

HYSTRIO

trimestrale di teatro e spettacolo

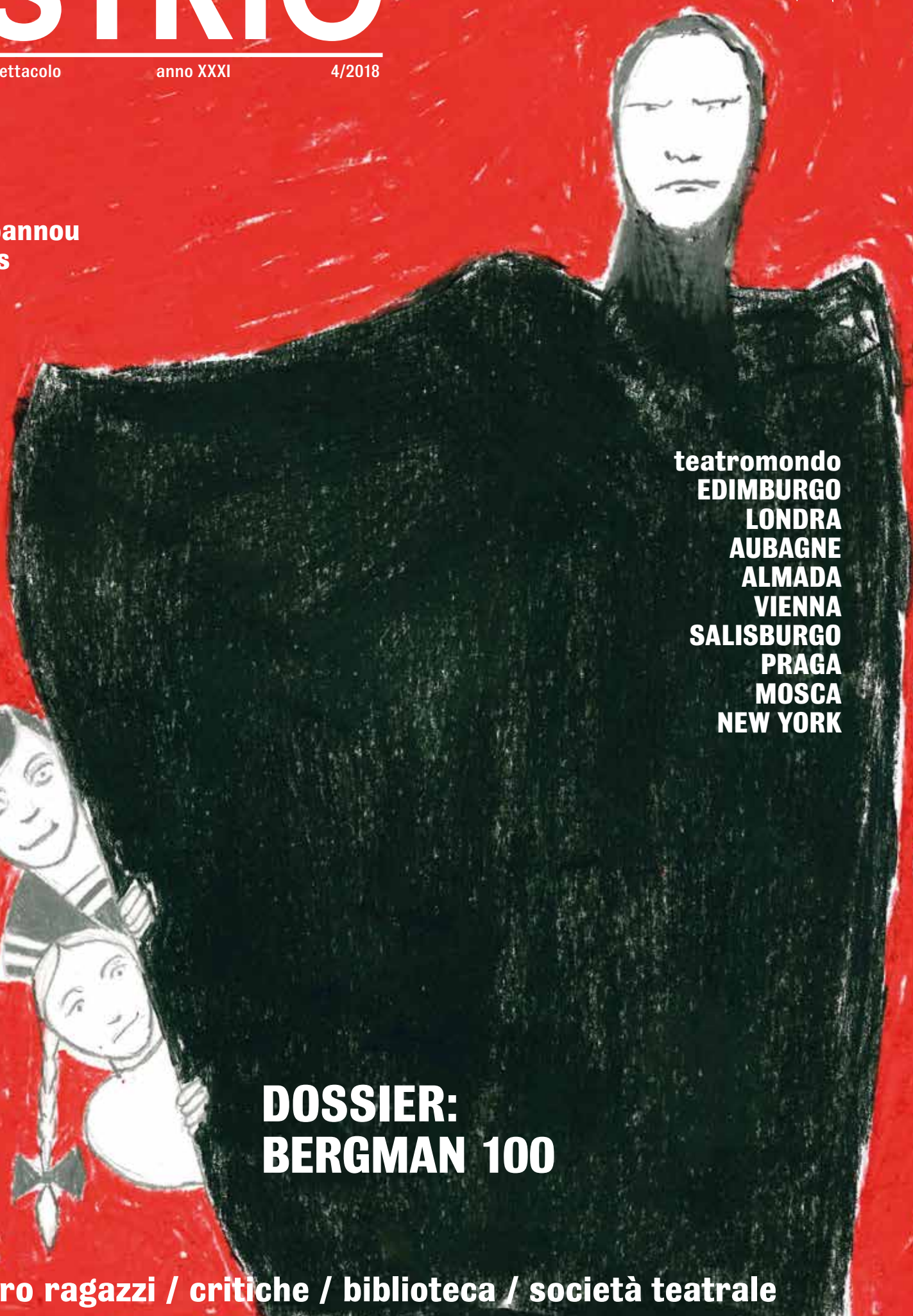
anno XXXI

4/2018

HY

RITRATTI

Dimitris Papaioannou
Tiago Rodrigues



teatromondo
EDIMBURGO
LONDRA
AUBAGNE
ALMADA
VIENNA
SALISBURGO
PRAGA
MOSCA
NEW YORK

DOSSIER:
BERGMAN 100

teatro ragazzi / critiche / biblioteca / società teatrale

L'UNICA VERA ILLUSIONE

STAGIONE 2018-2019



teatro stabile
di bolzano

PRODUZIONI



Tempo di **CHET** La versione di Chet Baker

testo **Leo Muscato** e **Laura Perini**
musiche originali **Paolo Fresu**
regia **Leo Muscato**
con **Paolo Fresu**, tromba
Dino Rubino, piano
Marco Bardoscia, contrabbasso
(in o.a.) **Alessandro Averone**,
Rufin Doh, **Simone Luglio**,
Debora Mancini, **Daniele Marmi**,
Graziano Piazza, **Mauro Parrinello**, **Laura Pozzone**



LA BANCAROTTA

di **Vitaliano Trevisan**
da **La Bancarotta** di **Carlo Goldoni**
regia **Serena Sinigaglia**
con **Natalino Balasso**
e con **Marta Dalla Via**,
Fulvio Falzarano, **Denis Fasolo**,
Celeste Gugliandolo, **Carla Manzoni**,
Raffaele Musella



IN NOME DEL PADRE

uno spettacolo di **Mario Perrotta**
consulenza alla drammaturgia **Massimo Recalcati**
regia, scene e luci **Mario Perrotta**
collaborazione alla regia **Paola Roscioli**
costumi **Sabrina Beretta**
progetto sonoro **Emanuele Roma**
con **Mario Perrotta**



MACBETH

di **William Shakespeare**
traduzione e adattamento **Letizia Russo**
regia **Serena Sinigaglia**
scene **Maria Spazzi**
costumi **Katarina Vukcevic**
in collaborazione con gli allievi del biennio specialistico
dell'**Accademia delle Belle Arti di Brera**
coordinamento a cura di **Paola Giorgi**
con **Fausto Russo Alesi**, **Arianna Scommegna**
e con **Giovanni Battaglia**, **Gianluca Bazzoli**,
Noemi Grasso, **Paolo Grossi**, **Sebastiano Kiniger**,
Stefano Orlandi, **Pierpaolo Preziuso**,
Federica Quartana, **Sara Rosa Losilla**,
Maria Giulia Scarcella, **Elvira Scorza**



IL SENSO DELLA VITA DI EMMA

di **Fausto Paravidino**
regia **Fausto Paravidino**
scene **Laura Benzi**
costumi **Sandra Cardini**
luci **Lorenzo Carlucci**
musiche **Enrico Melozzi**
maschere **Stefano Ciammitti**
con **Fausto Paravidino**, **Iris Fusetti**,
Eva Cambiale, **Jacopo Maria Biccocchi**, **Angelica Leo**
e con (in ordine alfabetico) **Gianluca Bazzoli**,
Giuliano Comin, **Giacomo Dossi**, **Marianna Folli**,
Emilia Piz, **Sara Rosa Losilla**, **Maria Giulia Scarcella**
in coproduzione con **TEATRO STABILE DI TORINO -**
TEATRO NAZIONALE

Info: 0471 301566 - www.teatro-bolzano.it



2 vetrina

DM/Fus: tutto deve cambiare perché tutto resti come prima?

— di Roberto Rizzente, Diego Vincenti, Alessandro Toppi, Laura Bevione e Ilaria Angelone

Dimitris Papaioannou: quando la banalità diventa poesia — di Marinella Guatterini**Tiago Rodrigues all'Ecole des Maitres** — di Roberto Canziani

10 teatromondo

Edimburgo e i traumi post brexit — di Maggie Rose**Londra, un palcoscenico di vetro per la *Lehman Trilogy*** — di Laura Caretti**Aubagne, nelle piazze il teatro di tutti e per tutti** — di Franco Ungaro**Almada Festival, un passaporto per affrontare la crisi** — di Roberto Canziani**A Vienna, la danza batte il teatro d'avanguardia** — di Irina Wolf**Salisburgo, la forza delle immagini tra politica e desiderio** — di Irina Wolf**Praga, dove natura e cultura si sposano nella danza** — di Mara Serina**Mosca, nel duello tra *Sorelle* vince il *Maestro* di Bulgakov** — di Fausto Malcovati**A New York, Shakespeare a Central Park** — di Laura Caparrotti

26 humour

G(I)ossip — di Fabrizio Sebastian Caleffi

27 dossier

Bergman 100 — a cura di Giuseppe Liotta e Roberto Rizzente, con

interventi di Goffredo Fofi, Rodolfo Sacchettini, Vanda Monaco Westerståhl,

Massimo Ciaravolo, Giuseppe Montemagno, Franco Perrelli, Antonello Motta,

Sandro Avanzo, Liv Ullmann, Leif Zern, Fabio Pezzetti Tonion

52 teatro ragazzi

***Lupus in fabula*, quando le storie rinnovano lo stupore** — di Mario Bianchi

54 nati ieri

I protagonisti della giovane scena/54: *Forever Young* — di Claudia Cannella

56 critiche

Tutte le recensioni dai festival estivi

86 danza

Da Venezia a Civitanova Marche, tutti i movimenti della danza

— di Carmelo A. Zapparrata, Renata Savo, Laura Bevione, Michele Pascarella,

Paolo Ruffini e Paolo Crespi,

91 lirica

Tra Parigi e Martinafranca, la stagione estiva della lirica

— di Giuseppe Montemagno, Francesco Tei, Pierfrancesco Giannangeli e Mario Bianchi

94 testi

Lea R. — di Michele Ruol, testo vincitore del Premio Hystrio-Scritture di Scena 2018

108 biblioteca

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

112 la società teatrale

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

DM/Fus: tutto deve cambiare perché tutto resti come prima?

Le assegnazioni dei contributi a valere sul Fus, relative al triennio 2018-20, il secondo governato dal DM, ha, prevedibilmente, fatto felici pochi e infelici molti. A emergere alcuni problemi non irrilevanti: il pericoloso riaffacciarsi di una storicità "recente", che rende quasi intoccabili i soggetti finanziati nello scorso triennio, i brutti scherzi dei cluster, accorpamenti dalle dinamiche misteriose, tutti da rivedere; Roma che si accaparra, come in passato, ampie fette della torta, e il Sud ancora fanalino di coda.

di Roberto Rizzente, Diego Vincenti, Alessandro Toppi, Laura Bevione e Ilaria Angelone



Nazionali e Tric

Il bubbone era esploso a fine marzo, quando era emerso che lo Stabile del Veneto sarebbe stato declassato dal novero dei Teatri Nazionali, a favore dello Stabile di Genova, a sorpresa bocciato dalla prima Commissione Consultiva del 2015-2018 e riadesso dalla nuova Commissione (Guido Di Palma, presidente, Marco Bernardi, Massimo Cecconi, Danila Confalonieri e Ilaria Fabbri). «Un colpo di coda di un apparato romano che non è mai stato amico del Veneto» aveva tuonato, a suo tempo, l'assessore regionale alla Cultura, Cristiano Corazzari.

Ci si aspettava che, alla prova dei fatti, una qualche mediazione si sarebbe trovata. E invece, ecco che allo **Stabile genovese** vengono destinati 730.000 euro in più rispetto al triennio precedente, per un totale di 2.604.232, che non è poi così distante da quanto prende **Torino** (2.849.865, +201.960), e nonostante i tagli dei contributi ai Teatri Nazionali (11.980.012, -1.500.000, escludendo il **Piccolo**, ormai autonomo, con 4.612.627). Segno, sì, che ha convinto la fusione tra l'Archivoltò e lo Stabile, che è stato riconosciuto il valore storico e artistico della Scuola, ma anche che questi cluster, se si vuole, possono

eccome, essere cambiati!

Basti scorrere la tabella, per rendersene conto: l'**Associazione Teatro di Roma** mantiene lo *status quo* (1.883.057), ma viene declassata al terzo sottoinsieme, accanto a **Napoli** (1.301.336), che perde 100.000. Al suo posto, salgono l'**Ert** (1.916.217; +182.000), e la **Fondazione Teatro della Toscana** (1.425.305; +221.978).

Altrettanto umbratile appare l'altra categoria, quella dei **Tric**, che assomma una parte maggiore di contributi (16.919.993 per 18 soggetti, 1 in più del 2015-2018, oltre ai 919.999 per i Tric di minoranza linguistica). Lo **Stabi-**

le del Veneto non poteva essere consolato che con una robusta iniezione di fondi, come a suo tempo il rivale genovese, primeggiando nel primo cluster (1.632.011, più di alcuni Teatri Nazionali, e +47.000 rispetto al 2015-2018). Sorprende, invece – piacevolmente –, nel primo cluster, l'inclusione, accanto al sempre solido **Stabile friulano** (1.304.873), degli altri grandi teatri milanesi, a ruoli invertiti, l'**Elfo**, reduce da una battaglia legale col Mibact (1.256.189), e il **Franco Parenti** (1.228.135). Mentre viene retrocesso al secondo cluster, probabilmente per gli scandali di gestione, il **Teatro di Catania** (1.014.770), lasciando al solo **Biondo** (1.033.620) il compito di rappresentare, nel primo cluster, la Regione e, in generale, il Sud, confinato nel secondo (Napoli e Catania) e nel terzo (Bari).

Il resto è ordinaria amministrazione: c'è chi beneficia di un aumento, chi subisce un taglio, ma i parametri, con la vistosa eccezione della *new entry* del **Bellini di Napoli** alias Fondazione Teatro di Napoli Teatro Nazionale del Mediterraneo Nuova Commedia (1.133.057), restano quelli: **Marche Teatro** (815.412), lo **Stabile dell'Umbria** (1.075.280), il **Metastasio di Prato** (919.482), il **Ctb di Brescia** (770.679) e la **Fondazione Teatro Due di Parma** (1.053.801) nel secondo cluster; l'**Eliseo** (non più Casanova Teatro srl, 578.412), il **Teatro di Sardegna** (568.323), la **Fondazione Luzzati-Teatro della Tosse** (691.693), lo **Stabile d'Abruzzo** (571.506), i **Teatri di Bari** (603.872) e la **Fondazione Teatro Piemonte Europa** (668.878) nel terzo. Una distribuzione che non mette comunque in discussione la questione di fondo: continuità nelle scelte politiche, come auspicato dalla Commissione Prosa all'atto di insediamento, sì, ma con delle eccezioni. E, in attesa del varo dei decreti attuativi della nuova Legge sullo Spettacolo, non è necessariamente una cattiva notizia. *Roberto Rizzente*

Imprese di produzione teatrale

Categoria complessa. Forse più di altre è sintesi dell'eterogeneo orizzonte teatrale italiano. Sono 18 milioni gli euro erogati alle **Im-**

prese di produzione dal Decreto Direttoriale (D.D.) del 26 luglio 2018, firmato dal Direttore Generale Ninni Cutaia, spalmati come di consueto in numerosi cluster, accorpamenti dalle dinamiche misteriose e vera chiave su cui si fonda la gestione economica delle risorse. Questione di numeri. Di algoritmi. Che tuttavia nei nuovi progetti triennali, vanno a consolidare una certa storicità di contributi. Ecco allora fra le 44 assegnazioni (di cui 20 "romane") rientranti nell'art.13 comma 1 del DM 2017, i 315.335 per la **Peep Arrow del Sistina** (nonostante i 10,20 punti della QA – Qualità Artistica, su un massimo di 35), i 300.917 alla **Compagnia della Rancia** o i 271.328 a **La Pirandelliana** di Valerio Santoro e Maurizio Costanzo (QA 12,20). Al **Teatro de Gli Incamminati** 342.884, alla **Goldenart** diretta da Michele Placido – fondata nel 2004 dalla moglie Federica Vincenti, all'epoca 21enne e ora amministratrice unica – ne vanno 245.241, supportati da un discreto giudizio artistico (18,20). Il progetto deve essere piaciuto alla Commissione. Ottimi risultati anche per la **Compagnia Umberto Orsini** guidata dall'attore classe 1934, che si assesta a 298.361, mentre è ormai una certezza **La Bilancia** (165.995 euro), società che gestisce Teatro de' Servi a Roma e Martinitt a Milano.

Tre sole qui le **Prime istanze**, fra cui si segnala il **Teatro della Caduta** di Torino, dopo il precedente triennio fra i "giovani". Ovvero fra gli Under 35, che quest'anno avrebbero dovuto beneficiare di 330 mila euro, come specificato nel Decreto Direttoriale del 31 maggio. In realtà i finanziamenti sono stati di 150 mila, visto che altrettanti sono stati dirottati alla **Compagnia "under 35" dell'Accademia Silvio D'Amico**. Un'assegnazione che ritroviamo già lo scorso anno nel D.D. del 6 settembre, di nuovo grazie a un tesoretto che si rifà all'articolo 14 comma 2 del DM 2014 per le "imprese under 35". Non si comprende bene (o forse fin troppo bene) se la compagnia sia da considerarsi entità giuridica autonoma, per la qual cosa probabilmente non avrebbe i numeri necessari per soddisfare l'algoritmo,

o mera attività dell'Accademia, che viene così supportata da un secondo contributo che si somma ai 740.560 già destinati alla stessa, ora guidata dal presidente Salvatore Nastasi. Considerati eccedenza anche gli ulteriori 30 mila non assegnati. Fra i sei progetti accolti, **Industria Scenica** e **Oyes** le realtà con il valore dimensione più elevato (Oyes anche con la qualità artistica più premiante), ma entrambe vengono penalizzate dal cluster.

