancora erogate sono state sbloccate, a giugno, subito dopo l'insediamen-

to del Ministro Bray. Il decreto legge "Valore Cultura", presentato in agosto, poi ripreso dal Decreto Cultura, approvato a settembre dal Senato, ha destinato alle Fondazioni Liriche un fondo di garanzia di 75 milioni di euro, riformulato la *spending review* a carico degli Stabili pubblici e detassato le elargizioni liberali a favore della cultura fino a 10.000 euro. Ancora Bray ha provato, a settembre, a sensibilizzare la televisione pubblica, invocando una più lungimirante politica palinsestuale e coproduttiva, come già avviene per Rai Cinema. Ma non sembrano esserci la volontà e forse nemmeno gli spazi per un ripensamento radicale del sistema-teatro nazionale.

Il dato non è senza conseguenze. Nell'incertezza dilagante, i primi consumi a contrarsi sono quelli destinati all'intrattenimento culturale. Secondo gli ultimi dati Siae disponibili, relativi al 2011, gli spettacoli sono diminuiti rispetto al 2010 del 3,10%, gli ingressi del 2,31%, le presenze dell'11,98%, la spesa del pubblico del 4,29%, e del 2,74% il volume di affari complessivo. Se poi andiamo a confrontare il primo semestre del 2012 con quello del 2011, scopriamo che la perdita della spesa al botteghino si attesta sul 5,68%, e quella del volume d'affari sul 6,60%, solo appena compensata dalla tenuta degli ingressi, -1,24%, e del numero di spettacoli, pari a un +1,79%.

Crisi irreversibile, dunque, come già i festival. Tutta-

via, i teatri non sembrano intenzionati a reagire. Sono anni, ormai, che si parla dei guasti degli Stabili pubblici. In termini di nomine, innanzitutto. Sempre le stesse. Per la distribuzione delle risorse. E poi per la programmazione. Che è, anche qui, a parte qualche eccezione (il Piccolo, lo Stabile di Torino, l'Argentina a Roma), sempre la stessa. Tutto ciò che era vitale, coraggioso e nuovo, come Prospettiva a Torino, la rassegna dedicata al Mediterraneo e gli scambi con la Russia al Piccolo, è stato cancellato, con la sola eccezione di Contemporanea a Prato. La stagione al Ridotto di Napoli è stata azzerata, solo appena compensata dal quinquennale Cities on stage, promosso dalla Commissione Europea. A Bari, Genova, Perugia e Padova, ma anche Trieste, i cartelloni si rimpinguano di nomi troppo simili, spettacoli della passata stagione, senza una nota di considerazione per i giovani registi e le compagnie emergenti. Gli stessi spazi riservati alla drammaturgia contemporanea si sono ristretti, preferendo i direttori puntare su testi collaudati, invece che sulle novità, sia pure firmate dai grandi autori.

Non migliora la situazione, guardando agli Stabili d'Innovazione o di iniziativa privata. Assai convenzionale è la stagione confezionata a Roma dall'Eliseo e sbilanciata sul commerciale, i blockbuster e l'opere quella di Torino Spettacoli. Non bastano le presenze di Daniel Pennac a Bologna o degli svizzeri Mummenschanz a Napoli per risollevare le sorti dell'Arena del Sole e del Bellini. Sporadici, ma più incoraggianti i segnali al Nord, con il Progetto Campagna al Teatro della Tosse di Genova, dedicato alle nuove compagnie, le Energie da Tel Aviv al Franco Parenti, l'Autunno Americano all'Elfo, o la drammaturgia contemporanea al Teatro Due di Parma e C&S di Udine.

Rimangono i teatri privati, dichiaratamente di ricerca. O quelli di periferia, nelle grandi città. Ma sono gli uni troppo piccoli, marginali ed elitari per dare una scossa al sistema. Mentre i secondi, esemplari per il lavoro che svolgono sul territorio, come il Ringhiera e il Teatro della Cooperativa a Milano, o i Teatri di cintura a Roma, faticano a portare avanti i loro progetti di ricerca, sviluppo e formazione, con le limitate risorse che le istituzioni mettono loro a disposizione.

In uno scenario come questo, gli unici a cantare vittoria restano gli organizzatori dei Premi. Che sono, inespugnabilmente, sempre più numerosi. Come se, incapace di produrre alcunché di nuovo, il teatro preferisse volgere lo sguardo su se stesso. Narrando se stesso e se stesso celebrando. Che è il primo e più forte segnale che qualcosa non va. Che la vita, il pubblico, la realtà sono fuori. E che manca poco così ad acchiapparli. Anche con poche risorse.★

Sharewood per il teatro

Si chiama *Sharewood* il nuovo movimento nato in seno a un laboratorio teatrale di Rubiera per difendere i diritti del teatro italiano. Tra gli obiettivi del movimento: la liberalizzazione del mercato teatrale; una nuova ripartizione del Fus; una maggiore disponibilità al confronto da parte dei teatri; la trasparenza dei conti pubblici; il superamento del conflitto d'interessi; un progetto di formazione e/o apprendistato autogestito, tramite società cooperativa di attori; e la rivendicazione di spazi per il teatro sui palinsesti Rai. Il movimento, tra i cui portavoce c'è Jurij Ferrini, collaborerà per la parte più istituzionale con Cresco, integrando, per quanto possibile, le idee elaborate.

Info: www.progettourt.it

Un quotidiano alla Biennale

L'illustratrice Mariagiulia Colace, la fotografa Futura Tittaferante, Vincenza Di Vita per *ateatro*, Camilla Lietti per *Stratagemmi*, Sergio Lo Gatto e Marianna Masselli per *Teatro e Critica*, Martina Melandri per *Klp*, Rossella Menna per *Rumorscena* e Diego Pizzorno per *Arringa Critica*: sono questi i partecipanti del workshop di critica teatrale tenuto in agosto, durante la Biennale Teatro, da Andrea Porcheddu in collaborazione con Roberta Ferraresi. Nel corso del laboratorio sono stati pubblicati, come due anni fa, dieci numeri de *La tempesta*, un "foglio militante" per riabilitare, in seno alla giovane critica, uno sguardo politico e partecipato.

Info: www.labiennale.org

Addio a Mario Porcile

È scomparso a settembre Mario Porcile. Genovese, classe 1921, fondò a Genova, nel 1953, in collaborazione con Ugo Dell'Ara, la Scuola di Danza, e a Nervi, nel 1955, il Festival Internazionale del Balletto, primo nel suo genere. Regista, organizzatore e impresario, collaborò, tra gli altri, con Nureyev, Vladimir Vassiliev, Exaterina Maximova, Luis Falco e contribuì alla scoperta e l'affermazione di artisti come Maurice Béjart, Arthur Mitchell e Carla Fracci, in teatri di primaria importanza come l'Arena di Verona, la Fenice di Venezia, il Massimo di Palermo e il Regio di Torino. Porcile ricoprì anche incarichi istituzionali, come la presidenza all'Agis di Roma per la danza nazionale, e rappresentò l'Italia insieme a Zeffirelli al Centre International de la Danse, presso l'Unesco. Nel 2006 ottenne la Laurea Honoris causa dall'Università di Genova.

Divide Sangué di Delbono

L'incontro tra Pippo Delbono e Giovanni Senzani, ex brigatista, ha prodotto *Sangué*. La pellicola, in concorso al Festival di Locarno, ha vinto il premio Don Chisciotte della Ficc, ma non senza polemiche. Il cinema-verità del regista ha sollevato un vespaio e, tra le voci che si sono alzate dal coro, anche il giudice Caselli e il senatore Gasparri, i quali criticano la presenza dell'ex Br in un film prodotto con denaro pubblico. Ma non tutti accusano l'opera di Delbono: l'ex presidente di Rai Cinema, Franco Scaglia, reputa che mostrare Senzani libero dopo 30 anni di galera e sentirlo parlare della morte sia molto istruttivo e considera il film «un esempio virtuoso».

Info: www.pippodelbono.it

Torna il Premio Enriquez

Sono stati assegnati il 30 agosto al Tetro Cortesi di Sirolo i Premi Enriquez 2013. Vincitori della sezione "Teatro classico e di prosa" sono l'attrice Lidia Vitale e il Teatro La Pergola di Firenze, mentre Andrea Caimmi trionfa in quella di impegno sociale e civile, grazie al testo *Korpus Polski*. Più nutrita la sezione "Nuovi linguaggi e teatro di impegno sociale e civile", con i riconoscimenti a Lucia Calamaro e Marina Coli (autrice a attrice), Andrea Caimmi (attore), Marta Cuscunà (attore emergente), Andrée Ruth Shammah (direzione artistica), Teatro Franco Parenti di Milano (programmazione).

Info: www.enriquezlab.org

Un festival per la Resistenza

Si è tenuta a luglio al Museo Cervi di Gattico (Re) la dodicesima edizione del Festival di Resistenza. Il Primo Premio della rassegna è andato a *La Madre* di Brecht, prodotto dal Teatro Elicantropo Anonima Romanzi e Prospet, secondo classificato *L'eremita contemporaneo*. *Made in Ilva* della Compagnia Instabili Vaganti. Segnalazione speciale anche per Gigi Borruso di Transit Teatro, autore, regista e interprete di *Luigi che sempre ti penza*. *Piccole cronache di un emigrante (in sette movimenti)*, mentre il Teatro dell'Orsa è il vincitore del premio del pubblico con *Pane e Rose*. *Storie di pace e di libertà*. *Una rivolta guidata dalle donne*.

Info: www.fratellicervi.it

Riconoscimenti a Volterra per Glauco Mauri e Ivana Monti

Sono stati assegnati a Volterra, nell'ambito dell'XI Festival Internazionale del Teatro Romano, i Premi Ombra della Sera 2013. Questi i segnalati: Glauco Mauri alla carriera, Ivana Monti migliore attrice, Gianni Clementi alla drammaturgia. Spettacolo dell'anno è *Wordstar's* di Vitaliano Trevisan (**foto sotto**), diretto da Giuseppe Marini, con Ugo Pagliari e Paola Gassman. Due i riconoscimenti extra: la cittadinanza onoraria di Volterra a Giorgio Albertazzi e il premio speciale a Carmen Giardina, per la regia di *Milonga Merini*, dedicato ad Alda Merini.

Info: www.teatroromanovolterra.it



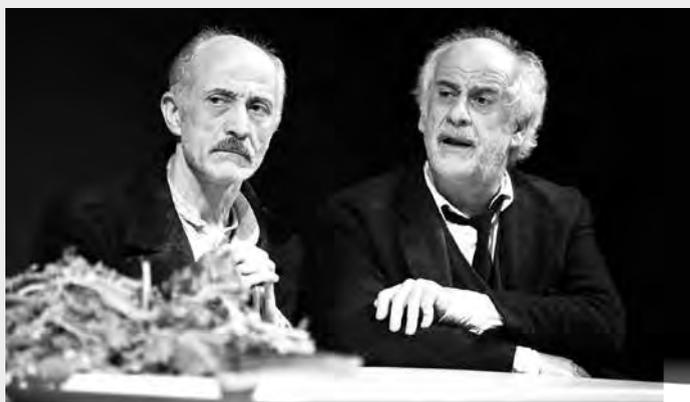
Alajmo e Dante per il Biondo di Palermo

Cambio della guardia a Palermo. Roberto Alajmo, giornalista, scrittore e drammaturgo, sarà, per i prossimi cinque anni, il direttore del Teatro Biondo, succedendo a Pietro Carriglio, sovrano assoluto negli ultimi quindici anni. Insieme a lui arriverà Emma Dante (anche per lei incarico quin-

quennale), in qualità di artista residente, col vincolo di realizzare per lo Stabile almeno una produzione all'anno. Per quanto riguarda il cartellone 2013-2014, l'orientamento del Cda non sarebbe favorevole a confermare la bozza elaborata in via ufficiosa da Carriglio. Se ne discuterà nel prossimo Cda, al momento gli unici spettacoli sicuri sono quelli programmati fino a fine 2013 per ottenere la quota del Fus ministeriale.

Maschere del Teatro: Servillo pigliatutto

Un vero e proprio trionfo per Toni Servillo e famiglia: ben cinque degli undici riconoscimenti previsti dall'annuale premio Le Maschere del teatro - ideato nel 2002 da Luca De Fusco e fortemente sostenuto da Gianni Letta, anche presidente della giuria - sono andati a *Le Voci di dentro* (nella foto), riconosciuto miglior spettacolo dell'anno, che l'attore napoletano ha diretto e interpretato. Se Toni è stato premiato per la regia e il ruolo da protagonista, al fratello Peppe è andato il riconoscimento come miglior attore non protagonista, mentre a Chiara Baffi è andato il premio come miglior attrice non protagonista. Le altre "maschere" sono andate a Sarà Bertelà (miglior attrice protagonista in *Exit*), Michela Cescon (miglior monologo, per la sua incarnazione di Nilde Iotti in *Leonilde, storia eccezionale di una donna normale*), a Nicola Piovani (premiato per le musiche di *Serata a Colono*), alla coppia Simone Mannino-Simona D'Amico (vincitore sia del premio per la migliore scenografia sia di quello per i costumi per *C'è del pianto in queste lacrime*, diretto da Antonio Latella e coprodotto dalla Fondazione Campania dei Festival), a Valeria Parrella (migliore novità drammaturgica per la sua *Antigone*, regia di De Fusco); mentre Eros Pagni è stato insignito del Premio del Presidente. Guardando a queste scelte della giuria - composta da critici e operatori cui è affidato il compito di selezionare le terne finaliste, poi sottoposte al giudizio finale di altri 500 supposti professionisti del settore e di cui sarebbe interessante leggere l'elenco - la qualità teatrale italiana sembrerebbe coincidere quasi perfettamente con la napoletanità. E non soltanto per i cinque premi a Servillo ma, in maniera decisamente smaccata, per la bizzarra prevalenza di spettacoli e lavori realizzati e prodotti da enti partenopei. C'entrerà forse il fatto che il premio è stato ideato e coordinato dal direttore dello Stabile cittadino e organizzato proprio dalla Fondazione Campania dei Festival, il cui presidente è ovviamente in giuria? Chissà... Intanto a ristabilire una parvenza di equilibrio e di auspicabile "meritocrazia", ci ha pensato l'Associazione Mariangela Melato, che da quest'anno collabora con Le Maschere e che, quasi in opposizione alle scelte "istituzionali" di quelle, ha premiato due giovani e promettenti talenti, ossia Tindaro Granata e Valentina Picello. **Laura Bevione**



Nuovi fondi al teatro abruzzese

La Regione Abruzzo ha stanziato nuovi fondi per lo spettacolo e la cultura tramite una variazione di bilancio. La notizia è di aprile e va a colmare parzialmente i tagli che le istituzioni culturali avevano subito negli ultimi anni, accentuati dalle difficoltà causate dal terremoto del 2009. Per quanto riguarda il teatro: 300.000 euro andranno al Teatro Marruccino di Chieti, 220.000 allo Stabile di Abruzzo, 70.000 al Lancia-vecchio di Avezzano. Gli altri soggetti (tra cui lo Stabile di Innovazione L'Uovo) si dovranno dividere, in percentuali che non è ancora possibile stabilire, 450.000 euro.

Rievocazione storica dell'Aida a Verona

Per i festeggiamenti del centenario l'Arena di Verona ha riservato all'*Aida* un ruolo speciale, rivisitando l'edizione del 1913. L'originario allestimento di Ettore Fagioli è stato ricostruito il più fedelmente possibile grazie al lavoro di documentazione di Gianfranco de Bosio per la regia e a un'analoga operazione di ricerca condotta dalla coreografa Susanna Egri per la danza. L'opera è andata in scena nella data simbolica del 10 agosto - la stessa della prima del 1913 - con Daniel Oren alla direzione dell'orchestra.

Info: www.arena.it

Il Nuovo Teatro San Babila

Il Teatro San Babila di Milano, dopo anni di trattative andate a vuoto, è stato sfrattato dai locali che occupava, appartenenti alla parrocchia. Anche se la corte di appello deve ancora pronunciarsi sulla vicenda, il direttore Gennaro D'Avanzo ha inaugurato una nuova era: il teatro, con il nome di Nuovo Teatro San Babila, si è spostato nel Politeatro di via Lucania, mantenendo parte della programmazione annunciata e avviando partnership con altri teatri milanesi, per assicurare agli abbonati una ricca stagione.

Info: www.teatrosanbabila.it, www.ilpoliteatro.org

Quale futuro per gli Arcimboldi?

I Pomeriggi Musicali potranno gestire il Teatro Arcimboldi fino alla primavera 2014, grazie a una proroga dell'accordo con il Comune di Milano, ma il futuro è tutto da scrivere. L'assessore Filippo Del Corno ha infatti esternato le intenzioni dell'Amministrazione di trovare al più presto, attraverso un bando pubblico, un concessionario che possa impegnarsi in una programmazione pluriennale, senza più contare sui contributi comunali, che verranno azzerati a partire dalla stagione 2014/2015.

Info: teatroarcimboldi.it

Consegnati i Premi Flaiano

Sono stati consegnati a luglio al Teatro D'Annunzio di Pescara i Premi Internazionali Flaiano, giunti alla quarantesima edizione. Vincitori, per la sezione teatro, sono Luca Ronconi alla carriera, Roberto Sturno, Federica di Martino e Giampiero Ingrassia per la sezione interpreti e Mario Martone per la regia. Forti dell'alto Patronato della Presidenza della Repubblica, i premi sono andati, negli anni scorsi, a personalità come Giorgio Albertazzi, Dario Fo e Tom Stoppard.

Info: www.premiflaiano.it

Roma Fringe Festival

Si è conclusa a luglio la seconda edizione del Roma Fringe Festival, promosso dal Comune di Roma, con l'assegnazione di alcuni premi, fra i quali l'ambito riconoscimento come "miglior spettacolo". Il premio è andato alla Compagnia Vucciria Teatro di Catania per *Io mai niente con nessuno avevo fatto* di Joele Anastasi. Lo spettacolo, che rappresenterà l'Italia al New York Fringe Festival 2014, ha ottenuto anche i premi come migliore drammaturgia e migliore interpretazione (Enrico Sortino).