La categoria **Teatro di innovazione nell'ambito della sperimentazione** è ampiamente guidata dalla **Raffaello Sanzio** (380.026 euro), seguita da **Lombardi-Tiezzi, Fattore K** di Corsetti e **Galleria Toledo** di Napoli, che ne riceve 240.181 a prescindere dal pessimo giudizio sulla qualità artistica (QA 11). Oltre i 200 mila anche l'**Argot** di Trastevere e l'**Out Off** di Milano, due palcoscenici dalla storia importante ma dal presente complesso, i cui contributi risultano essere quasi il doppio di realtà come **Motus, La Corte Ospitale, Scena Verticale**. Complessivamente un gruppo dove molto sembra pesare il valore storico delle imprese produttive e in cui si trova un po' di tutto: **Scimone-Sframeli** e **Pacta, Artefatti** e **Katzenmacher, Ricci/Forte** e **Ulde-Rico Pesce**. A conferma che la sperimentazione è concetto aperto. Il comparto **Infanzia e gioventù** si divide quasi due milioni e mezzo in tre cluster. Il maggior contributo va al progetto triennale di **Aida Fondazione** di Verona (171.630), seguito da **Gli Alcuni** di Treviso (147.873), nonostante il bassissimo punteggio di QA. Curioso come la maggioranza degli "under 35" dello scorso triennio, abbia fatto qui domanda di prima istanza: **Gli Scarti, MaMiMò, Sotterraneo, Kronoteatro, Trentospettacoli, Index Muta Imago**.

Rimangono in linea con il recente passato le assegnazioni riguardanti il **Teatro di strada** e il **Teatro di figura e di immagine**, dove si notano fra gli altri l'Associazione Grupporiani dei **Colla** con circa 90 mila euro, il **Teatro del Carretto** di Lucca che supera i 100 mila euro così come **Cuticchio** a Palermo. *Diego Vincenti*

Centri di Produzione

I **Centri di Produzione** – tra i quali ci sono anche e soprattutto i soggetti dediti «all'innovazione» e al «teatro dell'infanzia e della gioventù» – sono aumentati rispetto al primo triennio (sono trenta; erano ventinove): il risultato è la conseguenza di tre "uscite" (il Bellini di Napoli, promosso Tric; l'Archivolta di Genova, che forma con lo Stabile il Nazionale della città ligure; il Crt di Milano, ora finanziato come festival multidisciplinare) a cui hanno fatto seguito quattro "ingressi" (lo **Stabile di Verona**, retrocesso dal novero dei Nazionali; la **Contrada** di Trieste e il **Teatro dell'Opera** di Catania, che erano Imprese di produzione teatrale; il **Sannazaro** di Napoli). Nel confrontare i trienni colpisce l'alto tasso di conferma (l'86,6% dei Centri di Produzione del 2018/2020 viene riconosciuto come tale già nel 2015) e il dato può essere letto in due modi: riflette la volontà dei teatri a operare per continuità gestionale ma dice anche della monoliticità del decreto e della sua incapacità nel confrontarsi con l'esistente: variando il proprio sguardo, intercettando quel che nel frattempo è nato o cresciuto. Per quanto concerne la distribuzione geografica – e dunque il «riequilibrio territoriale», che è tra gli obiettivi del DM – non stupisce quindi il mantenimento delle proporzioni preesistenti: Sud e Isole rappresentano di nuovo un quinto dello slot; appartengono equamente al Centro e al Nord del Paese il restante 80% dei soggetti riconosciuti.

La nuova Commissione Prosa ha dunque certificato il lavoro della precedente e – detto che i dati della quantità e della qualità indicizzata sono frutto delle dichiarazioni degli stessi soggetti e che la Commissione non ha funzioni né di verifica né di controllo: non può dunque riscontrarne la veridicità – si è limitata a ritoccare i punteggi relativi alla «Qualità dell'offerta Artistica»: così tutti Centri di Produzione confermati vedono aumentare il punteggio nel merito, con l'eccezione del **Teatro Vascello** di Roma, del **Teatro Libero** di Palermo e del **Css** di Udine. E tuttavia. Per comprendere come sia ancora poco rilevante il peso della qualità artistica rispetto alla quantità amministrativa si notino i bassi punteggi dei neo-Centri (lo Stabile di Verona riceve solo 12,50 punti, come il Sannazaro; il teatro dell'Opera di Catania per la qualità ottiene 11,50 punti) e si badi – caso eclatante – alla conferma del **Teatro**

Diana di Napoli: sala che propone soprattutto comicità locale, nomi di richiamo, un palinsesto paratelevisivo.

Infine la questione complessiva e più urgente: possibile che i Centri di Produzione si differenzino dai Tric e dai Nazionali solo per la denominazione, le percentuali di attività e il relativo finanziamento? Possibile che per essi non siano previste funzioni specifiche, così da rendere più dinamico e funzionale il sistema? Al nuovo Ministro e a chi porrà mano ai decreti attuativi la risposta. *Alessandro Toppi*

Circuiti Regionali

Come presidente Anart Carmelo Grassi, in *Hystrio* 1.2016, commentava il DM dicendosi soddisfatto: «Quel che ci rende contenti è la possibilità di distribuire, oltre la prosa e la danza, anche la musica». E i limiti? «Vorremmo un aumento della dotazione economica» e la riduzione delle «disparità di trattamento tra Nord e Sud». Ebbene. Prima del DM i Circuiti finanziati dal Ministero erano nove, nel 2015 divennero tredici, di cui undici multidisciplinari, mentre ora sono quattordici e tutti multidisciplinari ad eccezione del Coordinamento Teatrale Trentino: a **Toscana, Piemonte, Veneto, Puglia, Marche, Lombardia, Emilia Romagna, Friuli, Campania, Sardegna e Lazio** si sono aggiunti **Abruzzo/Molise e Basilicata**: impattano sul territorio distribuendo in forma arbitraria e variabile teatro, danza, musica e circo: è teatro-centrica, ad esempio, la multidisciplinarietà di Toscana e Veneto (nel 2015/2017 rispettivamente l'82,39% e l'80,49% di prosa); più eterogenea quella emiliana (55,91% di teatro, 22,59% di danza, 18,50% di musica). A fronte di tale diversità la nuova Commissione aumenta a tutti il punteggio relativo alla «Qualità dell'offerta Artistica» (apice: la Lombardia, che passa da tredici a ventinove punti) limitandosi a ridistribuire quote di denaro: in particolare guadagna il Piemonte (+ 71.999 euro); perdono Campania (- 52.269 euro) e Marche (- 62.720 euro). E la dotazione complessiva di cui si lagnava Grassi? Ottiene un aumento irrisorio (+ 6%). E la disparità territoriale? Al **Nord** andava il 33,63% delle risorse e ora va il 34,08%; al **Centro** toccava il 36,81% mentre oggi riscuote il 38,55%; **Sud e Isole** passano dal 29,4% al 27,35% del totale. Il disequilibrio aumenta, insomma: in attesa che i decreti attuativi inducano i Circuiti –

che bilanciano l'iperstabilità di Nazionali, Tric e Centri di Produzione occupandosi di circuitazione – a fare davvero ciò per cui sono nati: distribuire soprattutto giovani compagnie e offrire programmazioni eterogenee, così formando "diversamente" il pubblico teatrale. *Alessandro Toppi*

Festival

Da un totale di 572.639 euro di contributi e 19 organismi finanziati a 539.990 euro e 21 realtà sostenute: rispetto al triennio 2015-17 non pare molto cambiata la mappa economica dei **festival** tracciata dalla Direzione Generale dello Spettacolo per il nuovo periodo 2018-20. Ma le cifre, si sa, celano un panorama composito che soltanto una paziente lente di ingrandimento consente di analizzare e comprendere.

Una premessa è necessaria: la sezione Festival del Fus concerne soltanto un numero limitato delle rassegne più note e artisticamente significative che punteggiano la penisola, molte delle quali non richiedono i fondi ministeriali ovvero ricevono finanziamenti presentandosi in altre categorie o, ancora, ricorrendo a risorse private oppure legate ai territori. Un esempio, utile anche per evidenziare assenti e *new entry* nel Decreto Direttoriale del 26 luglio scorso, è quello del **Festival delle Colline Torinesi** che, diventato uno dei progetti realizzati dalla Fondazione Tpe, viene finanziato attingendo alle risorse a essa riservate in qualità di Tric. All'opposto, è possibile individuare organismi inseriti nella categorie festival che, in verità, programmano intere stagioni, per le quali, invece, non ottengono finanziamenti: così il **Teatro Belli** di Roma, che riceve 30 mila euro per la sua rassegna Trend. Precisazioni che consentono, almeno in parte, di giustificare un elenco di organismi piuttosto vario: da rassegne dedicate alla scena contemporanea quali **AstiTeatro** o **Quartieri dell'Arte** di Viterbo, a manifestazioni a dir poco eterogenee quali il Festival estivo del litorale organizzato dalla triestina **Associazione Culturale Tinaos** oppure il **Suq Festival** di Genova.

E, se l'esclusione dei festival **Castel dei Mondi** di Andria, di **Teatro dei Venti** di Modena e di quello dedicato a Plauto di **Sarsina** (Fc) è compensata dall'ingresso dei benemeriti **Primavera dei Teatri** di Castrovillari, **Da vicino nessuno è normale** di Milano, **Radicondoli** e **Opera Prima** di Rovigo da rilevare sono

anche la conferma dello storico **Festival di Borgo Verezzi**, al Nord, e il nuovo ingresso delle **Dionisiache**, festival del teatro antico, di Segesta-Calatafimi, a Sud. Fra le **rassegne multidisciplinari**, invece, è da segnalare l'ingresso della **Fondazione Crt/Teatro dell'Arte di Milano**, che nel triennio precedente figurava fra i centri di produzione teatrale di sperimentazione, e la creazione di una nuova categoria, **Festival multidisciplinari riconosciuti per legge come festival di assoluto prestigio**, plasmata per **Romaeuropa** e **Spoleto**. *Laura Bevione*

Azioni trasversali

È uno degli ultimi articoli del DM - Azioni Trasversali-Promozione (Art. 41) - a cui sono assegnati 724.989 euro, suddivisi tra ricambio generazionale (251.996 euro), coesione e inclusione sociale (330.996 euro), perfezionamento professionale (79.998 euro) e formazione del pubblico (61.999 euro). Non poco per una categoria variegata, in cui rientrano, forse, attività teatrali difficili da collocare. Una peculiarità confermata dal numero chiuso fra le domande ammesse (15 nel triennio 2015-17, portate a 20 nel nuovo triennio), caso unico previsto nel DM, che impone alla Commissione scelte faticose. Specifico è anche il criterio di valutazione, basato sulla sola Qualità Artistica. Niente algoritmi e indicizzazioni, dunque, che forse creerebbero ad alcuni soggetti, più simili a festival e a compagnie, seri problemi di ammissibilità in altre sezioni del DM.

Anche nelle Azioni Trasversali prevale la logica confermativa per i soggetti già finanziati nello scorso triennio. Così per il **Ricambio generazionale**, si confermano **Pav, Straligut, Outis** e **Federgat/Teatri del Sacro**. Rientra **Scenario**, escluso lo scorso triennio per un vizio di forma, con due *new entry*: **Associazione Riccione Teatro** e il **Dipartimento di Storia dell'Arte e dello Spettacolo dell'Università La Sapienza di Roma**. Caso singolare, quest'ultimo: perché un progetto di laboratori per studenti non si avvale di risorse Miur? Perché creare un precedente per i moltissimi, analoghi progetti attivi nei molti Dipartimenti universitari di scienze dello spettacolo? Certo è, però, che non tutti i dipartimenti hanno la fortuna di avere un docente come presidente di Commissione (Guido Di Palma).

Tutti confermati i sei soggetti finanziati nella sezione **Inclusione sociale**, anche se in diverso ordine: **Carte Blanche, Accademia della**

diversità-Teatro La ribalta, La Ribalta-Centro Studi E.M. Salerno, Cittadina Universitaria Aenigma, Teatro patologico, Animali celesti, a cui si aggiunge la *new entry* **Nest** di Napoli.

In **Perfezionamento professionale** confermata l'**Accademia Nico Pepe**, a cui si aggiungono i napoletani **Teatro Elicantropo** e **Nuovo Teatro Sanità**.

L'unico grande ribaltone è in **Formazione del Pubblico**. Fatti fuori i tre soggetti del precedente triennio - Altre Velocità, Laminarie, con il bel progetto Dom di Bologna (al quale era andato il punteggio più alto) e Asapq - il baricentro si sposta su Roma: premiati **Dominio Pubblico** e **La Casa dello Spettatore**, accanto alla *new entry* milanese **Zona K. Ilaria Angelone**

DOPO LE ASSEGNAZIONI

Le voci dello scontento aspettando i dieci milioni

Il 26 luglio è reso noto il riparto del Fus; vengono dunque pubblicate le graduatorie e diventano consultabili punteggi e attribuzioni finanziarie. La conseguenza è immaginabile: esultano i promossi; protesta chi si ritiene defraudato: «È incomprensibile un declassamento così offensivo» commenta ad esempio l'assessore con delega al Territorio, alla Cultura e alla Sicurezza della Regione Veneto Cristiano Corazzari facendo riferimento alla perdita della qualifica di "Nazionale" per lo Stabile locale. Il malumore assume presto valenza partitica: «C'è stato poco tempo per valutare i progetti» denuncia Fabio Rampelli (Fratelli d'Italia); «Sono stati esclusi festival che si collegano in modo perfetto col turismo del luogo, come Acqui in Palcoscenico, nel territorio alessandrino» sottolinea Cristina Patelli della Lega.

Due sono le prese di posizione di settore, diverse per tono e contenuto: il neonato **Movimento per lo Spettacolo dal Vivo** denuncia «i danni provocati» da un DM che sottopone le imprese «a un insindacabile giudizio di qualità a opera di cosiddetti esperti di settore, nonostante la loro scarsa conoscenza delle realtà su cui sono chiamati ad esprimersi» e pretende quindi nuove commissioni; l'inserimento di un membro di controllo, nominato dal Ministero della Giustizia; la riconsiderazione delle domande pervenute; la redistribuzione dei fondi. **C.Re.Sco.** invece «pone l'accento su due priorità non risolte: il riequilibrio territoriale e il ricambio generazionale» e chiede che «la Commissione sia messa nelle condizioni di conoscere davvero i territori, a partire da quelli periferici». Risposte? In **Commissione Cultura** il sottosegretario Gianluca Vacca annuncia (31 luglio) «l'aumento di 10 milioni di euro per i fondi del Fus» e il **Ministro Bonisoli** il 28 agosto incontra il Movimento rassicurandolo: «Rimiederemo».

Mentre si moltiplicano le occasioni di messa in discussione del decreto (la più recente è l'incontro tenutosi a Roma il 28 settembre nell'ambito del *Puglia Show Case*: presenti tutti gli interessati al sistema del finanziamento pubblico) si accumulano le voci sull'impiego dei 10 milioni recuperati, dopo il precedente taglio, dal Ministro Bonisoli: si dice che un terzo della cifra sia destinata alle fondazioni lirico-sinfoniche; si dice che una parte consistente del budget serva - da DM - a finanziare progetti scelti a discrezione dal Ministro; si dice che ne sia impossibile l'uso per sostenere gli esclusi. Si dice, per ora. Attendendo notizie ufficiali e l'inizio dei lavori relativi ai decreti attuativi che dovranno rendere applicabile il nuovo Codice dello Spettacolo. **Alessandro Toppi**





The Great Tamer (foto: Julian Mommert)

Dimitris Papaioannou, quando la banalità si trasforma in poesia

Frutto di una creatività poliedrica, che si nutre d'arte visiva, di storia e della profonda conoscenza dei miti della sua Grecia, le opere di Papaioannou, artista originale e a tutto tondo, rompono i confini tra coreografia e regia, tra movimento e pura visione.

di Marinella Guatterini

Caso più unico che raro nella nostra geografia performativa, a Dimitris Papaioannou, artista visivo, regista, coreografo sono bastate tre pièce (*Primal Matter*, *Still Life* e *The Great Tamer* al debutto a Napoli e quest'anno a Torinodanza con l'installazione *Inside*) e un Premio Europa per il Teatro (Roma, ottobre 2017) per stanare dall'ombra la sua prorompente creatività, subito considerata innovativa, senza etichette, emotivamente coinvolgente e pop, ma non meno colta e filosofica. Nato ad Atene nel 1964 e conquistatore di un successo mondiale in età già matura, Papaioannou ebbe, in realtà, l'occasione di uscire dall'ombra allorché confezionò le Cerimonie di apertura (*Birthplace*, dedicata ad Apollo) e chiusura, in onore a Dioniso (ma senza titolo) dei Giochi Olimpici di Atene 2004. All'evento parteciparono la compagnia Edafos (terra, in greco) Dance Theatre, da lui fondata nel 1986 con la danza-

trice Angeliki Stelatou (ma già disciolta nel 2002), più una gran massa di altri interpreti ben consci di far parte di un complesso *grand spectacle* fatto di movimento, canto e voce, ma anche di videoproiezioni e acrobazie aeree, in cui Papaioannou lasciava emergere la storia e i miti della "sua" Grecia antica in quadri dinamici, nel vortice di danze calibratissime e collettive.

«Sono cresciuto in una città esposta tra rovine e marmi di corpi umani, per lo più nudi; non posso fare a meno di portarmi addosso la bellezza che vedo e ho visto in tutta la mia vita». A tale auto-presentazione si affianca un curriculum denso di conoscenze e rapporti con l'arte visiva e plastica di ieri e di oggi. *Enfant prodige* nella pittura già a tre anni, a sedici gli confezionarono una mostra personale e lui, irrequieto e curioso, prima di iscriversi all'Accademia di Belle Arti ateniese, bussò alla porta di Yannis Tsarouchis, icona dell'arte greca moderna, e ne divenne al-

lievo. Nella sua giovanile formazione sbucano pure il fumetto, il teatro comico e la danza contemporanea. Tuttavia è inutile cercare, in questi anni d'apprendimento, il nome di qualche didatta coreutico che abbia illuminato il suo percorso verso la creazione. Dimitris fece tutto da solo, anche quando, per accogliere l'Edafos Dance Theatre, trasformò un illegale *squat* ateniese in una sede-teatro e pure qui, nelle sue prime, ibride, performance, si rivelò un autentico e visionario autodidatta e sperimentatore.

Da Pina Bausch all'arte povera

Ripercorrere la sua carriera nella danza è un percorso a zig zag, soprattutto newyorkese. Si enumerano: un incontro, nel 1986, con l'ormai anziano Erick Hawkins (sarebbe scomparso nel 1994), il primo danzatore di sesso maschile accolto nella compagnia di Martha Graham, e per una manciata di anni, suo marito; una particolare ricerca intrecciata al-

le danze degli Indiani d'America, all'estetica giapponese, al pensiero Zen. E, oltre al *butoh*, appreso da Min Tanaka, la ricerca con Maureen Fleming, una giapponese-americana, nota per il contorsionismo dei suoi assoli coperti di biacca.

Dopo un secondo ritorno da New York, in cui fu Robert Wilson, già conosciuto nel 1990, a lodare le sue pièce come *Medea 2* (rifacimento di una lontana creazione del 1993), l'artista elaborò poco alla volta, con i suoi performer, il suo cosiddetto Body Mechanic System, una prassi fisica di tipo meccanico (adottata persino dal coreografo Akhram Khan in *Dust*, 2014), già introdotta in *Nowhere* (2009) e visibilissima in tutti e tre i suoi spettacoli-cult. Però Dimitris non smise per questo di disegnare e dipingere; sulla carta violava i corpi, li rendeva simili «a campi di battaglia da fare pezzi e da ricostruire»; e avrebbe voluto farlo anche in scena. Ma siamo nel bel mezzo della crisi economico-politica della Grecia, e l'artista per quanto già famoso nel suo Paese, dovette fare di necessità virtù. Nel 2012, dopo un'assenza di dieci anni, tornò sul palco con Michael Theophanous per *Primal Matter* e due anni dopo vi fece ritorno in *Still Life*, ispirato al mito di Sisifo, un «Sisifo felice perché la vita continua in sopportazione» (secondo Albert Camus).

In questa pièce un enorme *cellophane* fluttua, inquieto, nel cielo, tra luci dapprima lunari o cinerine e poi d'improvviso s'incendia dal di dentro, illuminando come un sole benevolo, la scena scabra. L'autore svela che *Still Life* non riguarda solo Camus: «Volevo scoprire l'effetto di una sigaretta intrappolata in un grande *cellophane* e mi sono chiesto come potevo catturare il fumo nella plastica, solo allora ho appeso quell'elemento in cielo e ho pensato a una sfera planetaria». In *The Great Tamer* (recensito su *Hystrion* n. 4.2017) aleggia il mito di Proserpina che appare come una *koré* con un perfetto tempio corinzio ricostruito dentro il vaso che porta in testa. Papaioannou afferma: «L'arte povera è nel mio dna: anche se nello spettacolo cito El Greco, Goya, Rembrandt. Nell'insieme è una *vanitas* più che un funerale della bellezza, ma piena di speranza». Ricca di compassione umana la minimalista installazione *Inside* (sei ore su grande schermo, 2011) ricorda la silenziosa solitudine interiore dei quadri di Edward Hopper, ma anche le ca-

mere fisse di Andy Warhol. Nella semplicità degli accadimenti reiterati in un'unica stanza, stupisce l'illusione di corpi nudi inghiottiti regolarmente entro un grande letto, mentre scorci di Atene occhieggiano fuori, protagonisti non secondari. A Dimitris piace: «Mutare ciò che conosciamo assai bene in altro; la trasformazione, anche del corpo umano, è fonte di energia artistica». Il suo teatro fisico di regia e danza, dove spicca un intimo rapporto tra sacro e profano, è dunque lontano da quello di Pina Bausch: a lei che vo-

leva avvicinare i danzatori-persone alla vita, lui contrappone non meno straordinari performer che mutano la quotidianità in mistero, fantasia, illusione, retrocedendo verso il mito e avanzando verso un futuro che ancora non c'è. Certo ci sono segni comuni, tra cui l'infallibile capacità di misurare i tempi scenici. Ma l'opera di Papaioannou, che pure alla Bausch (vedi box) ha dedicato un omaggio, non è un post-teatro danza del 2000. Le emozioni e la poesia nascono dall'imprevista mutazione del banale. ★

AMSTERDAM

***Seit Sie*, una galassia di stelle in omaggio a Pina Bausch**

SEIT SIE (SINCE SHE), concept e regia di Dimitris Papaioannou. Scene di Tina Tzoka. Costumi di Thanos Papastergiou. Luci di Fernando Jacón e Stephanos Droussiotis. Musiche di Thanasis Deligiannis e Stephanos Droussiotis. Con Ruth Amarante, Michael Carter, Silvia Farias Heredia, Ditta Miranda Jasjfi, Scott Jennings, Milan Kampfer, Blanca Noguero Ramírez, Breanna O'Mara, Franko Schmidt, Azusa Seyama, Ekaterina Shushakova, Julie Anne Stanzak, Oleg Stepanov, Julian Stierle, Michael Strecker, Tsai-Wei Tien, Ophelia Young. Prod. Tanztheater Wuppertal Pina Bausch (De) e altri 4 partner internazionali.

Seit Sie (Since She) di Dimitris Papaioannou (foto: Julian Mommert), visto all'Holland Festival di Amsterdam, riesce nella difficile operazione di far convivere la poetica di Pina Bausch e quella del suo autore. La pièce dalla struttura circolare, comincia e (quasi) si conclude con le riconoscibili sedie di *Café Müller*. Portate in scena, all'inizio, come in una processione dai diciassette danzatori di Wuppertal, che vi salgono sopra, spesso vacillanti, magari in tacchi a spillo: alla fine si accumulano - non senza incutere un senso di pericolo - sulle spalle di un solo uomo che nella catasta sparisce. Magnifica soluzione di artigianato scultoreo di cui *Seit Sie* dà prove perfette allorché - entro la fissa scena cinerina, formata da una montagna di lastre in gomma sulla quale si staglia sempre una figura femminile - Papaioannou crea un ampio richiamo all'Espressionismo e al Bauhaus pre-Tanztheater, grazie soprattutto a un uomo-scafandro di pelle con quattro gambe (Schlemmer *docet*) e alle geometriche strutture in legno indossate come vasti cappelli. Affezionato alla mitologia greca, come a una performatività spostata verso il maschile, Papaioannou non poteva evitare le donne-cult della Bausch, in abiti lunghi da sera (e gli uomini in completi neri e talvolta cravatta, assai diversi dai nerovestiti, in foggia *sirtaki*, del suo abituale teatro). Tra musiche varie (greche, Wagner, Mahler, Verdi) spunta d'improvviso un grande valzer di Aram Khachaturjan: inaspettato vortice di movimento di coppie e di Bellissime, che si vorrebbe non finisse mai. Ma queste sono appunto donne Bausch/Papaioannou e dunque del mito: ecco un uomo nudo che ne afferra una e la trasforma in Medusa. Ecco la *mater* dell'Ade: varcando la sua soglia da viva, come Odisseo, è bene abbia due monete sugli occhi. In *Seit Sie* piatti dorati creano gran fragori, ma vi sono anche piccole monete, versione *mignon*, per coprirsi gli occhi. È un attimo, ma fa subito pensare alla cecità di Pina in *Café Müller* e pure in *La Nave va* di Fellini. In più, Julie Stanzak indossa una maschera da Minotauro, ma dal suo vestito attillatissimo e tutto d'oro s'irradia un finale da favola. L'uomo dalle mille sedie è passato: ora un drappo, pure dorato, si staglia in proscenio e poi d'improvviso scurisce e si macchia di piccole galassie argente. È il trionfo di una *domina* che stava volentieri sulla montagna/Walhalla, ostentando un suo scettro, mentre corpi ignudi e maschili rotolavano a testa in giù. Ora è diventata l'emblema di un cielo carico di stelle. **Marinella Guatterini**



Tiago Rodrigues all'Ecole des Maîtres: «Finché ci saranno i caffè, ci sarà l'Europa»

Costruttore di ponti tra città e nazioni – secondo la giuria che gli assegnerà a novembre il Premio Europa per il Teatro-Realtà Teatrali 2018 – il regista portoghese spiega agli allievi dell'Ecole des Maîtres il suo rapporto con le lingue di un continente.

di Roberto Canziani



«**F**inché ci saranno i caffè, ci sarà l'Europa». Lo dice Tiago Rodrigues e può consolarci che, in tempi grami per il continente, il futuro per lui assomigli all'esperienza piacevole che noi europei associamo alla sosta in un caffè.

«I caffè sono luoghi dove ci si incontra, si scambiano idee, nascono pensieri nuovi, senza l'assillo del risultato. Sono il simbolo di un'Europa che, più che sulla libera circolazione delle merci, dovrebbe poggiare sulla libera circolazione di persone e idee». Portoghese, poco più di quarant'anni, dal

2015 (e fino al 2020) alla direzione del principale teatro di Lisbona, il Dona Maria II, Rodrigues riceverà quest'anno a novembre, a San Pietroburgo, il Premio Europa per il Teatro-Realtà Teatrali. La motivazione parla chiaro: «Sa creare ponti tra città e nazioni e promuove la cooperazione e l'intesa, sia civile che artistica, tra diversi popoli».

Nella villa di Napoleone

Regista, ma anche attore, autore, sceneggiatore, a suo agio a teatro come sui set cinematografici, Rodrigues adesso parla seduto in mezzo ai sedici studenti dell'Ecole

des Maîtres (vedi box accanto). Vengono da Francia, Belgio, Portogallo, Italia, e hanno superato la selezione che li ha portati qui, nella campagna del Friuli, a Villa Manin di Passariano. È la villa che ospitò Napoleone, nei giorni del trattato di Campoformido, tanto per restare in tema d'Europa.

«Oggi chi fa teatro non può pensare solo a un pubblico locale – dice –. Io credo nella forza delle lingue locali, nel mio caso la lingua portoghese, perché contengono una ricchezza, una cultura e una storia che vengono da radici profonde. E in maniera altrettanto forte credo che la globalizzazione non riguardi solo le economie e i mercati, ma anche le idee. D'altra parte, il teatro è un'arte nomade: arte di viaggiatori, di gente che si sposta di luogo in luogo, che visita le comunità, e alle comunità mostra il proprio lavoro».

A soli vent'anni Rodrigues lavorava già con i belgi del Tg Stan, e quell'incontro ha segnato il suo interesse per i processi di creazione collettivi. Ne aveva 26 quando ha cominciato a insegnare a Paris, la scuola di danza contemporanea diretta a Bruxelles da Anne Teresa De Keersmaeker, e anche a tenere corsi magistrali a Stoccolma.

Un mondo perfetto

Nel 2003, assieme a Magda Bizarro, compagna anche nella vita, Rodrigues ha fondato Mundo Perfeito (Mondo Perfetto), il gruppo portoghese che ha presto raccolto inviti nei principali festival europei, con titoli come *Se uma janela se abrisse* (*Se una finestra si aprisse*), *Tristeza e alegria na vida das girafas* (*Tristezza e gioia nella vita delle giraffe*), *Três dedos abaixo do joelho* (*Tre dita sotto il ginocchio*), *Bovary*, *By Heart* (*A memoria*), *António e Cleópatra*. Gli ultimi due spettacoli, in particolare, sono in programma nei cartelloni 2018-19 del nostro Paese.

«L'avevamo chiamata così, Mondo Perfetto, un po' per ottimismo e un po' per ironia, consapevoli delle difficoltà che si incontrano nel cambiare il mondo, soprattutto attraverso l'arte. Per sua natura il teatro met-

te assieme molte persone in uno spazio. Io credo che questo spazio possa essere l'anticamera del cambiamento, il luogo dal quale partono quelle azioni che cambieranno il mondo. O almeno, lo renderanno un po' più perfetto, un po' più *fair and free*».

Un continente che mastica più lingue

D'accordo, ma anche mettendo in parentesi i proclami sovranisti, le smanie populiste, le ritorsioni sui flussi migratori che affliggono in questi mesi l'idea dell'Europa, resta il fatto che, a differenza degli Stati Uniti e dell'America Latina, il nostro continente è caratterizzato dalla diversità delle culture e delle lingue. Un bel problema per chi, come regista o come attore, ha l'ambizione di creare ponti.

«Credo nel potere delle traduzioni, credo in un'Europa poliglotta, un continente che mastica più lingue. Penso all'Italia, a tutti i suoi dialetti, alle tradizioni e alle storie diverse che si mescolano e fanno l'identità della gente italiana. Nella stessa maniera penso all'Europa, me la immagino come un continente multilingue. E per questo trovo elementi di coerenza nel mio ventennale percorso d'arte. Performare in più lingue, farlo con sottotitoli, traduzioni, con attori che si esprimono in idiomi e registri diversi. Certo nella traduzione qualcosa va perso: scompaiono le sfumature, i virtuosismi. Ma traducendo acquisti anche qualcosa: crei nuovi significati, introduci altri sensi, fai sentire altre voci. Tradurre è tradire l'originale, siamo d'accordo. Io però preferisco correre questo rischio, che non quello di rimanere chiuso, senza aperture agli altri, alle altre culture».

Divertiamoci a confonderci

Lo sanno bene i sedici attori ai quali il *maître* Rodrigues anticipa il metodo di lavoro che intende seguire durante i 45 giorni che li vedranno lavorare assieme all'Ecole.

«Useremo l'inglese solo per lo stretto indispensabile. A voi chiederò invece di parlare nella vostra madrelingua, anche più di una, se ne avete. Perché usare una lingua

veicolare impoverisce la comunicazione, la semplifica. Mentre affrontare i pericoli e gli errori in cui si inciampa ogni volta che si traduce, comporta invenzioni e soluzioni. Non stiamo costruendo uno spettacolo, non vogliamo realizzare un prodotto. Ci siamo presi un bel periodo di tempo nel quale ci divertiremo a confonderci. Non abbiamo fretta».

Proprio come succede al caffè, quando, per

ristorarci un attimo, mettiamo da parte l'ansia del lavoro, tutte le sue scadenze, e ci lasciamo andare al gusto della chiacchiera. Anche senza pensare che, finché ci saranno caffè, ci sarà l'Europa. ★

In apertura, un ritratto di Tiago Rodrigues (foto: Filipe Ferreira); nel box, una scena di *Perigo feliz*, il progetto di Tiago Rodrigues realizzato per l'Ecole des Maitres 2018.