Info: romafringefestival.net

Babele in scena a Tramedatore

È stato presentato a settembre al Piccolo Teatro, in occasione della XIII edi-

zione di Tramedautore, il Festival Internazionale della Nuova Drammaturgia, *Babel City*, uno studio da *Babele* di Ana Candida de Carvalho Carneiro, il testo vincitore della prima edizione del Premio Hystrio Scritture di Scena 35. Diretto da Sabrina Sinatti e interpretato da Donatella Bartoli, Michelangelo Dalisi, Matilde Facheris, Giovanni Franzoni e Filippo Gessi, lo spettacolo debutterà nella prossima stagione.

Info: www.outis.it

Torna il Premio Garrone

Sono stati consegnati in agosto al Festival di Radicondoli i Premi Garrone, quest'anno dedicati ai maestri e i progetti teatrali. La giuria, composta da Sandro Avanzo, Rossella Battisti, Anna Giannelli, Enrico Marcotti e Valeria Ottolenghi ha segnalato per la quarta edizione Chiara Guidi, *Aldo Moro 54* di Daniele Timpano come esempio di teatro politico e, insieme, di avanguardia, e il "Bando NeXtwork" organizzato da Kilowatt in collaborazione con il Teatro dell'Orologio di Roma.

Info: www.radicondoliarte.org

Rinascita lo Studio Fersen

La Fondazione Alessandro Fersen ha stretto un accordo con la Compagnia Teatro Akropolis e l'Itis Galileo Galilei di Roma (via Conte Verde 51) per riattivare lo Studio Fersen. Fondato nel 1957 da Fersen, il Centro formò generazioni di attori (da Claudia Cardinale ad Alessandro Haber) e fu, fino agli anni '90, punto di riferimento frequentato da intellettuali e artisti quali Pasolini, Dario Fo, Grotowski e Andy Warhol.

Info: www.studiofersen.it

Per non dimenticare Carlo Monni

Non sarà dimenticato l'attore "irregolare" Carlo Monni, scomparso la scorsa estate (vedi Exit su *Hystrio* n. 3.2013). Lo testimoniano già alcune iniziative promosse negli ultimi mesi: la Cineteca Reginaldo Giuliani di Firenze ha proiettato alcuni film inediti (il corto *Ricordati di santificare le feste* di Gabriele Cecconi e *Vitrum-riverberi nello specchio* di Marco Cei) in una serata in onore dell'attore. A Campi Bisenzio, invece, sarà intitolato a lui il Teatro Comunale.

Addio a Mara signora delle fiabe

Lo scorso 29 giugno è morta all'età di settant'anni Mara Baronti, attrice ma soprattutto narratrice di fiabe negli spettacoli del Teatro della Tosse, con cui da anni collaborava. Cofondatrice della Cooperativa Teatro Aperto '74, lavorò con Gianni Rodari ed Emanuele Luzzati a un progetto per le scuole elementari di La Spezia, da cui nacque *La storia di tutte le storie*. A partire dagli anni Ottanta, si è dedicata esclusivamente alla narrazione teatrale, con, fra gli altri, gli spettacoli *Si conta e si racconta*, *Le storie sporcaccio* e *La storia del Labirinto*.

Made in Marche

È intitolato a Tommaso Paolucci il concorso "Made in Marche", nato su iniziativa di Regione, Amat e Comuni di Matelica e Sassoferrato per promuovere i talenti del territorio. La prima edizione ha registrato la partecipazione di 34 progetti teatrali fra i quali è stato scelto *Cuoredebole* di Enoch Marrella. Il vincitore avrà un premio di euro 3000 e aprirà la stagione 2013/2014 del Teatro Sentini di Sassoferrato. A Luca Mezzabotta, con *Prova d'attore all'italiana*, il premio del pubblico.

Info: www.amatmarche.net

Ergastolano pluripremiato attore

Aniello Arena, ex soldato di camorra, sta scontando nel carcere di Volterra la sua pena per il coinvolgimento nella strage di piazza Crocella (gennaio 1991), ma da anni è anche impegnato nel teatro. Grazie all'esperienza con Armando Punzo si è formato come attore ricevendo in più occasioni buone critiche e riconoscimenti. L'ultimo, per l'interpretazione di Luciano in *Reality* di Matteo Garrone, è stato il premio come miglior attore al Bobbio Film Festival.

Info: www.compagniadellafortezza.org

In mostra gli abiti per Verdi e Wagner

Nel Museo di Villa Rufolo, a Ravello (Sa), sono esposti, in occasione del bicentenario wagneriano e verdiano, capi del



Romaeuropa Festival, sfida alla crisi

Il Romaeuropa Festival alla sua XXVIII edizione sfida i tempi di crisi e il messaggio è chiaro, *The art reacts*. Il Festival reagisce e offre oltre due mesi di spettacoli - iniziato il 25 settembre terminerà il 24 di novembre - per 41 appuntamenti, di cui 16 prime nazionali, il tutto distribuito su 12 palcoscenici. 67 i protagonisti della scena internazionale che con i loro spettacoli offrono riflessioni sensibili sui temi del nostro tempo e sulla storia, attraverso una pluralità di linguaggi. Le figure di spicco sono: Thomas Ostermeier alla regia di *Hedda Gabler* di Ibsen; Romeo Castellucci con *The four Seasons restaurant* (foto sopra); la prima nazionale di *Die Wohlgesinnten* di Antonio Latella, ispirato al romanzo shock *Le benevole*; due creazioni epocali di Jan Fabre, dove l'arte contemporanea si fa teatro. Ricorrente, in questa edizione, è il tema della musica che dialoga con la danza e le arti: Emanuel Gat, Sasha Waltz, Yasmine Godder, Dada Masilo, che propone una rilettura de *Il lago dei cigni*, Rachid Ouramdane sulla crisi ecologica, e la prima italiana di *Aliados* - sul rapporto Thatcher-Pinochet - di Sebastian Rivas ed Esteban Buch. Fanno poi da contorno incontri, laboratori, focus sull'Africa e *Sensoralia*, rassegna underground. E, immancabili, la mostra Digital life-Liquid Landscapes, aperta fino al 10 novembre al Macro, Maxxi e Opificio Telecom, e i 4 spettacoli in streaming live e on demand offerti da Telecom.

Info: romaeuropa.net **Francesca Carosso**

patrimonio storico del Teatro dell'Opera di Roma. Fino al 31 ottobre sarà possibile ammirare costumi ideati da artisti come De Chirico, Dalì, Manzù, Picasso, indossati da Mattia Battistini, Maria Callas, Tito Gobbi, Mario Del Monaco, Luciano Pavarotti e da Nureyev, Carla Fracci, Vladimir Vassiliev, Roberto Bolle.

Info: www.villarufolo.it

Nasce Assoteatro

È stato approvato a giugno al Duse di Bologna lo statuto della neonata Associazione Assoteatro, presieduta da Ivaldo Vernelli. Aperta a tutte le imprese operanti nella produzione, distribuzione e concessione di servizi, si propone di rappresentare il settore privato presso gli Organi di Governo, le Pubbli-

che Amministrazioni e le associazioni sindacali e di categoria, come una sorta di "Parlamento del Teatro italiano".

Info: www.assoteatro.com

Un nuovo cda per la Fondazione Puccini

La Fondazione Puccini ha finalmente un nuovo consiglio d'amministrazione. Sono stati nominati a luglio il sindaco Alessandro Tambellini e Pietro Fazzi per il comune di Lucca; Arturo Lattanzi e Franco Mungai per la Fondazione Cassa di Risparmio; Claudio Guerrieri per la Camera di Commercio, Alberto Del Carlo per la Fondazione Banca del Monte; Ilaria Del Bianco per i Lucchesi nel mondo e don Pietro Ciardella per l'Arcidiocesi.

Info: www.fondazionegiacomopuccini.it

Scaparro e l'addio alla Pergola

Dal 31 dicembre, dopo separazione consensuale, Maurizio Scaparro non ricoprirà più l'incarico di direttore artistico delle attività internazionali del teatro della Pergola di Firenze. Il regista, che non condivide la prospettiva del direttore generale Giorgetti di trasformare la struttura in un (ennesimo) teatro stabile, sia pure privato, lascia in amicizia, sperando di poter proseguire in altre forme la collaborazione.

Info: www.pergola.firenze.it

I cantanti del domani

Si è concluso con una serata di spettacolo a fine agosto, presso il Teatro Filarmonico di Verona, il concorso Operalia per voci liriche, ventesima edizione, voluto e diretto da Plácido Domingo. Al soprano russo Aida Garifullina, il premio come migliore voce femminile, affiancata dal basso cinese Ao Li, migliore voce maschile; secondi classificati, Julie Fuchs (soprano) e Simone Piazzola (baritono).

Info: www.operaliacompetition.org

Baryshnikov fotografo

Mikhail Baryshnikov, oltre che maestro della danza, è un artista eclettico, impegnato nel campo della recitazione e ora, si scopre, in quello della fotografia. La Galleria Contini di Venezia ospita, fino al 30 ottobre, nella mostra *Dance this way*, 34 scatti in grande formato del ballerino russo, dedicati a ogni forma di danza.

Info: www.continiarte.com



Arriva il teatro all'Acqua Village

I parchi acquatici di Follonica e Cecina hanno inaugurato questa estate un felice connubio con il teatro. L'iniziativa "Teatro al Parco" è stata avviata in collaborazione con lo studio Enterprise di Grosseto, e si è articolata nella messa in scena di tre spettacoli e in uno stage di tecnica psic scenica condotto da Fabrizio Pucci.

Info: www.acquavillage.it

A Lecce i premi della critica

Si terrà a Lecce, dal 31 ottobre al 2 novembre, la cerimonia di consegna dei premi Anct, all'interno del progetto Walls Separate Worlds, promosso da Astragali e Iti Italia in collaborazione con il Teatro Pubblico Pugliese. I premi vengono assegnati annualmente dall'Associazione Nazionale dei Critici di Teatro, conteggiando i voti degli iscritti.

Info: www.criticiditeatro.it

Premio Fersen 2013

Emanuele Aldrovandi, con il testo *Il Generale*, ha ricevuto il Premio Fersen alla Drammaturgia, insieme a Caroline Pagani (*Hamletelia*) e Gabriella Olivieri (*Gentili risorse*). Per la regia, il riconoscimento è andato a Tindaro Granata per il suo testo *Invidiatemi come io ho invidiato voi*, a Massimiliano Spezziani per *Il Tiglio*. Foto di famiglia senza madre di Tommaso Urselli (foto sotto: Luca Meola) e a Sonia Colombo per *Alice-88 tasti nella storia*. La premiazione ha avuto luogo il 26 settembre presso il Teatro Libero di Milano.

Info: www.ombrettadebiase.it

Buon compleanno, García Lorca

Al teatro SalaUno di Roma si celebrano i 115 anni dalla nascita di Federico García Lorca. Con una maratona in 7 serate, fino a novembre, il teatro ospiterà la trilogia dell'autore spagnolo (*Casa di Bernarda Alba*, *Yerma* e *Nozze di sangue*), messa in scena da Antonio Nobili di TeatroSenzaTempo. La manifestazione è patrocinata dal Governo Spagnolo, dal Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, dalla Fundación García Lorca e da Biblioteche di Roma.

Info: www.salauno.it

Teatro C di Livorno

"Io sostengo il Nuovo Teatro delle Commedie" è il titolo della campagna di finanziamento, partita lo scorso giugno, con la quale Pilar Ternera, Ars Nova, Arci e Cooperativa Marte chiedono aiuto alla città per trovare i fondi necessari al rilancio del Nuovo Teatro delle Commedie di Livorno, ribattezzato Teatro C. Le donazioni giunte, seppur piccole, arrivano prevalentemente da comuni cittadini che lanciano un messaggio chiaro: gli spazi dove si fa cultura devono rimanere aperti.

Info: www.pilarternera.it

Le Buone Pratiche per l'infanzia

Si terranno il 1 novembre a Mantova, nell'ambito del Festival Segni d'infanzia, le Buone Pratiche del Teatro Ragazzi, a cura di Mimma Gallina e Oliviero Ponte di Pino per *ateatro*. Numerosi gli spunti di discussione, dai modelli di produzione a quelli di distribuzione, dalle tecniche di finanziamento e autofinanziamento ai modelli di relazione permanente con il mondo dell'infanzia e della scuola, fino all'associazionismo tra compagnie, reti e servizi comuni.

Info: www.ateatro.org

A Milano Allora&Calzadilla

C'è tempo fino al 24 novembre per visitare a Palazzo Cusani di Milano "Fault Lines", la personale di

Allora&Calzadilla, promossa dalla Fondazione Trussardi. Già rappresentante, nel 2011, del Padiglione degli Stati Uniti alla Biennale di Venezia, il duo americano propone sculture sonore, installazioni viventi, video e performance partecipative per indagare la società globalizzata e stimolare il pubblico al cambiamento sociale.

Info: www.fondazionenicolatrussardi.com

Il Belarus Free Theatre a Spoleto nel 2014

Ci sarà anche il Belarus Free Theatre all'edizione 2014 del Festival dei 2 Mondi di Spoleto, nella sezione fringe La MaMa Spoleto Open. La compagnia bielorusca si è aggiudicata la prima edizione del Premio Impatto Totale alla memoria di Vincenzo Cerami, promosso dall'Istituto Italiano di Cultura di Edimburgo e La MaMa Spoleto Open, e riservato alle compagnie ospiti al Fringe Festival di Edimburgo.

Info: lamamaumbria@hotmail.com

Su YouTube Nabucco campione di clic

Il *Nabucco* di Verdi diretto da Riccardo Muti nel 2011 all'Opera di Roma, in occasione dei 150 anni dell'Unità d'Italia, è tra gli eventi musicali «da non perdere»: lo ha decretato la rivista americana *The New Yorker*. Il filmato con il bis del *Va'*, pensiero, accompagnato dalle parole di sostegno alla cultura italiana del maestro Muti è, tra quelli di soggetto musicale, uno dei più cliccati al mondo.

Info: www.youtube.com/watch?v=gaXE0v0bJoE

La Casa delle Storie al Teatro della Luna

Sarà il Teatro della Luna di Assago (Mi), dopo la forzata chiusura del Teatro Smeraldo, la nuova casa della rassegna di teatro per bambini e adulti "La Casa delle Storie". Particolarità del progetto è il coinvolgimento del pubblico, attraverso l'attribuzione di ruoli specifici, all'interno dell'azione. Segnaliamo, tra le fiabe in programma, *Cappuccetto Rosso*, *Hansel e Gretel*, *Il Pifferaio Magico*, *Il Gatto con gli Stivali* e *I Tre Porcellini*.

Info: www.lacasadellestorie.it

Un'applicazione per la danza

È disponibile su App Store e Google Play "Danzadove", la prima applicazione per smartphone e tablet (ios e Android). Progettata da ArtedanzaE20, Danza&Danza e Cro.Me-Cronaca e Memoria dello Spettacolo, consente, grazie alla geolocalizzazione, di trovare gli spettacoli di danza più interessanti sull'intero territorio nazionale. Info: www.artedanzae20.com

Pisa: spending review ma non per la cultura

In tempi di *spending review*, è difficile sentire di amministrazioni che aumentano i finanziamenti pubblici... per la cultura poi! Ma così ha fatto il comune di Pisa, pronto a destinare 80.000 euro, di cui 30.000 entro il 30 ottobre, a 37 associazioni culturali (teatri, scuole di musica, luoghi di aggregazione...), individuate attraverso un bando pubblico e il vaglio di esperti.

Info: www.comune.pisa.it

Chiude il Festival Gaber

Dopo 10 anni di successi e 120 ospiti, chiude i battenti il festival Gaber, organizzato in Versilia dalla figlia dell'artista e condotto da Rocco Papaleo. Per una volta non sono i problemi economici a dettare lo stop ma il desiderio di abbandonare una formula di successo alla ricerca di... chissà? Qualche novità che certo bolle in pentola, ma di cui ancora non è dato sapere.

Info: www.giorgiogaber.it

In 2000 per Teatrika

La sesta edizione di Teatrika, organizzata dalla Compagnia degli Evasi a Castelnuovo di Magra (Sp), ha avuto più di 2000 spettatori in 7 serate: un record! Miglior spettacolo è risultato *23 giugno 44 visita a Terezin* della Cattiva Compagnia di Lucca, che si è aggiudicato anche il premio alla regia e scenografia. *I due gemelli veneziani* del Laboratorio Ridi Pagliaccio di Grosseto ha conquistato invece il gradimento del pubblico.

Info: www.teatrika.it



L'inedito teatrale di Orson Welles

Un film di Orson Welles del 1938 è stato ritrovato dal cineclub Cinemazero di Pordenone: si tratta di *Too Much Johnson* (foto sopra). La pellicola è stata presentata alle Giornate del Cinema Muto il 9 Ottobre. Ispirato alle commedie di Mack Sennet e Harold Lloyd, il film avrebbe dovuto fare da preludio ai tre atti dell'omonima commedia, in scena al Mercury Theatre di New York.

Info: www.cinetecadelfriuli.org

I 30 anni del Carretto

E sono trenta. Trent'anni da quando, nel 1983, Maria Grazia Cipriani e Graziano Gregori fondarono il Teatro del Carretto. Per festeggiare l'anniversario, la compagnia ripropone al Teatro del Giglio di Lucca, dall'8 al 10 novembre, lo storico *Iliade*, con le scene, gli oggetti e i costumi dell'epoca e un gruppo di attori selezionati per l'occasione.

Info: www.teatrodelcarretto.it

Cecchi pigliatutto

È andato a Carlo Cecchi il premio Renato Simoni per la fedeltà al teatro di prosa. Giunto alla 56ª edizione, il Premio viene consegnato ogni anno in occasione del Festival shakesperiano di Verona. Per l'attore e regista fiorentino, napoletano d'adozione, si tratta di una riconferma, dopo i sette Premi Ubu e un premio Gassmann.