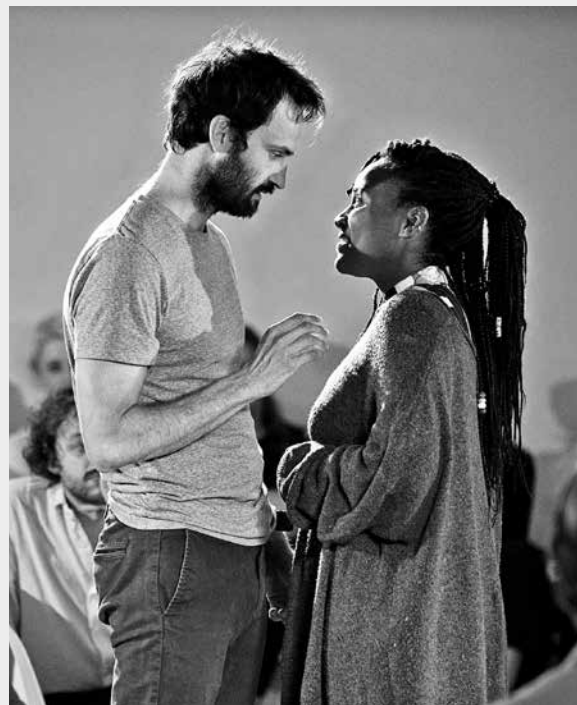
Ecole des Maîtres 2018: perché tradurre è un pericolo delizioso

Perigo feliz (*Pericolo felice*) è il titolo del progetto che Tiago Rodrigues ha preparato per i giovani attori dell'Ecole des Maîtres 2018: sedici intraprendenti under 35, selezionati qualche mese fa per far parte di questo corso internazionale e itinerante di alto perfezionamento, ideato 28 anni fa da Franco Quadri, con a capofila il Csa-Teatro stabile d'innovazione del Friuli Venezia Giulia. Progetto che, dopo Villa Manin (in provincia di Udine), ha portato tutti, corsisti e maestro, a Roma nel cartellone del festival Short Theatre. E poi a Coimbra e Lisbona (Portogallo), Reims e Caen (Francia), infine Liegi (Belgio).

«Nei nostri bagagli è riposto l'amore per le parole» ha chiarito Rodrigues. «E con le parole ci diletteremo. Sarà divertente farlo: inventare giochi di traduzione, immergersi nelle complicazioni di un mondo poliglotta. Un pericolo, certo. Ma un pericolo felice».

Poi che cosa ha fatto? Ha preparato - lui che è anche autore - un breve dialogo sullo sfondo di una immaginaria situazione. E ha lasciato che, a coppie, tutti i 16 allievi lavorassero su quel dialogo. Ciascuno nella propria madrelingua, ma anche nelle altre lingue, con le incomprensioni, gli inciampi, gli errori del caso. Con il pericolo felice che scaturisce dall'incontro e ancor più dallo scontro degli idiomi. Così la situazione iniziale si è moltiplicata, le figure del racconto si sono caricate di senso, hanno acquisito voci e corpi, e ciascuna storia ha preso una direzione diversa.

«Fin dal primo momento mi è sembrato un approccio al lavoro del palcoscenico molto diverso da quello della regia a cui siamo abituati», riassume Nicola Borghesi, uno dei quattro italiani selezionati per questa Ecole 2018, fondatore del gruppo bolognese Kepler-452. «Del lavoro con Rodrigues, mi ha colpito soprattutto la tranquillità di chi non ha bisogno di giungere a un risultato immediato, di confezionare un prodotto da mostrare, e si prende invece il tempo per esplorare i pensieri e le parole degli altri». **Roberto Canziani**





Europa sì, Europa no, Edimburgo e i traumi post brexit

Mentre il confronto sulla brexit non accenna a smorzarsi e gli artisti dicono la loro a gran voce, in un clima di forte tensione, fra rigidi controlli per la sicurezza, si snodano i programmi dell'Eif, in cui spiccano Peter Brook, Garry Hynes e David Greig, e del Fringe.

di Maggie Rose

Il Festival di Edimburgo di quest'anno è stato caratterizzato da un ulteriore incremento delle misure di sicurezza: controlli accurati sui bagagli, barriere di cemento – i cosiddetti *jersey cats* – disseminati un po' dappertutto. La direzione dell'enorme Pleasance ha sollecitato gli spettatori a presentarsi 40 minuti prima degli spettacoli per essere certi di superare per tempo i controlli di sicurezza, mentre al King's Theatre, per lo spettacolo di danza israeliano portato dalla compagnia L-E-V, *OCD Love*, ci siamo trovati circondati da poliziotti armati e da manifestanti anti-Israele. Segnali di un crescente clima di tensione che si respira in una Gran Bre-

tagna investita dalle conseguenze della brexit, su cui incombe la probabilità che il negoziato con l'Unione Europea partorisca un accordo molto duro per i britannici, o anche nessun accordo.

Leave or remain

A differenza dello scorso anno, quando pochi se ne sono occupati, nel Festival 2018 la gente di teatro ha fatto sentire la sua voce su questo tema. Non solo i drammaturghi, ma anche gli autori televisivi e gli artisti del cabaret sono saliti sulla carrozza della brexit producendo una sorprendente varietà di spettacoli: dal cabaret politico (*Rock n'Roll Politics*

2018 e *All Star Brexit Cabaret* di Jonny Woo), al musical (*A Very Brexit Musical*), allo stand-up (*Voglio un passaporto irlandese* e *Bollywood and Birmingham to Berlin and Brexit*), al monologo (*It's a Dog's Brexit/La brexit di un cane*), alle imitazioni (*Rory Bremner and Jan Ravens*), agli spettacoli più classicamente teatrali come *Er, Brexit*, fino agli adattamenti come *Leave to Remain. An Aristophanic Brexit Tale* (*Andarsene per rimanere. Brexit alla maniera di Aristofane*).

In un piccolo tendone zeppo all'inverosimile, il celebre artista *drag queen* londinese Jonny Woo ha proposto la sua opinione sulla brexit e sulla baraonda politica attuale

(*All Star Brexit Cabaret*, all'Assembly Gardens). Assumendo il punto di vista del padre e dei vicini pro-brexit, ha descritto l'ascesa del nazionalismo e del populismo nella zona di Londra in cui vive. Molto più che una semplice narrazione: Woo si è prodotto in una serie di cambi di vistosi costumi (uno era fatto da piume coi tre colori della bandiera britannica), eccellenti cantanti cinguettavano testi irriverenti come la satirica ninna-nanna *Leaver's Lullaby* ed esilaranti imitazioni di comici famosi mettevano in caricatura Nigel Farage, Angela Merkel e Boris Johnson. Alla fine, applausi molto calorosi all'ultima battuta con cui Woo esprime la speranza di rimanere vicino ai suoi amici europei.

La pièce *Brexit*, dei celebri scrittori Robert Khan e Tom Salinsky, si è concentrata sulla figura di un ipotetico futuro primo ministro conservatore, Adam Masters, che fa del suo meglio per superare un lungo periodo di negoziati nell'era post-brexit. È il 2022 e deve vedersela con due ministri in guerra tra loro – *Remainer* l'uno, *Brexit* l'altro – incapaci di mettersi d'accordo su qualsiasi cosa. Tra quattro anni il governo britannico sarà ancora alle prese con il tentativo di districarsi dall'Ue? Probabilmente è un'idea che i Britannici non vogliono neanche prendere in considerazione e lo spettacolo non ha attirato l'attenzione del pubblico o della critica ottenute da altri spettacoli comici e di cabaret.

Nella vivace sede di Summerhall, dove lo slogan di quest'anno era «Open Minds, Open Doors», *Status* di Chris Thorpe è un'opera innescata dai risultati del referendum e dall'attuale clima divisivo che imperversa in Gran Bretagna. Da solo sul palco, accompagnato dalla sua chitarra e da alcuni brani, Thorpe (la sua opera *Confirmation* è andata in scena all'Elfo-Puccini di Milano nell'aprile 2018) esplora l'identità britannica presente e passata. La figura del narratore, personaggio chiamato Chris (l'autore giura «non è Chris Thorpe ma forse gli somiglia») si sveglia il 23 giugno 2016, il giorno dei risultati del referendum. La notizia lo sbalordisce e lo fa sentire privo di identità al punto da sentirsi obbligato ad andare alla ricerca di se stesso. Chris intraprende un viaggio surreale, a volte allucinato. In Croazia scampa a un pestag-

gio in virtù del suo passaporto inglese, alla Monument Valley, in Arizona, incontra un uomo che confessa di non essere interessato a concetti come "nazione" e "confini". A Singapore dei ricchi uomini d'affari asserragliati in un grattacielo dichiarano di non possedere alcuna nazionalità, naturalmente per ragioni assai diverse dalle sue. I riferimenti di Chris vengono dunque più che mai scardinati. Sembrerebbe dunque che per il nostro ricercatore non esista via d'uscita: che ci piaccia o no, l'identità di ciascuno viene plasmata dal luogo in cui vive. L'auditorium ha risposto con entusiasmo a questa importante opera che pone domande essenziali in questa fase di cambiamento epocale.

Fringe, l'altra metà del cielo

Sulla scia del movimento #MeToo, del cenario del voto alle donne (la legge fu approvata nel 1918), e dell'interesse sempre crescente per le politiche di genere (compresa una discussione durante il Festival Internazionale "Power, Gender and the Arts"), in questa edizione sono state presentate numerose opere di e sulle donne. La commediografa Penelope Skinner, diventata famosa con *Fucked* (Fottuti, 2008) e *The Village Bike* (La bici del villaggio, 2010) ha presentato due proposte al Fringe.

Al Traverse *Meek* (Mite) è ambientato in un futuro distopico dominato da fondamentalisti cristiani. La protagonista Irene (Shvorne Marks) è rinchiusa in una cella tetra in attesa di processo – il set grigio scuro è rimasto purtroppo lo stesso per l'intera rappresentazione. La giovane donna è accusata di blasfemia dai poteri dello Stato totalitario in cui vive. La sua colpa: aver scritto e cantato una canzone in un bar. Il suo destino si delinea in una serie di dialoghi con la sua migliore amica e l'avvocato laico: viene condannata a morte, mentre migliaia di donne sui *social media* ne fanno una martire. L'indefinitezza di luogo e tempo (nella prefazione al testo stampato Skinner sostiene che la storia è stata «tradotta da un linguaggio scandinavo immaginario e sconosciuto»), ha penalizzato la capacità della pièce di farci identificare con l'orribile dilemma della protagonista, facendo risultare *Meek* assai meno intenso rispet-

to ai precedenti lavori di Skinner. Che invece appare in forma smagliante con il pezzo per un solo attore *Angry Alan* (*Alan, l'arrabbiato*): altro caso di radicalizzazione estrema (ma questa volta laica), presentato in un piccolo spazio sotterraneo all'Underbelly. Su un palcoscenico nudo a eccezione di una sedia e uno schermo, lo spettacolo si apre mentre dei messaggi email lampeggiano sullo schermo. Sono scritti da uomini ed esprimono opinioni apertamente anti-femministe e misogine. Quando i messaggi si interrompono, un uomo di mezza età piuttosto elegante e dal tratto inizialmente affabile di nome Roger ci accoglie nella sua stanza (eccellente interpretazione di Donald Sage Mackay). Racconta d'aver perso il suo ben retribuito lavoro, di avere in corso la causa di divorzio, di non poter vedere i figli: impossibile non simpatizzare per Roger. Alcune delle sue argomentazioni sono però scioccanti: a partire dalla sua frequentazione di un sito web che proclama l'esistenza di una cospirazione ginocentrica mondiale il cui scopo è sottomettere i maschi. Francamente, sono rimasta piuttosto perplessa da uno spettacolo che ricorda pericolosamente le posizioni antifemministe e anti-liberali di certi movimenti della destra radicale.

Diverse commedie hanno puntato su biografie di donne. All'Assembly, con *Heroine* (*L'eroina*) era in scena la vera storia dell'ex-soldato americano Danna Davis, vittima di un trauma sessuale militare – scritto e interpretato da Mary Jane Wells e diretto da Susan Worsfold, mentre *A Good Enough Girl?* (*Una ragazza abbastanza buona?*), scritto da Xana Marwick e diretto da Kate Nelson, ambientato in un futuro immaginario in cui un governo di destra sta tentando di cancellare la storia e le conquiste delle donne, ha raccontato le vite di donne famose.

Nel solco del *biopic*, particolarmente efficaci sono state le due atlete protagoniste di *Games* (*Giochi*) di Henry Naylor, pure all'Assembly. Il dramma è basato sulla storia vera di Helene Mayer, ebrea auto-esiliata in California nei primi anni Trenta, che tornò nella Germania nazista per partecipare come tedesca ai Giochi Olimpici di Berlino nel 1936. Dialogo teso, esaltato da un'eccellente azione co-

reografica, che ruota intorno all'incontro di Helene con Greta Bergmann, atleta anch'essa ebrea, che i nazisti esclusero dai Giochi all'ultimo minuto. Helene è l'unica non ariana che partecipa alle Olimpiadi nella squadra tedesca: in una scena potente riceve la medaglia d'argento, saluta in tedesco, spiega che molti della sua famiglia vivono ancora in Germania. Eroina o traditrice? La pièce ha esplorato il mistero che ancora oggi avvolge la scelta di questa donna determinata.

Eif, the big one

Il conto economico dell'Edinburgh International Festival scoppia di salute, e da quando nel 2015 Fergus Lineham è diventato direttore si è registrato un netto incremento alla biglietteria. L'obiettivo di Lineham («ampliare l'appeal del festival salvaguardando la missione di fondo dell'Eif») è stato raggiunto, con un boom delle entrate che nel 2017, settantesimo anno del Festival, ha toccato il massimo storico di 4,3 milioni di sterline. Tuttavia, l'impegno del direttore irlandese per l'eccellenza artistica non è emerso pienamente nel programma di quest'anno. Ottima la presenza di Les Bouffes du Nord, con due spettacoli: **La Maladie de la mort** (*La malattia della morte*) diretto da Katie Mitchell – adattamento dell'omonimo *thriller* psicologico di Marguerite Duras (1982), e **The Prisoner** (*Il prigioniero*), scritto e diretto da Peter Brook in collabo-

razione con Marie-Hélène Estienne.

Tra gli invitati anche la famosa compagnia Druid di Galway: un **Waiting for Godot** (*Aspettando Godot*) diretto da Garry Hynes, che ha fugato ogni dubbio sull'opportunità di mettere ancora in scena il testo. Il cast di bravissimi attori irlandesi ha fatto rivivere la freschezza dei ritmi del linguaggio di Beckett e ha eseguito, con splendida fisicità, le gag beckettiane, richiamando alla mente il meglio di Laurel e Hardy – esilarante il Vladimir che leva gli stivali di Estragon, il virtuosismo acrobatico della coppia si è espresso per alcuni minuti in un intreccio inestricabile che ha divertito enormemente il pubblico. Non sono mancati comunque i momenti più cupi di questa tragicommedia: quando Vladimir ed Estragon manifestano la loro disperazione e ripetono con insistenza di dover aspettare Godot, o quando l'ignobile Pozzo frusta senza pietà uno scheletrico Lucky, illustrando efficacemente la relazione servo-padrone. Senza cambiare una sola parola dell'opera originale (in scena per la prima volta a Parigi nel 1953) la produzione di Hynes riesce a suggerire clamorosamente il clima di incertezza e ansia del mondo attuale.

Tutto al contrario, il **Midsummer** (*Mezza estate*) di David Greig, produzione di punta che ha aperto il Festival Internazionale, si è rivelata piuttosto fiacca. Nella grande sala centrale dell'Hub, troviamo un banchetto

nuziale, una band che suona febbrilmente e il pubblico che viene invitato a prendere posto su tre lati. Un uomo e una donna di mezza età, con bicchieri di *champagne* in mano e microfoni, iniziano a raccontare la loro storia da giovani. I due trentenni Bob e Helena si incontrano, si ubriacano e si godono una giornata folle a Edimburgo. Da un lato, il dialogo brillante e arguto di Greig dà vita al vissuto di passione e di insicurezza della coppia – esilarante il lungo monologo di Bob con il proprio pene –, dall'altro l'azione a forte tasso alcolico è semplicemente caotica e la musica ad altissimo volume del trio di musicisti spesso copre e rende incomprensibili le canzoni di Gordon McIntyre.

Cold Blood (*Sangue freddo*) di David Gunzig, è invece uno spettacolo estremamente sperimentale, fusione di teatro, cinema e danza, realizzato dalla coreografa belga Michèle Anne De Mey e dal regista Jaco Van Dormael. In tutta evidenza, De Mey e Van Dormael si attendevano degli spettatori *multitasking* che guardassero contemporaneamente lo schermo video appeso in alto e i dodici attori e tecnici in carne e ossa sul palco. Alle scene sullo schermo (scorci di una città devastata dalla guerra, una stazione spaziale, Fred Astaire e Ginger Rogers danzanti, un campo innevato ma miracolosamente coperto di papaveri), si alternano brevi *sketch* eseguiti dalle mani e dalle dita degli attori che raccontano la storia di sette morti molto diverse. Morti comiche, tragiche o stupide, narrate da una voce fuori campo. In basso i tecnici/performer gareggiavano per attirare l'attenzione del pubblico mentre creavano l'azione sullo schermo e azionavano macchine che producevano effetti sonori e luminosi – ma i protagonisti dell'azione erano indubbiamente le mani agili e molto espressive di questi performer, che venivano ingigantite sullo schermo. Anche se *Cold Blood* è certo stimolante, ho avuto la sensazione che lo spettacolo abbia privilegiato il lato tecnico a scapito del testo e che le storie delle morti ideate da Gunzig siano commoventi e talvolta divertenti, ma manchino di approfondimento. Non è mancata tuttavia la calda approvazione del pubblico. ★



In apertura, *Waiting for Godot*, regia di Garry Hynes; in questa pagina, *Meek*, di Penelope Skinner.

Londra, un palcoscenico di vetro per la *Lehman Trilogy* di Mendes

Sam Mendes la scoprì al Piccolo Teatro e ne rimase folgorato: ora la pièce di Stefano Massini è diventata un successo del National Theatre, che proietta l'epica familiare dei Lehman sul grande schermo di un'America che crea e distrugge.

di Laura Caretti

La storia emblematica dell'ascesa e caduta dell'impero dei Lehman Brothers (scritta da Stefano Massini e adattata da Ben Power in un'agile versione inglese), la regia di Sam Mendes (famoso per i film *American Beauty* e alcuni *007*) e la bravura dei tre interpreti, che si trasformano in tutti i personaggi, sono i principali punti di forza della messinscena del National Theatre di Londra, applaudita da migliaia di spettatori, elogiata dalla critica, e *sold-out* da luglio a ottobre. Insomma un grande successo per questa *Lehman Trilogy* che ha suscitato l'interesse anche dei lettori del *Financial Times*, e che ha colto tutti di sorpresa. La notorietà della catastrofica bancarotta di una delle più potenti roccaforti finanziarie del mondo faceva infatti prevedere un dramma tutto contemporaneo, centrato sulla crisi che ancora continua. E invece, come sappiamo, Massini parte dall'arrivo in America del primo fratello nel 1844, per raccontare l'intera vicenda imprenditoriale della famiglia Lehman, attraverso le generazioni, fino a quel crollo che nel 2008 segna la fine di un'avventura straordinaria, diventata negli anni spericolata e sospesa sul vuoto. Una "commedia umana", o anche una tragedia dai toni leggeri e dal ritmo di ballata che è insieme la storia di una famiglia, un affresco di storia americana, e «la storia della nostra società e del nostro modo di vivere». La tessitura del tutto innovativa di quest'opera "aperta", apparentemente non destinata al teatro, e tuttavia fatta per la vocalità, ha consentito di trarne diversi copioni e allestimenti teatrali a cominciare dal primo a Parigi, nel 2013. Da noi, resta memorabile la regia di Luca Ronconi (2015). Da questa, prende le mosse anche Sam Mendes che riconosce allo spettacolo visto a Milano il merito di avergli fatto scoprire l'opera di Massini e di averlo convinto a metterla in scena a Londra.

Semplicità e ritmo veloce sono i principi fondanti anche di questa versione londinese, che ha messo a punto un proprio adattamento, riducendo i tempi della rappresen-



tazione a poco più di tre ore, ma cercando – come scrive Ben Power – «di mantenere la dimensione ambiziosa della visione di Massini, il suo *wit* e la sua umanità». Diverso, per chi ha negli occhi la rappresentazione del Piccolo Teatro, lo spazio scenico creato da Es Devlin che apre prospettive e orizzonti inaspettati. Su una piattaforma girevole ruota infatti l'interno degli uffici della Lehman Brothers: un tassello di quel palazzo di vetro costruito dopo l'11 settembre. Un cubo trasparente – con un lungo tavolo, delle sedie, un attaccapanni con cappelli e ombrelli e pile di scatole di cartone – che si trasforma in un attimo nei luoghi dell'azione, mentre un lungo schermo semicircolare fa apparire i fondali in bianco e nero della storia: l'oceano da dove arriva l'immigrante Henry Lehman, i campi di cotone dell'Alabama, i grattacieli di New York che crescono a vista d'occhio... immagini che creano un continuo collegamento tra il piccolo spazio e il grande scenario a cui appartiene. Il tempo è quello dell'ultima notte prima del tracollo e tutto è rivisto in *flashback*, come si dice accadeva in punto di morte.

Quanto alla decisione di far "raccontare" a solo tre interpreti (Simon Russell Beale, Ben Miles e Adam Godley) l'intera storia, sappia-

mo che è nata nel corso delle prove, e certo può contare sul loro poliedrico talento. È una scelta che nella seconda parte non riesce però a dare pieno rilievo alla diversità conflittuale tra padri e figli e alla nuova fisionomia dei personaggi che succedono ai Lehman, come invece nella regia di Ronconi. Se ne avvantaggia, per converso, il senso di continuità, ed emerge ancora più forte il potere dei pochi rispetto ai molti. Quando infatti, nel finale, un gruppo di comparse invade in silenzio la scena con le scatole di cartone in mano (come le migliaia d'impiegati che nel 2008 abbiamo visto abbandonare gli uffici della Lehman Brothers), i due poli temporali della storia si ricongiungono. In un'ultima sequenza, sono così giustapposti a contrasto i tanti colpiti dalla catastrofe e la figura solitaria di Henry con la sua piccola valigia, appena sbarcato in America. Cos'è accaduto ai sogni di quel giovane? «Come hanno potuto trasformarsi – si chiede Sam Mendes – nel meccanismo incontrollabile che sembra dominare le nostre vite»? E questo interrogativo guida la messinscena di Londra e punta diritto al nostro presente. ★

Lehman Trilogy (foto: Mark Douet).

Aubagne, nelle piazze il teatro di tutti e per tutti

Festimôme è un festival di arti di strada che, da diciassette anni, anima la città provenzale convocando artisti da ogni parte del mondo e coinvolgendo, nell'organizzazione, i cittadini che accolgono, nutrono, ospitano artisti e spettatori in una grande festa collettiva.

di Franco Ungaro



Ad Aubagne, città di cinquantamila anime in Provenza, probabilmente il latte non è mai mancato essendo stata circondata da «capre, ai tempi degli ultimi caprai», come diceva Marcel Pagnol, sceneggiatore, regista, romanziere, saggista unanimemente considerato il *genius loci*. Eppure sorprende scoprire che agli inizi del secolo qui arrivavano tante donne italiane per prestare il latte dei loro seni alle nobili puerpere del posto. Anche la direttrice artistica Teresa Tigrato viene dall'Italia e, da diciassette anni, a metà luglio, organizza insieme alla sua associazione Art'Euro, con straordinaria generosità, passione e competenza, **Festimôme**, il festival delle arti di strada.

Festimôme non rincorre la *grandeur* di Avignone e Marsiglia, che sono a un tiro di schioppo, ma soprattutto non perde di vista la propria rotta, che ha la stella polare e il proprio senso nella ricerca di qualità artistica e di un radicamento urbano, perfettamente coerente con la sua specifica vocazione all'incontro ravvicinato fra artisti e cittadini, al loro coinvolgimento e alla loro partecipazione a tutte le attività del festival – dalla progettazione ai servizi tecnici, logistici e di ospitalità, di ristorazione ecc. Si può ben dire che ora è Festimôme il *genius loci* di Aubagne.

L'appuntamento festivaliero coinvolge oltre cento volontari – compresi operai, disoccupati, medici, impiegati, studenti, ricercatori universitari; più di cento artisti ospitati nelle case private, incluso il casolare rurale della direttrice artistica, luogo comunitario di sosta e residenza di artisti internazionali; 8.000 biglietti *low cost* staccati in tre giorni; 1.300 pasti consumati nei punti mensa e dieci palchi allestiti nel grande parco verde Jean-Moulin.

«Il successo del festival – dice Teresa Tigrato – viene da un lavoro capillare e laboratoriale che svolgo da anni con i bambini e i tanti operai che hanno perso il lavoro. Faccio teatro con loro perché è un veicolo straordinario di rigenerazione umana e sociale, di costruzione e ricostruzione di una loro identità personale e collettiva. Il teatro di tutti e per tutti è il mio motto».

Il festival, inaugurato dalla gran maestra di cerimonie Nicole Ferroni, adorata dal pubblico francese per le sue cronache dalle frequenze della radio France Inter, ha messo in sequenza laboratori e *atelier* rivolti a bambini e famiglie e, soprattutto, spettacoli di musica, danza, mimo, giocoleria, teatro di figura con artisti provenienti da Francia, Spagna, Belgio, Giappone, Italia e Galles.

Tanta libertà, poesia ed empatia scorre nel-

lo spettacolo *Nois um* del trio sudamericano **Cia dela Praka** (Marina e Pedro Collares, Ronan Herique) con una coreografia precisa e accattivante di *capoeira*, *afro-dance* e suggestioni contemporanee e con un linguaggio fortemente poetico che plasma corpi e desideri con la stessa abilità con cui danza, musica dal vivo e circo si impastano organicamente tra di loro. Tra le proposte più suggestive e coinvolgenti – sebbene troppo fedeli e prigioniere del linguaggio circense – quella del duo spagnolo **Vol'e temps** (Bert y yo) e del belga **Krak** (Kontrol), con numeri classici di acrobazia e clownerie. Le originali invenzioni visive costruite con abilissimi giochi di mani e piedi da **Laura Kibel** nel suo spettacolo *Va où le pied te porte* (*Va dove ti porta il piede*), gli inseguimenti spericolatamente passionali a ridosso di cicli e minicicli in *Adoro* del duo spagnolo **Alta Gama** stupiscono e fanno sorridere e sognare il pubblico che si scuote definitivamente con le danze, le musiche trascinanti e i ritmi sincopati del repertorio balcanico e mediterraneo di *Kobiz project*, spettacolo di **Le tram des Balkans**.

La regia dello spettacolo finale *Fairground*, allestito *in situ*, è nelle mani di **Firenza Guidi**, regista italiana trapiantata in Galles, che a Fucecchio conduce da anni la Scuola Internazionale di Performance, presso Elan Frantoio, reduce col suo *Lexicon* dal grande successo di Avignone. *Fairground* è un affresco di teatro e arti circensi, una composizione cupa e gioiosa nello stesso tempo, costruito con lo stesso andamento frammentario del *Libro delle inquietudini* di Pessoa per raccontare le nostre vite in bilico tra cadute, passi falsi e perdite (dell'amore e dell'innocenza). L'ambiente sonoro e le incursioni performative di David Murray, gli azzardi acrobatici poeticamente ispirati dei giovani circensi Emanuele Melani, Aurora Morano, Cecilia Zucchetti, le azioni coreografate e le suggestioni visive dei performer (Silvia Bagnoli, Benedetta Giuntini, Tomas Tigrato Martinez, Benedetta Pati, Maria Tucci, Elisa Guido, Letizia Pia Calzolaro, Agatha Giannini) arricchiscono ancor più di senso il progetto di un festival destinato a entrare sempre di più nel cuore dei francesi. ★

Almada Festival, un passaporto per affrontare la crisi

Un taglio di scure si abbatte sui conti del principale festival portoghese e l'amministrazione locale interviene. Perché là, ad Almada, il respiro è da sempre internazionale. E il teatro conta.

di Roberto Canziani

Per arrivare ad Almada la strada è ogni anno la stessa. Si parte da Lisbona e si attraversa il fiume Tago, meglio con il battello. Ci accoglie, sull'altra riva, la cittadina che fu la regina dei cantieri portoghesi. Camminiamo lungo gli abbandonati stabilimenti che servivano al confezionamento del pesce: ora ci stanno i ristoranti di *charme*. A questo punto, prendiamo uno svelto ascensore panoramico che ci porta in alto, sulla collina.

Là si apre l'Almada odierna, con i suoi silenzi tram superveloci, gli skater sulla piazza, e decine di tassisti Uber, pronti ad accompagnarci ovunque. Con la crisi è normale che tutti un po' si arrabbino. E la crisi non ha risparmiato il Festival del teatro, colpito dalla scure del DGArtes (il corrispettivo del nostro Mibact) che gli ha tolto dal *budget* qualcosa come un quarto del finanziamento dell'anno scorso. «Ma è il più importante appuntamento del teatro portoghese», hanno protestato in tanti. Così l'amministrazione locale ha rotto il salvadanaio, sostenendo temporaneamente i conti. Perché per loro – per il turismo, per l'economia, per l'immagine di Almada – il Festival conta. Eccome.

Alla Casa de Cerca, dove l'ascensore ci ha depositati, **Olga Roriz**, coreografa di Lisbona tiene un seminario. È una delle tante iniziative che costellano un cartellone che da 35 anni segna, di qua e di là dal fiume (vi collaborano anche molte sale della capitale), l'estate lusitana nelle prime settimane di luglio.

Si mostra impensierito, ma non ne fa un dramma, **Rodrigo Francisco** che, girando e selezionando spettacoli in mezzo mondo, continua a sostenere l'identità del festival (è direttore artistico dal 2013). La formula che ha ereditato dal predecessore, Joaquim Benite, è davvero fra le più giuste e meriterebbe di essere esportata. Soprattutto in Paesi (e non dico quali) dove far festival vuol spesso dire contemplare il proprio ombelico, mettere assieme compagnie e artisti locali, compiacere l'amministratore di turno, incentivando l'asfissia del pubblico. Ad Almada, invece, nello scorso decennio è passata la migliore regia europea, sono an-

dati in scena i principali autori dell'America Latina, si sono visti in anticipo nomi e spettacoli che avremmo poi visto circolare in Europa. E anche quest'anno Almada Festival rappresenta una specie di passaporto.

Passaporto per un teatro che ci piacerebbe dire popolare, ad esempio, se non avesse anche una raffinatezza che sorprende. Come succede al caposaldo della drammaturgia ungherese, *Liliom* di Ferenc Molnár, portato in scena da uno dei nomi di riguardo della regia francese d'oggi, **Jean Bellorini**.

Passaporto per una danza che esca dagli schemi nell'abitudine per temi e per potenza. È il caso di **Serge Aimé Koulibaly**, coreografo del Burkina Faso che in *Kalakuta Republik* ha lavorato sulla musica e sulla vita di Fela Kuti, musicista e attivista africano. Quello del funerale da un milione di persone.

Passaporto per soluzioni *cross-over* che riescono a mettere assieme (e anche a far bisticciare) pubblici diversi, perché non è di tutti i giorni trovare uno come **David Marton**, cresciuto alla scuola di Marthaler e Castorf, che allestisca una versione ultra-pop della *Son-nambula* di Bellini. Il suo è un nome in fulminante crescita.

Tanto aperto è Almada Festival che ci può stare dentro sia il teatro iper-personale di **Pippo Delbono** (finalmente sono riuscito a vedere qui, in una delle poche repliche 2018, *La Gioia*, fiammeggiante di fiori e di colori, che sembra la *summa* di un decennio intero) sia un salutare teatro politico. I messicani del **Teatro de Babel** sono divertenti mentre in *Arizona*, con pallottole di sarcasmo, raccontano la politica anti-migratoria di Trump e si avventurano nella descrizione di quelle ronde «di bravi patrioti» che stanno prendendo piede anche da noi, per ora senza pallottole. Ma non si sa mai.

E nonostante dall'Italia stia a due passi, pure la Croazia passa prima per Almada. Con una delle formazioni storiche di Zagabria, il Teatro Gavella, **Paolo Magelli** (regista) e **Joël Pomerat** (autore) si intersecano in *La riunificazione delle due Coree*. Mentre colpisce per aggressività e tenerezza (che non avevo intercettato nella versione francese né in quella italiana), *Clôture de l'amour* di **Pascal Rambert**, in cui il regista **Ivica Buljan**, ha messo a frutto la temprata scenica di un attore feticcio, Marko Mandić, e di Pia Zemljič, che effettivamente è la sua partner. Due *boxeur* dell'amore. ★





La Plaza (foto: Els de Nil)

A Vienna la danza batte il teatro d'avanguardia

Con il Wiener Festwochen e ImPulsTanz, dai festival estivi viennesi emerge una scena divisa fra rifiuto delle nuove forme teatrali e predilezione per la danza contemporanea, che quest'anno trova un luogo privilegiato nel mumok, il museo d'arte moderna.

di Irina Wolf

Un edificio simile al Colosseo, posizionato sul fondo del palcoscenico, si trasforma prima nel parcheggio, sfondo di varie storie, e poi in un desolato condominio prefabbricato. Questo microcosmo, creato dalla scenografa Paula Wellmann, è popolato da persone simili a ratti. Hanno nasi a punta, lunghi baffi, code carnose e occhi rossi. Si tratta della lettura dell'*Oresteia* di Eschilo proposta da **Ersan Mondtag**. Nato nel 1987 a Berlino, figlio di immigrati turchi, il regista Mondtag (che ha modificato il proprio cognome da Ay-gün a Mond-tag, che significa Luna-giorno) è noto come "maestro del misterioso". I suoi visionari microcosmi riflettono le paure della nostra attualità. La sua *Oresteia* è ambientata in una tana di topi, i cui abitanti so-

no porcellini d'India e la democrazia è un'utopia. Le composizioni musicali di Max Andrzejewski rimandano al canto gregoriano e risultano perfettamente complementari agli arrangiamenti per il coro di Mondtag. Il regista fa rivivere l'antica arte oratoria creando una potente messinscena dell'antica tragedia greca.

Lo spettacolo, prodotto dal Teatro Thalia di Amburgo (come le *Vergini suicide* di Susanne Kennedy – cfr. *Hystrio* n. 2.2018), è stato indubbiamente uno degli eventi più significativi delle **Wiener Festwochen**. Performance, arti visive, film, teatro, teatro musicale, danza, musica, convegni: queste le categorie comprese nel cartellone messo insieme, per il secondo anno consecutivo, dal direttore artistico Tomas Zierhofer-Kin per il più importante

evento culturale di Vienna, tenutosi quest'anno dall'11 maggio al 17 giugno. I temi affrontati sono stati paura, violenza, abuso di potere, fragilità della democrazia.