Info: www.estateteatralerveronese.it

Adotta la Compagnia della Fortezza

È partita in estate la campagna "Adotta la Compagnia della Fortezza". Obiettivo del progetto, promosso da Armando Punzo, è quello di bypassare il disinteresse delle istituzioni, creando una nuova rete di sostenitori tra i privati, le associazioni, i teatri, così da rendere possibile un teatro stabile e uno spazio di formazione per attori interno alla Casa di Reclusione di Volterra.

Info: www.compagniadellafortezza.org/new/sostienici/

Il Teatro Valle diventa Fondazione

In principio era un movimento di protesta. L'iniziativa di un pugno di lavoratori dello spettacolo, che il 14 giugno 2011 scelse di occupare lo storico Teatro Valle di Roma per contestarne la privatizzazione. Passano i giorni e quel movimento si amplia. Gli occupanti non abbandonano l'edificio. Intervengono le star, a parlare per loro: Elio Germano, Fabrizio Gifuni, Luca Ronconi, Fausto Paravidino, Peter Brook, addirittura. Il movimento si consolida. Si pensa al futuro del Valle. Si pensa a un Centro per la drammaturgia contemporanea. E, nel frattempo, si susseguono gli spettacoli, 52. Le residenze, i concerti, 50. Gli artisti, 2000, le assemblee, sempre pubbliche. Fino al 19 settembre. 27 mesi dopo quel 14 giugno. Quando, finalmente, il gruppo degli occupanti, nel frattempo diventato comunità, coi suoi 5300 soci fondatori, deposita dal notaio lo Statuto della Fondazione Teatro Valle Bene Comune. Con l'obiettivo di formalizzare gli intenti e dare una veste di legalità a quello che, fin dal principio, legale non è. Contro le nomine imposte e per la libera elezione, contro il clientelismo e per una dimensione partecipata alla vita politica e culturale, contro la gerontocrazia e per la turnazione delle cariche. Avrò tempo, il prefetto di Roma, per valutare le proposte. Cinque mesi, utili a dirimere le controversie legali. Cinque mesi, utili a sedare gli animi, le opposte fazioni, che sul Valle si sono scontrate. Da una parte, il mondo dello spettacolo, i giuristi amici, Ugo Mattei, Stefano Rodotà. Dall'altra, il Comune di Roma, la vasta pletora dei benpensanti. Nell'attesa della sentenza, il Valle vara la nuova stagione e produce uno spettacolo, il primo nel suo genere, frutto di una partecipazione dal basso: *Il macello di Giobbe*, di Fausto Paravidino. Il debutto è previsto per marzo 2014. Info: www.teatrovalleoccupato.it **Roberto Rizzente**

Ma com'è morto Giorgio Strehler?

Desiderio Scotti e Giulia Margit Krauss tornano a Milano per interpretare una commedia e a un party ritrovano colleghi con cui avevano recitato nei *Giganti della Montagna* di Strehler. Poi, Desiderio si allontana con Beatrice. E fa una brutta fine. Il romanzo di George Firmy *Ma com'è morto Strehler*, anticipato da *Hystrio* (4.2011), sarà pubblicato a Natale da Milorked.

Info: milorked@gmail.com

Modena per le residenze

Sono stati presentati in ottobre a Modena i progetti vincitori della seconda edizione del progetto di residenza Trasparenze, dedicato al tema dell'incontro e promosso da Teatro dei Venti, Ati Teatro dei Segni e Officinae Efesti. Cinque le compagnie selezionate: Claudia Calderano, Carullo-Minasi, Carrozzeria Orfeo, Rosabella Teatro e Teatropersona. Info: www.trasparenzefestival.it



Lucrezia Guidone vince il Premio Reiter

La giuria del Premio Virginia Reiter (Sergio Zavoli, presidente, Gianfranco Capitta, Rodolfo Di Giammarco, Maria Grazia Gregori, Ennio Chiodi), assegnato a Modena alla migliore attrice under 35, ha selezionato quest'anno Lucrezia Guidone (foto sopra). Diplomata all'Accademia Silvio d'Amico e al Conservatorio di Roma, negli ultimi anni ha lavorato molto con Ronconi, con il quale sarà anche nel prossimo *Celestina*. Nel corso della cerimonia è stato assegnato anche il premio alla carriera a Isa Danieli.

Premio Calindri a Barbareschi

È stato assegnato lo scorso giugno a Certaldo, paese natale di Boccaccio, il XIV premio intitolato alla memoria di Ernesto Calindri. A riceverlo l'attore, produttore e regista Luca Barbareschi. Succede a illustri predecessori: Paola Gassman e Ugo Pagliari tra gli altri.
Info: www.comune.certaldo.fi.it

Mantica, a Cesena il festival della Societas

Si concludono il 27 ottobre gli appuntamenti di Mantica, il festival di teatro proposto al Teatro Comandini di Cesena dalla Societas Raffaello Sanzio. Segnaliamo, tra gli eventi, l'anteprima di *Giudizio, Possibilità, Essere* di Romeo Castellucci e la prima di *Ti-*

fone di Chiara Guidi e Fabrizio Ottavucci, oltre ai laboratori e gli incontri di critica.

Info: www.raffaello sanzio.org

Torna il Premio Fendi

Liliana Cavani e Julie Taymor sono le vincitrici della seconda edizione del Premio Carla Fendi, assegnato nell'ultima giornata del Festival dei Due Mondi di Spoleto. Alle due registe va la scultura in ceramica del maestro Sandro Chia, già autore del manifesto dell'edizione 2013 del Festival.
Info: <http://fondazione carla fendi.it>

Maschere in mostra

Incisioni, *affiches*, illustrazioni da periodici e da volumi provenienti da collezioni pubbliche e private, compongono la mostra "Maschere: identità nascoste. Dalla Commedia dell'Arte al Novecento, un percorso nella grafica tra rappresentazione e illustrazione", dal 26 settembre 2013 al 12 gennaio 2014 presso Palazzo Morando, a Milano. La mostra organizzata dal Comune con la collaborazione della Compagnia Colla & Figli, si propone di ricostruire, attraverso le maschere, la storia delle idee e il tessuto sociale nei secoli.
Info: www.civicheraccoltestoriche.mi.it

Albelo tenore dell'anno

Gelso Albelo è il vincitore della ventesima edizione del Premio Giuseppe Lugo. Impostosi nel 2006 nel *Rigoletto* a Busseto, il tenore spagnolo si è aggiudicato nel 2008 il Premio Opera Actual, l'Oscar della Lirica nel 2012, il Premio Lirico Teatro Campoamor del 2010 e 2012 e la medaglia d'oro delle Canarie nel 2012.
Info: www.celsoalbelo.com

A Mastelloni il Premio Ruccello

È stato consegnato ad agosto, nel decennale del Positano Teatro Festival, il Premio Annibale Ruccello. Vincitore, per i 50 anni di carriera, è stato Leopoldo Mastelloni. Lo ha decretato la giuria, composta da Giulio Baffi, Moreno Cerquetelli, Stefano de Stefano, Cecilia Donadio, Titta Fiore e Diego Paura.

Asti incorona le giovani compagnie

Si chiama Scintille la sezione del Premio che il Festival Asti Teatro dedica alle giovani compagnie. La giuria, presieduta da Emilio Russo, ha assegnato l'edizione 2013 a Daf Teatro dell'Esatta Fantasia per lo spettacolo *Otello, una storia d'amore*, rilettura shakespeariana di Angelo Campolo.

Info: www.comune.asti.it/teatro

Da teatri di cintura a teatri in rete

La Casa dei Teatri e della Drammaturgia Contemporanea, gestita da Zètema e diretta da Emanuela Giordano mette in rete i teatri di cintura di Roma. L'idea è di creare un forte legame con i territori, coinvolgendo scuole, università, biblioteche, centri sociali e di anziani, compagnie professionali, amatoriali e di volontariato ma anche semplici cittadini. Per la stagione 2013/14 sono in arrivo 900 giornate di drammaturgia contemporanea, in gran parte italiana, con un'attenzione particolare alle giovani compagnie.

Info: www.casadeiteatri.roma.it

Bergamo, il Donizetti pronto al restauro

La Sovrintendenza ha dato in estate la via libera al restauro del Teatro Donizetti di Bergamo, in progetto già da anni. La durata dei lavori è ancora incerta, anche se non sarà inferiore ai 3 anni e mezzo. Durante questo periodo la programmazione si sposterà nelle altre sale cittadine, il Teatro Sociale e il Creberg.

Info: www.teatrodonizetti.it

Io sono il Maggio

Anche il ministro Massimo Bray ha aderito alla vivace associazione "Io sono il Maggio", fondata da dipendenti della Fondazione Teatro del Maggio Musicale Fiorentino e aperta a chiunque voglia battersi per non far morire questa importante realtà. Una bella iniziativa, cui si può aderire facilmente dal sito.

Info: www.iosonoilmaggio.com

La Compagnia San Paolo per le arti sceniche

Giunge alla dodicesima edizione il Bando Arti Sceniche, promosso in Piemonte, Liguria e Val d'Aosta dalla Compagnia di San Paolo. Per festeggiare la ricorrenza è stato attivato un sito con le informazioni sulle iniziative selezionate, oltre a una campagna di viral marketing e un concorso fotografico a tema.