Cambiamo qualcosa, insieme?

L'installazione-performance di **Christiane Jahy** intitolata *The Walking Forest* prende il titolo dal *Macbeth* di Shakespeare. Questa volta, però, la foresta di Birnam è chiamata a sollevarsi e marciare per combattere il male di un mondo dilaniato dalla guerra. Mentre vengono mostrate in *loop* su vari schermi le vicende di quattro perseguitati politici provenienti da Siria, Congo e Brasile, alcuni spettatori sono invitati ad accomodarsi in una sorta di bar e a compiere strane azioni – per esempio mettere la mano in una borsa

solo per rendersi conto che è piena di sangue impossibile da lavare via. Quando, improvvisamente, gli schermi si muovono a formare un unico, ampio video, una donna che prima continuava a svenire, inizia a parlare di valori europei e di moderna schiavitù. Si rivela essere l'attrice Julia Bernat. Come sempre, lo spettacolo di Jatahy combina teatro e video, mettendo costantemente in discussione il confine fra attore e pubblico, fra finzione e documentario. *The Walking Forest* mette alla prova la volontà di agire degli spettatori, poiché ognuno di noi è parte della foresta di Birnam.

Un ulteriore invito alla tolleranza e al rifiuto della violenza è stato espresso da *La Plaza*. Il duo di Barcellona, **El Conde de Torrefiel**, fondato nel 2010 dalla regista svizzera Tanya Beyeler e dall'autore e regista spagnolo Pablo Gisbert, trasforma un luogo pubblico – da qui il titolo dello spettacolo, *La piazza* – in occasione di riflessione su noi stessi. Persone senza faccia e senza nome attraversano costantemente luoghi diversi, indicate sul palcoscenico quali piazze cittadine ovvero musei. Camminano in silenzio, senza interagire. Non rivelano ad alta voce i propri pensieri, che, invece, vengono proiettati, in spagnolo e in tedesco, sul fondo del palcoscenico. *La Plaza* richiede agli spettatori di leggere molto, e ciò compensa l'assenza di azione sul palcoscenico. Lo spettacolo di El Conde de Torrefiel è uno specchio perfetto del mondo contemporaneo, nel quale la solitudine è caratteristica dell'essere umano.

Malgrado l'edizione di quest'anno del Festival abbia promosso nuove forme estetiche, una larga parte del pubblico ha rifiutato le innovazioni proposte, fra gli altri, da Tomas Zierhofer-Kin, da Gisèle Vienne con la sua performance *Crowd*, e dalla versione del *Winterreise* di Schubert proposta da Kornél Mondruczó. E, dunque, il direttore artistico è stato costretto alle dimissioni, appena due giorni dopo la conclusione delle Wiener Festwochen.

In dialogo con le arti visive

Per cinque settimane, invece, Vienna ha celebrato la danza contemporanea. Come ogni anno, dal 12 luglio al 12 agosto, migliaia di danzatori, coreografi e artisti di tutto il mondo hanno raggiunto la capitale austriaca per l'edizione 2018 di **ImPulsTanz**. In undici se-

di (persino una bancarella di salsicce è stata trasformata in luogo di spettacolo) ci si è concentrati su due tematiche interdisciplinari: il legame con la musica e la prossimità con le arti visive. Da qui è derivata la collaborazione fra ImPulsTanz e mumok (il museo di arte moderna di Vienna).

Nelle scuderie situate dietro al mumok, **Chris Haring** ha equipaggiato otto danzatori di iPods e altoparlanti *bluetooth*, dai quali fuoriuscivano lingue e suoni diversi, spesso incomprensibili – Andreas Berger è indicato quale responsabile della complessa composizione polifonica. Nella serie di performance *Foreign Tongues* il coreografo austriaco e la sua compagnia **Liquid Loft** affrontano *Babylon (slang)* che rimanda alla confusione seguita alla distruzione della Torre di Babele. L'interessante spettacolo inizia nel cortile. Contorcendosi e girando su se stessi sull'asfalto, i danzatori, vestiti di nero, traducono in movimento i suoni provenienti dai loro dispositivi elettronici. Nella seconda parte, l'azione si sposta nell'oscura sala delle scuderie, dove i danzatori si confrontano con ninnenanne. I performer si muovono fra il pubblico, cercando il contatto visivo e rivolgendosi direttamente a esso. Nel mondo di Haring il corpo ha sconfitto il linguaggio individuale e ciò che importa è prestare attenzione all'espressione, tralasciando invece il livello semantico.

All'interno del mumok, **Ivo Dimchev** ha proposto *A Selfie Concert*, appropriato alla mostra estiva del museo, *Doppelleben (Doppia vita)*, incentrata su artisti visivi che hanno prodotto o realizzato musica dal vivo. Dal 2014, l'artista bulgaro-britannico è diventato una superstar di ImPulsTanz. Questa edizione del festival comprendeva due laboratori e quattro spettacoli dell'impavido e radicale performer. Dimchev si è esibito in un concerto di tre quarti d'ora mentre il pubblico era invitato a scattarsi dei *selfie* insieme a lui, altrimenti l'artista avrebbe smesso di cantare – ecco dunque la sfida lanciata agli spettatori. A un certo punto si sono alzate contemporaneamente quasi trenta persone per riunirsi attorno a Dimchev, impegnato a suonare la sua tastiera. Solo il critico di un quotidiano, suscitando generale ilarità, ha tentato di nascondere il proprio viso di fronte alla fotocamera del cellulare. Dimchev è un affascinante performer e possiede pure una gran voce.

È un cavaliere privo di corpo quello che ha tramutato **Louise Lecavalier** in una danzatrice priva di emozioni. Quanto meno nel suo lavoro *Battleground*. La cinquantenne danzatrice canadese è stata ispirata dal romanzo *Il cavaliere inesistente* di Italo Calvino per ideare un coreografico campo di battaglia di assoli e duetti. Malgrado l'insopportabile temperatura all'interno del viennese teatro Odeon, Lecavalier indossa un cappuccio nero e pantaloni lunghi, anch'essi neri. Col cappuccio calato sul viso, l'immobilità della sua testa ricorda quella dell'armatura di un cavaliere. Creando un forte contrasto, in seguito la danzatrice inizia a saltare per il palcoscenico, con il torace piegato e poi ben dritto, le braccia e le gambe impegnate in giravolte, spesso tremando. Nove scene, accompagnate dalla musica tecno eseguita dal vivo dal compositore Antoine Berthiaume. Poi, un'altra figura nascosta da un cappuccio nero raggiunge l'arena concepita dal *light designer* Alan Lortie: si tratta del suo partner Robert Abubo. I due si muovono fronte contro fronte, ovvero si rotolano sul pavimento. In alcuni momenti Lecavalier salta fra le braccia di Abubo e lui subito la fa volteggiare in alto. Il loro è un duetto furioso, che mette in campo un vasto repertorio di movimenti.

ImPulsTanz si è concluso con una performance dedicata ai limiti del corpo e alla sua rappresentazione in relazione alla natura e, più precisamente, agli insetti. In *Insect Train* quattro danzatrici con scarpette da ballo si tramutano in esseri ibridi. Diversi episodi si susseguono l'uno all'altro nello spettacolo delle coreografe **Cecilia Bengolea** e **Florentina Holzinger**. Canzoni pop ed episodi tratti da balletti si mescolano in una rappresentazione esagerata e barocca. Acrobazie artistiche si alternano a sincronizzati passi di danza. Benché costrette a indossare opulenti costumi dotati di svariati tentacoli, le danzatrici simulano magnificamente atti sessuali. Usando le proprie "zampe anteriori" per catturare la sua preda, una mantide religiosa divora una formica (o forse era un'ape?). Intanto, su uno schermo viene mostrato un insettario. «L'inferno è sulla terra, e da nessuna altra parte». *The Insect Train* è divertente e fa riflettere ed è un invito all'amore, come recita l'ultimo motivo musicale, cantato da Valeria Lanzara. ★ (traduzione dall'inglese di Laura Bevione)

Salisburgo, la forza delle immagini tra politica e desiderio

Il programma di lirica e prosa della 98a edizione del festival austriaco s'impone per un alto tasso di suggestioni visive. Si riflette sulla politica e sulla pulsione innata al potere, con le regie di Lauwers, Warlikowski, Castorf e Rasche.

di Irina Wolf

Otto opere, cinque allestimenti teatrali e numerosi concerti. Questa è stata la 98a edizione del rinnovato Festival di Salisburgo, svoltosi dal 20 luglio al 30 agosto. Passione, desiderio ed estasi ne sono stati i temi principali. Artisti di fama mondiale quali Mariss Jansons, Riccardo Muti, Cecilia Bartoli, Romeo Castellucci, Johan Simons e molti altri si sono dati appuntamento nella pittoresca città sul fiume Salzach. Jan Lauwers ha allestito per la prima volta un'opera. Noto per i suoi lavori multimediali, Lauwers firma regia, coreografia e scenografia de **L'incoronazione di Poppea** di Claudio Monteverdi. Immagini di corpi nudi, ispirati alla pittura rinascimentale, coprono il palcoscenico. Su di esse camminano i cantanti così come i ballerini della Needcompany, guidata dallo stesso Lauwers, e dell'Accademia sperimentale di danza di Salisburgo. Le immagini sono specchio degli intrighi amorosi. Assai interessante che il podio del direttore d'orchestra rimanga vuoto – William Christie si ritrae accanto alla sua orchestra Les Arts

Florissants, che è concentrata sul palcoscenico. E al centro c'è sempre un danzatore che gira incessantemente in senso orario. Protagonista della peccaminosa storia d'amore è Poppea, interpretata da Sonya Yoncheva. Incarna, invece, sia femminilità che brama di potere Kate Lindsey, che offre una notevole interpretazione nel ruolo dell'imperatore Nerone, che adora Poppea. Il Nerone al femminile è un'altra sorprendente peculiarità di questa rilettura della saga erotica di Monteverdi. Il debutto come regista d'opera di Lauwers è una vera *Gesamtkunstwerk* (opera d'arte totale, n.d.t.)

Il desiderio di dominio assoluto è il tema pure di **The Bassarids**. Hans Werner Henze (1926-2012) compose quest'opera nel 1966 appositamente per la Felsenreitschule. Il dramma di Euripide *Baccanti* servì quale base per questo importante lavoro del XX secolo. Krzysztof Warlikowski, regista di questo nuovo allestimento, ne sottolinea l'aspetto politico, collegandolo all'attuale diffusione del populismo di destra. E, dunque, sposta l'azione dall'antica Grecia a un presente geograficamente non definito. Ancora oggi Dioniso spinge le masse a ogni tipo di eccesso, così che Agave arriva a uccidere Penteo, rendendosi conto solo la mattina dopo che la testa che tiene fra le braccia è proprio quella del figlio. Emozionante, capace di dispiegare meravigliosi passaggi lirici così come grandi parti corali – tale è la qualità di questa nuova messinscena, con la partitura eseguita dall'Orchestra filarmonica di Vienna diretta da Kent Nagano.

Temi politici hanno caratterizzato anche gli spettacoli di prosa. Il regista Frank Castorf, com'è sua abitudine, ha voluto mettere alla prova la resistenza del pubblico. **Hunger** è stata una maratona di sei ore. Una tipica serata alla Castorf, colma di associazioni e ripetizioni ma anche con momenti eccitanti. Castorf adatta per la scena due romanzi dello scrittore norvegese Knut Hamsun: *Fame*, pubblicato nel 1890, e *Misteri*, scritto due anni dopo, entrambi contenenti elementi autobiografici. Poiché l'autore, vincitore del Premio Nobel per la Letteratura nel

1920, fu un acceso sostenitore dell'ideologia nazista, Castorf sovrappone ai testi letterari riferimenti al nazismo. Il palcoscenico girevole di Aleksandar Denic offre differenti scenari: da una parte, c'è la baracca di legno dell'artista che soffre la fame; dall'altra un ristorante McDonald's. Molte delle scene si svolgono invisibilmente sul fondo del palcoscenico. Vengono riprese dal vivo e proiettate sulla scenografia, dove ogni interprete è impegnato in più ruoli. Una sfida che l'ensemble padroneggia brillantemente.

Uno degli spettacoli di punta è stato l'allestimento de **I persiani** di Eschilo da parte di Ulrich Rasche. Noto per il suo amore per le macchine, il regista quarantenne utilizza ampie costruzioni. Due dischi dal diametro, rispettivamente, di 7,5 e 13 metri, sono sistemati nella platea e sul palcoscenico del Landestheater. Rasche separa il mondo degli uomini da quello delle donne. Il Consiglio degli Anziani è interpretato da attrici che recitano nel disco in platea insieme alla regina madre Atossa. La loro espressione facciale rimane rigida, come se indossassero delle maschere. Il secondo disco è un capolavoro tecnologico. Multifunzionale, gira in due diverse direzioni. Un sistema idraulico permette di inclinarlo minacciosamente. Sedici performer, legati come se fossero in un loggione, rappresentano l'esercito. Salmodiano e procedono a passi pesanti, trasformando la cronaca dello scontro fra greci e persiani in immagini terrificanti. Questa coproduzione con lo Schauspiel di Francoforte è stupefacente. La musica di Ari Benjamin Meyers, con reminiscenze di Philip Glass, eseguita dal vivo da cinque musicisti seduti nei palchi di proscenio e ai lati della platea, svolge un ruolo cruciale. Insieme alle parti vocali di Guillaume François e di Arturas Miknaitis, gli strumentisti accentuano la declamazione del coro. La musica non si ferma mai, così come i due dischi, al punto che ci si ritrova ad assecondarne involontariamente il ritmo ipnotico. ★

(traduzione dall'inglese di Laura Bevione)

Hunger (foto: Matthias Horn).



Praga, dove natura e cultura si sposano nella danza

Dalla Repubblica Ceca l'azione innovativa di due mecenati del XXI secolo ha trasformato il Castello di Žďár in un centro internazionale per la danza, che ospita residenze e il Festival Korespondance.

di Mara Serina

Se in Italia si parla di mecenatismo culturale grazie all'Art Bonus, che consente ad aziende e privati di fare erogazioni liberali nel settore della cultura e dello spettacolo con uno sgravio fiscale del 65% in 3 anni, nella Repubblica Ceca esiste un esempio di mecenatismo davvero speciale, attivo da decenni grazie alla lungimiranza dei conti Marie e Constantin Kinský. Una delle più antiche famiglie aristocratiche della Boemia, la casata Kinský è l'erede di uno splendido complesso monastico, trasformato nei secoli in castello, con annessa riserva naturalistica a Žďár nad Sázavou, un villaggio a circa due ore di macchina da Praga. Dopo la Seconda Guerra Mondiale l'intero patrimonio fu confiscato dallo Stato, secondo quella che veniva definita "nazionalizzazione" e i conti Kinský ripararono per diversi anni in Francia. Solo nel 1992 poterono riavere la loro proprietà e, dal 2008, il conte Constantin e la moglie Marie, tra le più attive divulgatrici della danza contemporanea nella Repubblica Ceca, hanno avviato un intenso programma di valorizzazione del patrimonio culturale in dialogo con la comunità locale, con artisti internazionali e con un pubblico in arrivo dal Paese e dall'estero.

Oggi il **Castello di Žďár** ospita **The New Generation Museum**, un centro all'avanguardia e pluripremiato che racconta in maniera esperienziale e interattiva la storia del complesso monastico a partire dalla sua creazione e affidamento ai monaci cistercensi, propone un suggestivo percorso nelle architetture barocche dell'architetto Jan Blažej Santini-Aichel, la visita a una galleria con dipinti e sculture barocche provenienti dalla National Gallery di Praga e un'immersione nella natura circostante grazie a un percorso nella riserva naturale che costeggia il lago si spinge tra i boschi. Il motto di Constantin e Marie è proprio «Living nature, living culture» e la lezione dei monaci, ossia unire natura e cultura attraverso l'esperienza diretta, è alla base della loro *mission* che si propone di elaborare progetti per creare legami tra le persone. E qui emerge con originalità e passione l'attività di Marie Kinský, danzatrice, pedagoga,



LOStheULTRAMAR

docente di danza e fondatrice di **SE.S.TA**, il primo Centro di Sviluppo Coreografico della Repubblica Ceca, che si propone di favorire nel Paese lo sviluppo della danza contemporanea a livello professionale in dialogo con un contesto internazionale. Nel corso dell'anno SE.S.TA organizza tra Praga e Žďár diverse attività di formazione per danzatori professionisti, per il pubblico e per i più piccoli, crea collaborazioni con scuole di danza internazionali, attiva progetti di scambio, promuove seminari e incontri con drammaturghi, critici e studiosi di varie discipline che entrano in relazione con il mondo della danza. Moltissime compagnie, nazionali e internazionali, hanno avuto la fortuna di trascorrere periodi di residenza artistica nel castello, qualcuno anche in mezzo alla neve alta dell'inverno, nel silenzio più assoluto.

La danza vive il suo momento più alto nella cornice del castello di Žďár nad Sázavou nel mese di luglio, quando Marie Kinský firma la direzione artistica del festival internazionale di danza contemporanea **Korespondance**, nato nel 2009 e a oggi uno dei festival più interessanti della Repubblica Ceca. Korespondance è realmente luogo e occasione d'incontro fra artisti in arrivo da tutto il mondo, giovani coreografi della Repubblica Ceca e spettatori. La comunità locale, spesso protagonista di alcuni progetti che gli artisti ospiti realizzano

in *site-specific*, risponde numerosa e abita gli spazi del castello fino a tarda sera. Prima si guardano gli spettacoli, poi si cena nel verde e poi si balla. Capita così di scatenarsi in pista tra danzatori internazionali, adolescenti e signore anziane che si muovono con grande vivacità e competenza, un *unicum* nel panorama festivaliero più consueto.

L'edizione 2018 ha visto in scena un variegato *parterre* tra cui artisti in arrivo da Ghana (Ghana Dance Ensemble), Grecia (Christos Papadopoulos), Spagna (Lali Ayguadé), Regno Unito (Barely Methodical Troupe), Ungheria (Gobi Dance Company) ma il *coup de coeur* è stato per i messicani Foco al Aire, potenti, folli e capaci di sorprendere in ogni loro azione. La prima, **LOStheULTRAMAR**, è un progetto creato con alcune signore della comunità locale, con cui la compagnia ha messo in scena una parata di danza raffinatissima e minimalista, in grado di catturare con dolcezza la voglia di ballare che abita in ciascuno spettatore. La seconda, **theAUDITION**, è una creazione adattata allo spazio del castello che conduce il pubblico lungo un percorso articolato nel quale si incontrano dei personaggi impegnati in singole quanto singolari esibizioni canore, dense di ironia e irriverenza, a tratti surreali, a tratti capaci di un'autenticità così immediata da generare stupore anche negli spettatori più rodati. ★

Mosca, nel duello tra *Sorelle*, vince il *Maestro* di Bulgakov

Funerali e nuove nomine al Teatro d'Arte di Mosca, e mentre il confronto fra Ženovač e Bogomolov (vincitore e vinto nella lotta per la successione) finisce in pari, sorprende la versione de *Il Maestro e Margherita* al Fomenko.

di Fausto Malcovati



Il Maestro e Margherita (foto: Sergey Petrov)

Funerali in pompa magna al Teatro d'Arte. Il 12 marzo è serenamente spirato a 82 anni Oleg Tabakov, per 18 anni direttore del teatro, «artista emerito del popolo», attore eccelso, prolifico regista di onesto mestiere, fondatore di una sua scuola-teatro, chiamata affettuosamente "Tabacchiera", da cui sono uscite generazioni di giovani talenti. Insomma un grande personaggio di enorme popolarità, che ha guidato con indubbia abilità il più famoso teatro moscovita. Sia onore a lui.

E subito si è aperta la lotta per la successione. Lotta, a dire il vero, tutta sotterranea, perché, trattandosi di un teatro statale, la nomina è nelle mani del Ministero della Cultura. Comunque frenetica ridda di nomi, con non poche minacciose prospettive: un burocrate, per esempio il vice ministro della Cultura, Aleksandr Žuravskij (ahi! un politico sul trono di Stanislavskij!), un "interno" (il divo

del teatro Konstantin Chabenskij) o che almeno fosse ascoltato il parere della compagnia. Alla fine, quaranta giorni dopo la morte di Tabakov (troppa fretta, secondo alcuni), è uscito il fatidico nome: Sergej Ženovač, regista sessantenne, allievo non di Tabakov (ce n'erano in teatro, ha commentato acidamente qualcuno) ma di Fomenko, personaggio di tutto rispetto, docente di regia al Gitis (la più prestigiosa scuola teatrale della capitale), fondatore di un suo teatro, "Studio di arte teatrale" (ora potrebbe diventare una filiale del Teatro d'Arte). Personaggio "disponibile", fuori dallo *star system*, ma non a tutti simpatico.

Non è simpatico, per esempio, a Konstantin Bogomolov, che al Teatro d'Arte è da anni di casa con alcuni dei suoi contestatissimi ma seguitissimi spettacoli (*Il marito ideale* di Wilde con cessi in scena, *Fratelli Karamazov* con un'orchestra jazz, e via di questo pas-

so: lo ricordiamo anche noi in Italia per una discutibile versione di *Delitto e castigo* con Raskol'nikov emigrante africano, il giudice Porfirij gay e Sonja ninfomane). Bogomolov, dopo la nomina, ha subito annunciato le sue dimissioni: ma, cosa curiosa, il suo ultimo spettacolo al Teatro d'Arte è *Tre sorelle*, che nelle stesse settimane Ženovač ha messo in scena nel suo teatro. Due spettacoli agli antipodi, di cui val la pena parlare.

Ma prima vediamo le dichiarazioni del neodirettore: intanto snellire il repertorio (63 spettacoli, alcuni replicati una volta ogni due mesi, altri invecchiati e consunti), aprire le porte a nuovi nomi in sostituzione del dimissionario Bogomolov, ecco il grande contestatore Dmitrij Krymov, poi qualche allievo, come Ekaterina Polovceva e Ajdar Zabbarov, e una sua produzione de *La fuga*, di Bulgakov, uno dei progetti irrealizzati di Stanislavskij, bocciato dalla censura staliniana.

Betulle per Ženovač

Torniamo alle due versioni di *Tre sorelle*, che hanno diviso il pubblico moscovita. Ženovač e il suo fido scenografo Aleksandr Borovskij hanno portato in scena un bosco di betulle. Una fitta schiera di tronchi argentei chiude il proscenio: tra un tronco e l'altro c'è giusto lo spazio per far passare gli attori. Per tre atti l'azione si svolge tra questi tronchi: dunque niente tavolo per la festa nel primo atto, niente salotto nel secondo, niente camera da letto nel terzo. Gli attori sbucano tra le fessure, intrecciano le loro battute tra un tronco e l'altro.

Nel primo atto la trovata in fondo funziona: i personaggi della festa di Irina irrompono e si eclissano, le loro voci si sentono al di là del bosco, è un divertente gioco a nascondino. Funziona molto meno nel secondo atto: scena notturna dove le coppie (mal assortite) di Maša-Veršinina e Irina-Tuzenbach si sussurrano frasi di (non) amore. Qui manca totalmente l'atmosfera cechoviana invernale di tepore, penombra, intimità. Ancor peggio nel terzo, l'atto dell'incendio dove c'è, sì, un andirivieni di facce tra un tronco e l'altro, ma non la fatica irritata della notte insonne, la tensione isterica della confessione tra sorelle, l'angoscia incombente di uno sfacelo annunciato. Nel quarto atto, alla partenza della guarnigione, i tronchi, spariscono, il proscenio si spalanca su uno spazio vuoto, pareti nude, riflettori e fili elettrici a vista. Addossato a una parete, un mucchio di valige e bauli: sì, le sorelle partono, svuotano la casa, lasciano padrona la prepotente cognata, che per prima cosa decide di tagliare il grande viale alberato per far posto a un bel prato di fiorellini.

Negli ultimi venti minuti finalmente si recupera il giusto tono cechoviano di desolazione, qui ancor più evidente nello squallore dell'attrezzatura teatrale non mascherata. Ma nelle due ore precedenti, dopo la sorpresa iniziale, l'invenzione scenografica rende asfittici i dialoghi, artificiosi i movimenti degli attori, inesistenti i momenti corali. Troppi tronchi e poco respiro.

Tre sorelle al neon

Bogomolov sceglie il neon. La casa delle *Tre sorelle* è una costruzione di tubi al neon di vari colori, che elimina qualsiasi velleità nostalgica. Arredamento *vintage*, anni Cinquanta, a metà tra Magistretti e Gregotti. Attori tutti belli (in particolare la coppia Maša-Veršinina che non per niente ha un rapporto sessuale in scena), ma difficile dire quanto bravi perché l'idea del regista è di far parlare tutti nel modo più quotidiano possibile, come se non fossero in scena. Basciano le battute, le sovrappongono, le interrompono, non si curano di farle sentire al pubblico, alzano e abbassano i toni come se fossero in ufficio o nel salotto di amici. Idea curiosa, ma in fondo, perché no? Le battute cechoviane spesso sono sconnesse, scomponibili e ricomponibili.

A peggiorare il parlato trasandato, un uso ossessivo delle proiezioni: quattro schermi sul fondo e sui lati del palcoscenico. La macchina da presa non si ferma un minuto. Primi piani a non finire, facce immense, espressioni dilatate. Gli attori, in fondo, hanno come vero partner l'obbiettivo. Ormai è di moda. Così fan tutti. Ma che noia. Si vorrebbe vedere un po' meno primi piani e un po' più gioco d'insieme. Altra novità: Tuzenbach è interpretato da un'attrice, Darja Moroz (per inciso moglie del regista) e non se ne vede la necessità. Vero, è un personaggio fragile, inquieto, sensibile, sicuramente poco virile. Tuttavia, con questa soluzione, nei dialoghi con Irina si accentua la sensazione di estraneità, la totale assenza d'attrazione. Eppure Cechov qualcosa tra i due fa passare, non foss'altro il rimpianto di un eros impossibile. Come spesso in Bogomolov, molte cose irritano, alcune intrigano, altre sono molto belle. Comunque una lettura che scuote il solito ron-ron soporifero di molti Cechov che circolano a Mosca.

Margherita tra i tamburi

Qui a Mosca ci hanno provato tutti, da Ljubimov a Ženovač, ma questa versione de *Il Maestro e Margherita* al teatro di Fomenko è la

migliore in assoluto. Registi Polina Agureeva e Fëdor Malyšev, coppia anche nella vita. Lei, attrice storica della compagnia, indimenticabile interprete, fra l'altro, di *Un villaggio felice* e *Senza dote*, lui attore emergente e regista pieno di idee.

Anzitutto un'ottima riduzione: dal ricchissimo materiale romanzesco i due registi hanno tratto un testo forte, intenso, asciutto, seguendo con attenzione tutte le linee narrative. Magnifico il loro Woland, Aleksej Kolubkov: ironico, spassoso, irresistibile nella sua massiccia fisicità, dirige con beffarda disinvoltura la grande *kermesse* destinata a sconvolgere la corrotta, arrogante, potentissima burocrazia staliniana. Tra i suoi seguaci c'è Begemot, pingue gattone dall'aria compiacente (Igor Vojnarovskij), lo scattante Korov'ev (lo stesso regista), ma soprattutto un impagabile, prorompente Azzello: Galina Kaškovskaja, chioma rossa, taccchi vertiginosi, abbigliamento sado-maso che spadroneggia senza pietà sulle malcapitate vittime. Bravissimo Pilato (Vladimir Tovcov): nei suoi dialoghi con Jeshua lo aggredisce, lo sovrasta, se lo carica addirittura sulle spalle, trascinandolo dentro e fuori scena. Divertente trovata: la scena del Varietà si volge nel ridotto, durante l'intervallo, in mezzo al pubblico che mangia e beve. Il racconto del volo di Margherita è un potente pezzo di bravura della Agureeva: sola in scena con tre tamburi, scandisce le sue battute con colpi sempre più intensi. Una vera partitura vocale-strumentale con un crescendo emozionante d'intensità. Il sabba è meno hollywoodiano che in Bulgakov: Margherita è lentamente avvolta dalle mani dei partecipanti al ballo: il brulichio dei corpi, il sovrapporsi di gambe e braccia dà un'idea impressionante del groviglio infernale voluto da Woland.

Nella scena finale, quattro roghi a scena vuota, intorno a cui si raccolgono tutti i protagonisti: il Maestro e Margherita, Woland e il suo seguito, Pilato e Levi Matteo. Chiude lo spettacolo Ivan Bezdomyj: si risveglia solo, illuminato dalla luce della luna e sogna il Maestro, che Woland ha salvato dalla crudeltà dei giannizzeri staliniani. ★

Shakespeare a Central Park una festa del teatro nella Grande Mela

Dal 1954, nel parco più famoso di New York, Shakespeare in the Park è una stagione gratuita di spettacoli all'aperto alla quale partecipano migliaia di persone e i più grandi artisti di Broadway e del cinema.

di Laura Caparrotti



In estate New York diventa un grande palcoscenico in cui compagnie di ogni tipo e con ogni *budget* mettono in scena sia classici che inediti. Shakespeare la fa da padrone, naturalmente: dal *parking lot* (parcheggio) alle strade, ai camioncini, fino ai parchi, il Bardo viene rappresentato in tutte le salse e su qualsiasi palcoscenico.

Questa esplosione estiva shakespeareiana si deve al genio di Joseph Papp, regista e fondatore del Public Theater, che nel 1954 iniziò a portare Shakespeare per le strade di una New York allora molto più pericolosa e caotica. Fondato come Shakespeare Workshop, quello che ora è il Public Theater, uno dei teatri stabili di New York, nacque per dare visibilità ad artisti emergenti. Sempre nello stesso anno, Papp decise di offrire spettacoli gratis alla popolazione della Lower East Side, il quartiere dove si ammassavano gli immigrati, allora pieno di artisti e di sudamericani.

Qualche tempo dopo, Papp spostò il progetto in un'area di fronte al Turtle Pond di Central Park. Gli spettacoli avevano un enorme successo, richiamando molto pubblico sul prato del celebre parco. Per questo motivo, nel 1959, l'allora assessore ai parchi, Robert Moses, pretese da Papp e dalla sua compagnia di far pagare un biglietto per sopperire al "consumo dei prati". Iniziò così una battaglia legale vinta da Papp che ottenne il diritto di ricevere da Moses i finanziamenti per la costruzione di un teatro all'aperto nel cuore di Central Park. Il risultato fu una struttura dalla forma vagamente somigliante ai teatri greco-romani, la cui missione ogni estate fu, da allora, di offrire spettacoli a ingresso libero. Nel 1962 il Delacorte Theater, così chiamato dal nome del maggior finanziatore, venne inaugurato col *Mercante di Venezia* interpretato da George C. Scott e James Earl Jones. Da allora ben più di cento produzioni

si sono alternate ogni estate sul celebre palcoscenico, la maggior parte scritte da Shakespeare.

I nomi degli artisti che hanno partecipato agli spettacoli di Shakespeare in the Park sono da notte degli Oscar: Meryl Streep, Al Pacino, Natalie Portman, Kevin Kline, Morgan Freeman, Denzel Washington, Sam Waterston, Ann Hathaway, Patrick Stewart, Annette Bening e così via. L'elenco è davvero sostanzioso e dimostra quanto Shakespeare in the Park sia importante non solo per il pubblico, ma anche per gli artisti. Ciascuna produzione dura circa un mese e la fila per prendere i biglietti è sempre molto lunga e ordinata. I punti di prenotazione sono in vari luoghi della città, ma fuori da quello del Delacorte Theater si consuma veramente un rito newyorkese in cui ci si conosce e si condivide l'amore per il teatro mentre si aspetta pazientemente sotto gli alberi il proprio turno al botteghino.

Nella skyline cittadina

«Shakespeare in the Park è iniziato da un camion dentro il quale c'erano scenografia, oggetti di scena e costumi. Oggi oltre 100.000 persone arrivano ogni anno al Delacorte Theater per vedere uno degli spettacoli della stagione». Così lo descrive il direttore artistico associato del Public Theater, Mandy Hackett. E continua: «Shakespeare in the Park, del Public Theater, fa ormai parte del dna della nostra città. Come le persone visitano la Statua della Libertà o l'Empire State Building, vanno a vedere gli Yankees o fanno un giro sulla Circle Line, noi consideriamo Shakespeare in the Park una parte essenziale del panorama culturale di New York. Non solo presentiamo produzioni di prim'ordine in uno dei palcoscenici più belli al mondo, nel cuore di Central Park, ma non facciamo pagare l'ingresso, perché crediamo fortemente che l'arte sia di tutti e che tutti – newyorkesi e non – debbano avere l'opportunità di commuoversi grazie all'immenso genio di Shakespeare».

Coinvolgere, condividere, partecipare sono le parole fondamentali dell'operazione Shakespeare in the Park. Gli spettacoli, spesso sono presentati in modo abbastanza tradizionale, magari non soddisfano tutti, ma è il senso di comunità nutrito dal progetto a essere importante. Pensare che il luogo dove si svolge è proprio quel Central Park nato per permettere a tutti, ai ricchi mercanti e alle persone meno abbienti, di godere della natura, in uno stesso luogo, abbattendo le disuguaglianze che allora, a metà del 1800, quando il parco fu creato, erano assai profonde.

Gli spettacoli sono tutti in qualche modo legati al momento storico che si sta vivendo. Nel 2017, per esempio, il **Julius Caesar** diretto da **Oskar Eustis** vide un Giulio Cesare simile a Trump, tanto che una sera, al momento dell'uccisione del tiranno, una coppia di sostenitori del presidente irruppe sul palco gridando allo scandalo.