Info: artisceniche.compagniadisanpaolo.it

Il Veretium ad Anna Bonaiuto

È stato assegnato ad Anna Bonaiuto il premio nazionale per la prosa Veretium 2013, nell'ambito del Festival di Borgio Verezzi. "Per l'impegno di testo e interpretazione", è la motivazione della giuria critica, composta da Giulio Baffi, Claudia Cannella, Enrico Groppali, Domenico Rigotti, Pier Antonio Zannoni e Silvana Zanovello. L'attrice ha lavorato con registi del calibro di Ronconi, Servillo, Missiroli, Cecchi e Fiore.

Info: www.festivalverezzi.it

A Di Luca il Premio Siae

Gabriele di Luca di Carrozzeria Orfeo ha vinto in estate al Festival dei Due Mondi di Spoleto, la quinta edizione del Premio Siae alla Creatività 2013 come migliore autore. Madrina della serata è stata Franca Valeri. Marco Pelle e Adelaide Stazi sono gli altri premiati per le categorie coreografia e scenografia.

Info: www.siae.it

Fiori d'arancio e fiocco azzurro a *Hystrio*

Due belle notizie in casa *Hystrio*. Ad agosto lo scapolo d'oro della critica Francesco Tei ha finalmente capitolato, convolvendo a nozze con Patrizia Coletta. Il 16 settembre, con oltre quindici giorni di ritardo sulle previsioni, è nato Bastiano, figlio di Diego Vincenti e Carolina Pedrizzetti, un bel bambinone di 4,2 kg. Ai neosposi e ai neogenitori vanno tutti i nostri più affettuosi auguri di felicità!

Lucia Riello fa tris

È stata riconfermata per la terza volta alla guida della Fondazione Antonio Salieri di Legnago (Vr), che dal 2001 gestisce il teatro cittadino, l'imprenditrice Lucia Riello. Tra le novità della stagione, una nuova rassegna di prosa e il teatro domenicale per le famiglie.

Info: www.teatrosalieri.it

Benvenuti licenziato

Dopo sei anni di direzione artistica Alessandro Benvenuti non è più il direttore artistico del Teatro Dante di Campi Bisenzio (Fi). A deciderlo, lo scorso luglio, il nuovo sindaco della città, Emiliano Fossi. L'ex "Giancattivo" lascia con una lettera aperta ai campigiani dove non nasconde il rammarico.

Info: www.teatrodante.it

La parte è tua!

È stato presentato in agosto al Festival di Fuggi-PlateaEuropa *La parte è tua!*, free e-book edito in ottobre da Milorked. Obiettivo del progetto è quello di rafforzare la cooperazione tra attori e giovani autori per emergere alle audizioni ed essere competitivi ai premi.

Info: www.ebookyourself.com

Riapre il Caio Melisso

Ha riaperto a luglio, nel corso del Festival dei 2 Mondi di Spoleto, il Teatro Caio Melisso Spazio Carla Fendi. Grazie ai fondi della Fondazione Carla Fendi, sono state rinnovate le quinte, il palco reale e le mantovane nei tre ordini di palchi.

Info: www.festivaldispoleto.com

Premio Otello Sarzi

Il Duo Mimatto di Napoli è il vincitore del Premio Otello Sarzi, dedicato alle nuove figure del teatro, per lo spettacolo *Sketch & Scotch*. La giuria era composta da Mario Bianchi, Renata Reschini, Isabelle Roth e Marco Renzi.

Info: www.iteatridelmondo.it

Inagibile il Guglielmi

Il teatro Guglielmi di Massa Carrara è tornato a essere inagibile. Lo ha decretato a giugno l'amministrazione comunale,

rivedendo la deroga concessa in aprile. Motivo della decisione, la mancanza del certificato di prevenzione incendi.

Info: www.teatroguglielmi.it

Bologna, nuovo edificio per il Comunale

Pur fra numerose polemiche, lo scorso giugno, il consiglio comunale di Bologna ha approvato a maggioranza il conferimento dell'edificio di via Oberdan 24, che attualmente ospita l'assessorato alla cultura, al Teatro Comunale.

Info: www.comune.bologna.it

Giorgio Albertazzi cittadino di Ricadi

Dal 24 Agosto Giorgio Albertazzi è cittadino onorario calabrese. Di Ricadi, in provincia di Vibo Valentia. Motivo del riconoscimento, la direzione pluriennale del Magna Graecia Festival.

Info: www.giorgioalbertazzi.it

Torna il Premio Città di Villafranca

A Peter Dvrosky è andata, lo scorso luglio, la seconda edizione del Premio Città di Villafranca, intitolato a Giuseppe di Stefano. Il tenore slovacco succede a José Carreras.

Info: www.comunevillafrancainlunigiana.it

Quale via per Caruso

La piccola via di Napoli intitolata a Enrico Caruso non soddisfa i discendenti del celebre tenore, che hanno lanciato a fine agosto un appello perché venga dedicata al loro avo una strada più importante e si realizzi un museo che ne raccolga la memoria.

MONDO

In Ticino, Fit Teatro

Ultimi giorni per assistere alla XXII edizione di Fit-Festival Internazionale del Teatro, in programma fino al 27 ottobre a Lugano, Ascona, Bellinzona e Manno. Fra gli ospiti, Disabled theatre

di Jérôme Bel insieme a Theater Hora, la compagnia svizzera totalmente composta da persone disabili; Forced Entertainment, di Tim Etchells; Muta Imago, con il debutto de *In Tahrir*; Daria Deflorian e Antonio Tagliarini con *Reality*. In programma anche una vetrina Fringe/L'altro festival, con cinque spettacoli pensati per un pubblico di ragazzi e adolescenti.

Info: www.fitfestival.ch

Sting, un musical contro l'era Thatcher

Sceglie l'impegno politico Sting per il suo debutto a Broadway. *The last ship* racconta la storia (vera) del declino, in piena era Thatcher, di una delle più importanti imprese navali del Regno Unito, la Swan Hunter, con sede a Walsend. Sting, che ha coinvolto nell'im-

presa alcune stelle della musica folk e rock, quali Kathryn Tyckell, The Unthanks e Brian Johnson, scriverà il testo col drammaturgo Brian Yorkey e lo sceneggiatore John Logan. Le prove, sotto la direzione di Joe Mantello, inizieranno nella primavera 2014, in vista della "prima" di ottobre.

Info: www.sting.com

Morte in scena al Cirque du Soleil

«Un tragico incidente. Siamo completamente devastati». Con queste parole Guy Laliberté, fondatore del Cirque du Soleil, ha definito la tragedia di Sasson, nome d'arte dell'acrobata Sarah Guillot-Guyard, morta il primo luglio scorso in seguito a una caduta avvenuta durante lo spettacolo *Ka* in scena a

Ricordando Nureyev, a vent'anni dalla scomparsa

Rudolf Nureyev (nella foto), considerato forse il più grande ballerino del XX secolo, insieme a Nižinskij e Baryšnikov, morì di Aids a Parigi nel 1993. Nel 2013, in occasione del ventennale della morte, tutto il mondo ha partecipato alle celebrazioni in suo onore. A San Francisco l'anno è iniziato con una mostra di abiti e costumi di scena, per proseguire con il balletto *Raymonda*; a Vienna gli è stato dedicato un galà; Londra non ha lesinato iniziative e realizzazioni delle sue coreografie, da parte del Royal Ballet e dell'English National Ballet; il Kremlin Ballet Theatre di Mosca, persino, ha allestito per la prima volta la sua *Cenerentola*. In Italia, il Teatro alla Scala di Milano ha riproposto il *Lago dei Cigni* nella versione coreografata da Nureyev, mentre l'Auditorium di Roma ha organizzato una serata in cui il gotha della danza mondiale ha ballato in suo onore. Per chiudere con la Francia, dove il Centre National du Costume de scène (Cnccs) di Moulins nell'Auvergne inaugurerà, in ottobre, le nuove sale con l'esposizione permanente dedicata al grande ballerino, con mobili, fotografie, strumenti musicali, abiti di scena e opere d'arte, allestiti da Ezio Frigerio insieme con Giuliano Spinelli. Info: www.nureyev.org Marta Vitali



Las Vegas. Dopo 29 anni di attività, si tratta del primo incidente mortale di fronte al pubblico per il circo canadese. Info: www.cirquedusoleil.com

Il Teatro Patologico premiato a Londra

La *Medea* di Euripide del Teatro Patologico di Roma, dopo essere andata in scena al Wilton's Theatre di Londra, ha vinto il premio come miglior spettacolo straniero della stagione 2012/2013. Il regista Dario D'Ambrosi, in occasione del ritiro del premio nella capitale britannica, ha annunciato la coproduzione con il Wilton's di una lettura speciale della *Divina Commedia*.

Info: www.teatropatologico.it

Il Salento a Edimburgo

La giovane scena teatrale pugliese fa centro un'altra volta. Al Fringe Festival di Edimburgo tre compagnie salentine, due di prosa (Principio attivo Teatro e Factory compagnia transadriatica) e una di danza (Elektra), hanno dato vita a "Impatto Totale", una vetrina del teatro italiano nella capitale scozzese. Partner del progetto anche la compagnia lombarda Scarlattine Teatro.

Info: www.scarlattineteatro.it

In Indonesia col teatro di figura

Sono tre le produzioni italiane selezionate, tra le 385 proposte pervenute, al Wayang World Puppet Carnival, in Indonesia: *Abyss Adventure* della Bottega dei Mondi Impossibili, *Spazzolino and Rubbish City* della Compagnia Aiello, e *Talita Kum* della Compagnia Riserva Canini Teatro. Il Festival ha ospitato a settembre 80 produzioni, provenienti da ben 50 Paesi.

Info: www.wayangcarnival.com



Sfottò alla Merkel

Dal palco reale, dove stava assistendo come di consueto all'opera inaugurale del Festival di Bayreuth, Angela Merkel è stata oggetto di uno sfottò da parte di Jan Philipp Gloger, regista del *Vascello fantasma*. Molti dei banchieri e manager rappresentati sono infatti entrati in scena con le mani disposte a rombo, gesto tipico della cancelliera tedesca.

Info: www.bayreuther-festspiele.de

Servillo trionfa a Chicago

Toni Servillo, in giugno al Chicago Shakespeare Theater, ha rappresentato con onore l'Italia nell'anno della cultura italiana negli Stati Uniti. Lo spettacolo *Le voci di dentro* è stato infatti accolto con entusiasmo unanime dal pubblico e dalla critica, che ha addirittura sollevato un paragone con Beckett.

Info: www.toniserillo.it

Amelie a Broadway

Il favoloso mondo di Amelie diventerà un musical: dopo aver resistito per dieci anni, Jean-Pierre Jeunet, regista del film, ha ceduto i diritti dell'opera cinematografica a Broadway. Compositore delle musiche sarà Dan Messè, degli Hem, con la drammaturgia di Craig Lucas e la collaborazione di Nathan Tysen.

Il Regio in Giappone

Inizierà il 29 novembre in Giappone la tournée del Teatro Regio di Torino, a conclusione delle manifestazioni di "Italia in Giappone 2013". La direzione musicale è di Gianandrea Noseda. Gli appuntamenti internazionali proseguiranno nel 2014 con San Pietroburgo, Edimburgo, Parigi e il Nord America.

Info: www.teatroregio.torino.it

Il Cirque du Soleil per Michael Jackson

One, la nuova produzione del Cirque du Soleil è dedicata a Michael Jackson ed è visibile al Mandalay Bay Resort and Casino, a Las Vegas, fino al prossimo 30 dicembre. Virtuosissimi tecnici inediti per il teatro: prenotare per credere!

Info: www.cirquedusoleil.com

Premio Hystrio-Scritture di Scena Bando di concorso 2014

Sono aperte le iscrizioni alla quarta edizione per il Premio Hystrio-Scritture di Scena, destinato agli autori di lingua italiana entro i 35 anni (l'ultimo anno di nascita valido per l'ammissione è il 1979). Il testo vincitore verrà pubblicato sulla rivista *Hystrio* e sarà rappresentato, in forma di lettura scenica, durante la 16a edizione del Premio Hystrio che avrà luogo a Milano nel giugno 2014. La premiazione avverrà nello stesso contesto. La presenza del vincitore è condizione necessaria per la consegna del Premio. Per iscriversi è necessario inviare alla redazione di *Hystrio* (via Olona 17, 20123 Milano), entro il 27 marzo 2014, tre copie anonime: in esse non dovrà comparire il nome dell'autore, ma soltanto il titolo dell'opera; all'interno del plico dovrà essere presente, in busta chiusa, una fotocopia di un documento d'identità e un foglio recante, nell'ordine, nome e cognome dell'autore, titolo dell'opera, indirizzo, recapito telefonico ed email. La quota d'iscrizione è la sottoscrizione di un abbonamento annuale alla rivista *Hystrio* (euro 35) da versare, con causale: Premio Hystrio-Scritture di Scena, sul Conto Corrente Postale n. 000040692204, IBAN IT66Z076010160000040692204, intestato a Hystrio-Associazione per la diffusione della cultura teatrale, via De Castilia 8, 20124 Milano. Le ricevute di pagamento devono essere complete dell'indirizzo postale a cui inviare l'abbonamento annuale alla rivista *Hystrio*.

Info: www.hystrio.it, www.premiohystrio.org, segreteria@hystrio.it, tel. 02.40073256.



PREMI

Al via il Premio Lamberto Puggelli

Milorked editions, in collaborazione con Fab&Furious Talent Festival, nel tributare un omaggio a Lamberto Puggelli, recentemente scomparso, promuove "La regia dopo la regia", primo annuario dei giovani registi italiani ed europei e il Premio Puggelli alla regia teatrale. Tutti gli iscritti saranno inseriti e presentati nell'Annuario 2014. Direzioni in palio per i vincitori. Scadenza: gennaio 2014.

Info: milorked@gmail.com

Uno sguardo al femminile

Sono ufficialmente aperte le selezioni per la IV edizione di "Sguardi svelati", rassegna inserita nel Progetto Giovani del Teatro Due di Roma, a cura di Ambra Postiglione e Annalisa Siciliano, in pro-

gramma dal 7 gennaio al 23 febbraio 2014. Le proposte dovranno essere in grado di esprimere un chiaro punto di vista femminile sulle più diverse tematiche e inviate entro e non oltre il 30 ottobre 2013 all'indirizzo sguardisvelati@gmail.com.

Info: www.teatroromadue.it

CORSI

Riprendono le attività al Funaro di Pistoia

All'inizio era l'Associazione Culturale Teatro Studio Blu, fondata nel 2003, a Pistoia, da Antonella Carrara, Lisa Cantini, Mirella Corso e Francesca Giacconi. Poi, nel 2009, è venuto il Centro Culturale Il Funaro, che del Teatro Blu è la necessaria propaggine, ospitando seminari, spettacoli e residenze, oltre che una fornitissima biblioteca. Segnaliamo, tra le attività per la nuova stagione, i moduli tematici della Scuola dei Sensi del Teatro de Los Sentidos di

Barcellona, diretta da Enrique Vargas: il corpo (6-8 dicembre), il racconto (14-16 febbraio), lo spazio (11-13 aprile) e costruzione drammaturgica (giugno/luglio 2014). Numerosi anche i workshop professionali, tra i quali è d'obbligo ricordare quelli condotti dal Théâtre du Soleil, con Jean-Jacques Lemetre, in data da definire, e dai danzatori del Tanztheater Wuppertal di Pina Bausch, Cristiana Morganti e Kenji Takagi, dall'1 al 4 marzo. Il Funaro propone anche una rassegna teatrale, con la prima de *L'Occhio del Lupo* di Penac, diretto da Clara Bauer, *Mondi Fragili* di Antonio Catalano e l'anteprima del nuovo lavoro di Cristiana Morganti.
Info: www.ilfunaro.org

Roma, un master per la critica teatrale

Partiranno il 28 novembre i master di Primo Livello in Critica Giornalisti-

ca e in Drammaturgia e Sceneggiatura. Strutturati in 1500 ore, con frequenza obbligatoria, i master sono promossi dall'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio D'Amico di Roma. I costi sono, rispettivamente, di euro 2.900 e di euro 3.500. Le domande d'iscrizione vanno inviate entro il 30 ottobre all'attenzione del Direttore dell'Accademia, Via Bellini 16 - 00198 Roma, e per mail all'indirizzo info@criticagiornalistica.it.

Info: www.accademiasilviodamico.it

I laboratori di lugte

Questi alcuni dei prossimi laboratori internazionali organizzati da lugte sul metodo Ostrenko, ispirato alla tradizione teatrale russa, dal 4 novembre al 2 dicembre, a Vilnius (Lituania): "International Lab for Directors", per registi teatrali, e

"Creating a Physical Theatre Performance", per attori e registi specializzati nel teatro fisico. Al termine dei laboratori verranno messe in scena *pieces*, risultato del lavoro. Lingue usate: inglese, russo.

Info: www.iugte.com/projects

Un po' di teatroterapia con Nonchiamateciattori

Ripartono a ottobre i laboratori serali di teatroterapia curati dall'Accademia Nonchiamateciattori di Milano. Segnaliamo, tra gli altri, "Viva mi vida" per sole donne, con Tamara De Vecchi; "Giù la maschera!", con Maria Grazia Signorini; "Liberi di volare", per adolescenti, con Silvia Santin; "Nato libero", con Fabio Leone; e "Il potere del mio lato B", con Annalisa Altini.

Info: www.nonchiamateciattori.it

Genova, a scuola col Teatro Akropolis

"Il potenziale espressivo del corpo" è il titolo del ciclo di workshop organizzato tra l'autunno e l'inverno a Genova dal Teatro Akropolis. Le prossime date utili sono l'8-10 novembre, 6-8 dicembre, 17-19 gennaio, 28 gennaio, 1-2 febbraio. Conducono Clemente Tafuri, David Beronio e gli attori della compagnia.

Info: www.teatroakropolis.com

Hanno collaborato:

Ilaria Angelone, Laura Bevione, Fabrizio Caleffi, Francesca Carosso, Giulia Miniati, Alessio Negro, Emilio Nigro, Marta Vitali, Chiara Viviani.

Piazza Verdi 



Un programma di Elio Sabella
In redazione Lilli Minutello
Conduce Maya Giudici

Il luogo dove musica, teatro, danza, cinema e arte si incontrano. Musicisti, cantanti, attori e registi pronti a donarsi al nostro pubblico in esclusive esibizioni dal vivo.

Ritratti di affermati coreografi ed étoiles della danza mondiale.

Le testimonianze dei protagonisti del mondo delle arti plastiche e figurative. Il film della settimana in una minuziosa recensione.

Tutto questo ed altro ancora a Piazza Verdi: alla radio si alza il sipario su musica, teatro, danza, cinema, arte ed altro ancora.

Tutto rigorosamente dal vivo. Perché lo spettacolo vive a Piazza Verdi, il sabato dalle 15.00 alle 18.00.

radio3.rai.it

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).

progetto grafico: www.studiopaola.it

grafica e impaginazione: Alessia Stefanini

hanno collaborato: Paola Abenavoli, Matteo Antonaci, Alberto Bentoglio, Laura Bevione, Mario Bianchi, Ferdinando Bruni, Fabrizio Sebastian Caleffi, Roberto Canziani, Laura Caretti, Francesca Carosso, Sara Chiappori, Tommaso Chimenti, Marilena Crosato, Pierachille Dolfini, Pietro Florida, Renzo Francabandera, Renato Gabrielli, Pierfrancesco Giannangeli, Filippa Ilardo, Mara Lacchè, Giuseppe Liotta, Fausto Malcovati, Antonella Melilli Rossi, Marco Menini, Giulia Miniati, Giuseppe Montemagno, Anna Maria Monteverdi, Giulia Morelli, Alessio Negro, Michela Niccolai, Emilio Nigro, Matteo Paoletti, Gianni Poli, Quirino Principe, Domenico Rigotti, Maggie Rose, Paolo Ruffini, Michele Santeramo, Laura Santini, Francesco Tei, Nicola Viesti, Diego Vincenti, Marta Vitali, Gherardo Vitali Rosati, Chiara Viviani.

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

versamento su c/c postale n. 40692204 intestato a:

Hystrio-Associazione per la diffusione della cultura teatrale
via De Castilia 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.

FERDINANDO BRUNI



Ferdinando Bruni, che ha realizzato la copertina e l'immagine di apertura del dossier, è attore, regista, scenografo, costumista, traduttore, co-direttore artistico del Teatro Elfo-Puccini di Milano. Insieme a Gabriele Salvatores fonda il Teatro dell'Elfo, col quale collabora pressochè ininterrottamente per quarant'anni. Intorno alla fine degli anni Ottanta e fino alla creazione di Teatrithalia (1993) si prende qualche pausa per lavorare in Francia nel teatro lirico (Lyon, Nice, Montpellier, Aix en Provence, Paris). Come regista preferisce lavorare in coppia, con Elio De Capitani e con Francesco Frongia. Se non fosse occupatissimo con tutte le attività di cui sopra, amerebbe molto dedicare più tempo alla pittura e al disegno.

PUNTI VENDITA

Ancona

Librerie Feltrinelli
c.so G. Garibaldi 35
tel. 071 2073943

Bari

La Feltrinelli Libri
e Musica
via Melo 119
tel. 080 5207501

Bergamo

Libreria Fassi
largo Rezzara 4/6
tel. 035 220371

Biblioteca

Libreria Ibs
via XX Settembre 78/80
tel. 035 230130

Bologna

Feltrinelli International
via Zamboni 7/B
tel. 051 268070

Libreria di Cinema,
Teatro e Musica
via Mentana 1/C
tel. 051 237277

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

Bolzano

Libreria Mardi Gras
via Andreas Hofer 4
tel. 0471 301233

Brescia

La Feltrinelli Libri
e Musica
corso Zanardelli 3
tel. 030 3757077

Catania

La Feltrinelli Libri
e Musica
via Etna 283/287
tel. 095 3529001

Cosenza

Libreria Ubik
via Galliano 4
tel. 0984 1810194

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 dei Cerretani 16/R
tel. 055 287339

Librerie Feltrinelli
via dei Cerretani
30/32R
tel. 055 2382652

Forlì

Libreria Feltrinelli
Piazza A. Saffi 38/43
tel. 0543 34444

Genova

La Feltrinelli Libri
e Musica
via Ceccardi 16/24 rossi
tel. 010 573331

Lecco

Libreria Ibs
via Cavour 44
tel. 0341 282072

Livorno

Libreria Feltrinelli
via D. Franco 12
tel. 0586 829325

Macerata

Librerie Feltrinelli
corso Repubblica 4/6
tel. 073 3280216

Mantova

Libreria Ibs
via Verdi 50
tel. 0376 288751

Mesagne (Br)

Libreria Lettera 22
via E. Santacesaria 1
tel. 0831 1982886

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 86996903

Librerie Feltrinelli
corso XXII Marzo 4
tel. 02 5456476

Libreria Coop Statale
via Festa del Perdono 12
tel. 02 58307076

Libreria
dello Spettacolo
via Terraggio 11
tel. 02 86451730

Libreria Popolare
via Tadino 18
tel. 02 29513268

Libreria Puccini
corso Buenos Aires 42
tel. 02 2047917

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

Novara

Libreria Ibs
corso Italia 21
tel. 0321 331458

Padova

Librerie Feltrinelli
via San 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

Pisa

Librerie Feltrinelli
corso Italia 50
tel. 050 47072

Ravenna

Librerie Feltrinelli
via Diaz 14
tel. 0544 34535

Roma

La Feltrinelli Libri
e Musica
l.go Torre Argentina
5/10
tel. 06 68663267

Librerie Feltrinelli
via V. E. Orlando 78/81
tel. 06 4870171

Libreria Ibs
via Modena 6
tel. 06 4885424

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 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

Librerie Feltrinelli
via Canova 2
tel. 0422 590430

Trieste

Libreria Einaudi
via Coroneo 1
tel. 040 634463

Udine

Libreria R. Tarantola
via Vittorio Veneto 20
tel. 0432 502459

Varese

Libreria Feltrinelli
corso Aldo Moro 3
tel. 0332 282182

Verona

La Feltrinelli Libri
e Musica
via Quattro Spade 2
tel. 045 809081

Vicenza

Galla Libreria
corso Palladio 11
tel. 0444 225200



Fondazione Toscana Spettacolo 2013 – 2014

stagioni, rassegne, prosa, danza, teatro ragazzi,
formazione e promozione

Arcidosso Teatro degli Unanimi – Agliana Teatro Moderno – Arezzo Teatro Mecenate – Bagni di Lucca Teatro Accademico – Bagnone Teatro Quartieri – Barga Teatro dei Differenti – Bibbiena Teatro Dovizi – Borgo San Lorenzo Teatro Giotto – Buti Teatro Francesco di Bartolo – Camaiore Teatro dell'Olivo – Campiglia Marittima Teatro dei Concordi – Carrara Nuova Sala Garibaldi – Castagneto Carducci Teatro Roma – Castel del Piano Teatro Amiantino – Castelfiorentino Teatro del Popolo – Castelfranco di Sopra Teatro Comunale Wanda Capodaglio – Castelnuovo Berardenga Teatro Alfieri – Cavriglia Teatro Comunale – Cecina Teatro Eduardo De Filippo – Cortona Teatro Signorelli – Empoli Teatro Excelsior, Teatro Shalom, Sala Il Momento – Grosseto Teatro degli Industri, Teatro Moderno – Lastra a Signa Teatro delle Arti – Lucca Teatro del Giglio – Massa Teatro Guglielmi – Montecarlo Teatro dei Rassicurati – Montemurlo Teatro Sala Banti – Monterotondo Marittimo Teatro del Ciliegio – Pietrasanta Teatro Comunale – Piombino Teatro Metropolitan – Pisa Teatro Verdi, Teatro Sant'Andrea – Pistoia Teatro Manzoni, Teatro Bolognini – Pitigliano Teatro Salvini – Pomarance Teatro dei Coraggiosi, Teatro Florentia di Larderello – Pontremoli Teatro della Rosa – Portoferraio Teatro dei Vigilanti – Prato Teatro Fabbricone, Teatro Magnolfi – Pratovecchio Teatro degli Antei – Rapolano Terme Teatro del Popolo – Roccastrada Teatro dei Concordi – Rosignano Marittimo Tensostruttura del Castello Pasquini – San Casciano Val di Pesa Teatro Comunale Niccolini – San Giovanni Valdarno Teatro Bucci – Sansepolcro Teatro Dante – Santa Croce sull'Arno Teatro Comunale Verdi – Santa Maria a Monte Teatro Comunale – Scandicci Teatro Studio, Teatro Aurora – Scansano Teatro Comunale Castagnoli – Sesto Fiorentino Teatro della Limonaia – Siena Teatro dei Rinnovati, Teatro dei Rozzi – Torrita di Siena Teatro degli Oscuri – Viareggio Teatro Politeama, Gran Teatro Giacomo Puccini-Auditorium Enrico Caruso di Torre del Lago – Vicchio Teatro Comunale Giotto – Volterra Teatro Persio Flacco



a maggio del 2014



è in Toscana

www.fts.toscana.it