«Nello scegliere quali testi produrre ogni estate, spesso partiamo da un attore o da un regista. Capita che un attore venga da noi esprimendo il desiderio di interpretare un ruolo o che un regista ci indichi un testo. Lavoriamo molto spesso con Daniel Sullivan, ma cerchiamo di aprire la nostra famiglia ad artisti di varie provenienze, come Lear De Bessonet e Ruben Santiago-Hudson. Facciamo lunghi incontri col regista per valutare i diversi testi, approfondirne uno e porlo nel contesto storico e sociale del momento».

Per l'estate 2018 sono stati scelti **Othello** diretto dal Tony Award **Ruben Santiago-Hudson** e interpretato, fra gli altri, da Peter Jay Fernandez (Duke of Venice), Chukwudi Iwuji (Othello) e Heather Lind (Desdemona) e **Twelfth Night** (*La dodicesima notte*) diretto da **Oskar Eustis** e **Kwame Kwei-Armah**, direttore artistico del Young Vic di Londra con Ato Blankson-Wood (Orsino), Nikki M. James (Viola), Andrew Kober (Malvolio). Mentre la messinscena di *Othello* era tradizionale, con

scene e costumi che ricordavano un'epoca antica, *Twelfth Night* è diventato un musical pieno di colori e di giovani artisti che si sono alternati sul palcoscenico, creando il cast blu e quello rosso. Lo spettacolo ha, infatti, visto la partecipazione di ragazzi dei cinque distretti di New York insieme ad attori professionisti. Il risultato, uno spettacolo cangiante e colorato pieno di balli e musiche, una festa scritta da Shakespeare e interpretata dalla città di New York. ★

NEW YORK/2

Dagli Abba a Bruce Springsteen, il trionfo dei juke-box musical

Prendi le canzoni più famose di un artista di successo, contornale con la storia della sua vita, fai iniziare lo spettacolo con la celebrità che accoglie gli spettatori, condisci il tutto con magnifici costumi, scene sementi, prepara un paio di successi per il bis finale e avrai un perfetto *juke-box musical* che tanto va di moda a Broadway. I *juke-box musical* ricordano i film anni Sessanta con Gianni Morandi o Bobby Solo: le musiche di successo sono il motore trainante di storie più o meno interessanti, ma che le note rendono indimenticabili funzionando da *madeleine* proustiane per i ricordi di tante persone. L'esempio più eclatante è **Mamma mia!** sulle musiche degli Abba. Visto da oltre sessanta milioni di spettatori dal debutto nel 1999, ha incassato più di due miliardi in tutto il mondo, producendo anche una serie di film (l'ultimo episodio è uscito negli Stati Uniti lo scorso giugno e in Italia alla fine dell'estate).

Se *Mamma mia!* è una storia del tutto inventata, la maggior parte dei *juke-box musical* si basa su biografie, come è successo per **Jersey Boys**, incentrato su Frankie Valli e i Four Seasons e per **Motown**, sulla celebre etichetta discografica fondata a Detroit nel 1959 per soli cantanti afroamericani e, come succede oggi, per Carole King e Donna Summer. Dal debutto nel 2014, **Beautiful**, la storia della cantautrice Carole King, continua a essere *sold out* senza il minimo cedimento al botteghino. Abbie Muller, nei panni della King, parte dalla serata alla Carnegie Hall per raccontare, in due ore e mezza, una carriera di successi incontrastati. Stessa formula per **Donna Summer. The Musical** (nella foto) che ripercorre la storia della famosa cantante regina incontrastata della *disco music* anni Settanta-Ottanta, per raccontarne le vicende professionali e personali, andando persino a svelare un ripetuto abuso da lei subito in tenera età. Un musical, questo, dato per spacciato all'inizio delle repliche e che, invece, proprio grazie alla musica e alla unicità del racconto - tre diverse Donna Summer si alternano a seconda dell'età - sta vivendo una stagione molto florida.

Il re di questi mesi, però, fra gli spettacoli di Broadway, è un *one-man show* che con la musica ha uno strettissimo rapporto. Tutto esaurito da mesi, quei pochi biglietti che si trovano possono arrivare a costare oltre 700 dollari, si intitola **Springsteen on Broadway** e vede il Boss da solo, sul palco, che, con la sua chitarra, si racconta e canta. Lo spettacolo è già stato prorogato tre volte e dovrebbe chiudere il 15 dicembre 2018. Perché la musica, a Broadway, non può avere fine. **Laura Caparrotti**



argot

stagione 2018/19
prima parte _ARGOT PRODUZIONI
OTTOBRE 2018/GENNAIO 2019

3 - 21 ottobre 2018

Volevamo essere gli U2 ma
FORSE ERA MEGLIO VASCO
scritto e diretto da **Umberto Marino**
con **Marco Galli, Enrico Lo Verso,**
Alberto Molinari, Carolina Salomè,
Federico Scribani, Francesca Sau

27 novembre - 2 dicembre 2018

ELOGIO DELLA FOLLIA #ilikedopamina
liberamente ispirato all'Elogio della Follia
di Erasmo da Rotterdam
di **Aleksandros Memetaj**
regia **Tiziano Panici**
con **Aleksandros Memetaj,**
Yoris Petrillo, Tiziano Panici

23 - 31 ottobre 2018

UN MONDO PERFETTO
scritto e diretto da **Sergio Pierattini**
con **Manuela Mandracchia,**
Paolo Giovannucci e
Emanuele Carucci Viterbi

5 - 23 dicembre 2018

7 ANNI
di **José Cabeza e Julia Fontana**
traduzione e adattamento **Enrico Ianniello**
regia **Francesco Frangipane**
con **Massimiliano Benvenuto,**
Vincenzo De Michele,
Arcangelo Iannace,
Giorgio Marchesi

8 - 17 novembre 2018

ZIO IVAN
da Čechov
adattamento e regia **Alice Spisa**
con **Nicola Andretta, Amerigo Fontani,**
Aliosha Massine, Marco Quaglia,
Maria Chiara C. Pederzini,
Stefano Scialanga, Alice Spisa,
Giulia Trippetta

22 - 27 gennaio 2019

BEST FRIEND
scritto e diretto da **Giuseppe Tantillo**
con **Francesco Brandi e**
Giuseppe Tantillo

20 - 25 novembre 2018

PER CATERINA
scritto e diretto da **Aliosha Massine**
con **Daniele Parisi e Pio Stellaccio**

Ce n' est pas fini...



Via Natale Del Grande, 27 Trastevere
Tel. 06/5898111
info@teatroargotstudio.com
www.teatroargotstudio.com



ORARI SPETTACOLI:
dal lunedì al sabato ore 20:30
domenica ore 17:30
AVVISO RISERVATO AI SOCI

TEATRO FONTANA



#IlTeatroCheFa

STAGIONE 2018.2019

+39 02 69 01 57 33 • biglietteria@teatrofontana.it • teatrofontana.it



PREVENDITA

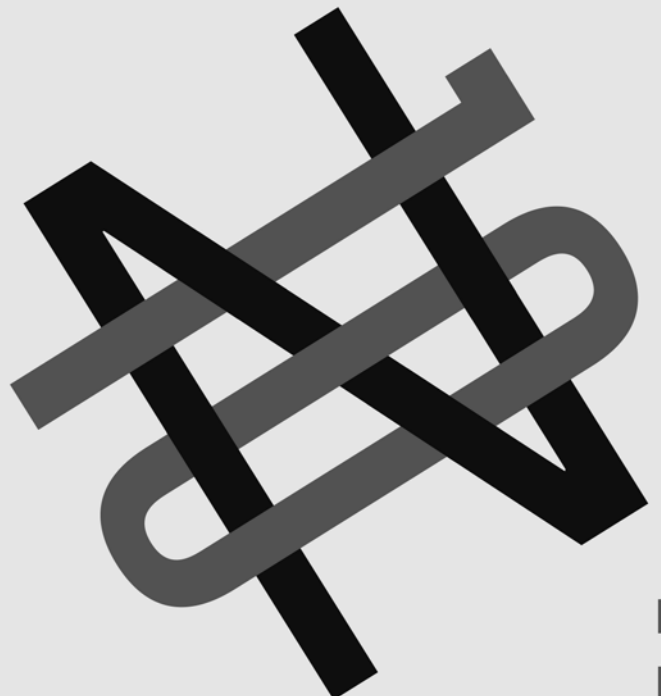


10 NODI | i festival
d'autunno
a Cagliari

sardegna teatro
tuffestorie
spazioidanza
spaziomusica

carovana s.m.i.
sardex

cada die teatro
ticonzero
is mascareddas
liberos



www.10nodi.it



STAGIONE 2018-2019

Direzione artistica Compagnia Teatro dell'Argine

Teatro delle Temperie **Teatro dell'Argine**
Maria Paiato **Bahamut** **Eccentrici Dadarò**
Vincitore Premio In-Box 2018 **Teatro C'Art**
Piccola Compagnia Dammacco
Gabriele Vacis | Vincenzo Pirrotta
Kronoteatro **Carrozeria Orfeo**
Teatro dei Venti **DomesticAlchimia**
Teatro... voce della società giovanile **Poetry Slam** **Laura Curino**
Teatro Binario 7
Teatro delle Albe



TEATRODELLARGINE.ORG
ITCTEATRO.IT | 051.6270150



TEATRO NAZIONALE
EMILIA ROMAGNA
TEATRO FONDAZIONE

GUARDATI INTORNO



EMILIA ROMAGNA TEATRO FONDAZIONE

Produzioni Stagione 2018/2019

Giorgio Sangati / Enzo Vetrano / Stefano Randisi / Elena Bucci / Marco Sgrosso / Daria Deflorian / Antonio Tagliarini / Ferdinando Bruni / Elio De Capitani / Simona Bertozzi Margherita Musto e Gabriel Calderón Pier Lorenzo Pisano / Declan Donnellan Lisa Ferlazzo Natoli / Teatrino Giullare Kepler-452 / Nanni Garella / Emanuela Giordano / Davide Carnevali / Chiara Guidi e Vito Matera / Katie Mitchell / Marco Plini Rimini Protokoll / Falk Richter / Koen Augustijnen e Rosalba Torres Guerrero

emiliaromagnateatro.com

TEATRO METASTASIO

STAGIONE 2018-19

SICILIA
testo e interpretazione Clyde Chabot

CANI MORTI
adattamento e regia Carmelo Alù

TURANDOT
regia Marco Plini
regia per l'Opera di Pechino Xu Mengke

QUEEN LEAR
regia Nina's Drag Queens

STANNO TUTTI MALE
uno spettacolo di e con Riccardo Goretti,
Stefano Cenci e Lorenzo Urciullo

**ORESTEA/
Agamennone, Schiavi, Conversio**
regia Simone Deraï

THE NIGHT WRITER
Giornale notturno
testo, scene e regia Jan Fabre

IL PIACERE DELL'ONESTÀ
regia Alessandro Averone

SCENE DA FAUST
regia Federico Tiezzi
www.metastasio.it

DECAMERON 2.0
ideazione, regia, video
Letizia Renzini

HAPPY HOUR
di Cristian Ceresoli
regia Simon Boberg

QUASI NIENTE
un progetto di Daria Deflorian
e Antonio Tagliarini

LA MALADIE DE LA MORT
regia Katie Mitchell

G(L)OSSIP

Il *playboy* più triste del mondo

di Fabrizio Sebastian Caleffi



«L'unica cosa peggiore del fatto che la gente parli male di te è che nessuno parli di te» (Oscar Wilde)

Cinque Mogli 60 Film: così Mondadori nel 1982 titola, pubblicandola, la vivace autobiografia della Kolossal Celebrity John Huston. Cinque sono anche le signore che sono state sposate con il Maestro Bergman. Perciò la *sentimental* bio che stiamo per presentare potrebbe, secondo il suggerimento dell'editor, uscire come *Cinque mogli, 600 amanti*. Ma il *marketing* propone un'altra soluzione: *Il posto delle fregole*. Un po' frivolo, se vogliamo, ma non è il caso di storcere il naso nella prospettiva di un paio di copie vendute in più. Comunque, il vostro recensore di fiducia, come vedete sopra, lette le bozze, ha già deciso la sua personale titolazione. Gli è venuta in mente di botto un pomeriggio in redazione e le ragazze hanno vivacemente approvato. Autore per definizione, il Bergman che sta alla regia come Ingrid sta a Rossellini è stato rivoltato come un calzino (corto) dentro a un sandalo *swedish style* in occasione del centenario celebrativo della nascita di cotanto genio. Ma le scene dal suo matrimonio multiplo meritano il libro *Seicento sfumature di grigio* di cui vi sto parlando. Il calcolo per difetto del numero delle *lovers* viene stabilito su una media statistica di un centinaio di quegli episodi extraconiugali chiamati, in climi meno freddini di quello scandinavo, "corna" per ogni *tranche de vie à deux*. Quel che subito balza all'occhio nel profilo seduttivo di Maitre Ingmar è la propensione alla tristezza *post coitum* manifestata prima delle conoscenze bibliche. In altre parole, stando alla ricostruzione del *sexual profiler* del proverbiale cineasta e teatrante, il settimo sigillo impresso in calce alle sue conquiste era un cocktail (e se conoscete lo *slang cock* vi fornisce un sottosignificato in più) di eros cerebrale spruzzato di *ennui*, servire ghiacciato.

Ma andiamo ora a scoprirle le principali coprotagoniste. Ernst Ingmar Bergman di Uppsala sposa la coetanea Else Fischer di Lund, ci fa una figlia, Lena, tre anni dopo divorzia. È proprio allora che la ballerina decide di farsi un bel viaggio di nozze solitario: va in Kenya e ci resterà per tutta la vita. Il Signor B nel frattempo ha conosciuto un'altra ballerina, Ellen Lindstrom, che diventa la sua seconda moglie. Con Ellen i figli sono quattro in un sol colpo (è un modo di dire, non una prodezza sessuale). Poi sul set *on location* (Heinsingborg) del film *Verso la goia* incontra la giornalista Gun Hagberg, una *taught girl* del tipo preferito da Hemingway: caccia, pesca e grazia sotto pressione. La apprezza al punto di metterla incinta, ritrovandosi così a mantenere due mogli, la compagna Gun e cinque figli. I conti non tornano e il regista si adatta a dirigere *commercials* (messaggi pubblicitari). Sposata la Hagberg nel '51, supera di solo 12 mesi la crisi del settimo anno e nel '59 celebra le quarte nozze della sua vita con la

pianista Kabi Laren, bella estone rifugiata in Svezia dopo l'invasione delle armate sovietiche. Altro figlio e dieci anni di un matrimonio già finito allo scoccare del fatidico settimo anno. Era entrata in scena Liv Ullman! La norvegese nata a Tokyo si trova a interagire con Berit Elizabeth Andersson detta Bibi, conosciuta da Ingmar quando Bergman dirigeva lo spot del detergente Bris. Lo Svengali teatrale, dopo averla ripescata per un piccolo ruolo in *Sorrisi di una notte d'estate*, la rende protagonista del suo allestimento di *Chi ha paura di Virginia Woolf?*, per affiancarla quindi a Ullman nel film *Persona*. Ma Liv non pare avere affatto paura di Bibi Andersson. A Oslo il 9 agosto 1966 nasce Linn, figlia di Liv e di Bergman, che si firmerà sempre Ullman. Nel 1974, separazione da Liv e successivo matrimonio con Ingrid von Rosen, che, fino alla fine, avvenuta nel 1995, risponderà dunque al nome anagrafico di Ingrid Bergman. E sarà l'ultima moglie del Casanova Cupo. Che, precedentemente, ha avuto rapporti significativi con un'altra Andersson, Harriet (una vaga somiglianza con Maria Schneider e Lea Massari) e Ingrid Thulin. *Mesdames et messieurs*, il catalogo è questo: cinque mogli e nessuna che potesse dire con la Ginzburg «ti ho sposato per allegria».

Sua Mestizia Ingmar di Svezia ha dunque conquistato, secondo il per ora anonimo estensore della sua brillante, acuta Love Stories Story con il *negative approach*. Una tecnica, si deduce, imparata facendo pubblicità. La stessa che ha contribuito a farlo diventare il miglior *copy angst* del mondo, il campione mondiale dell'angoscia esistenziale, sul podio olimpico dei *playboy* al gradino più alto, avendo battuto in *fotofinish* lo svagato dominicano Porfirio Rubirosa, abbattuto da un ostacolo fatale lungo i *boulevards*, a sua volta per una narice davanti ai bronzei *ex aequo* transalpini Sartre&Gainsbourg, di pari bruttezza e di egual fascino irresistibile. L'*excursus* sul *cursus honorum* virile del Nostro si conclude con un *in cauda venenum* (capirete tra poco il senso del *latinorum*): la testimonianza raccolta dal Saggista Mascherato. È stata da lui scovata la quasi centenaria (vivente) Vera Bergman. Che non è un attributo: è una vera attrice, nata Vera von Bergman a Berlino nel 1920; dopo studi teatrali con Max Reinhardt (mica Pinco!), la figlia di Karl, già ambasciatore tedesco a Parigi, approda a Roma allo scoppio del secondo conflitto mondiale (non ancora condiviso dal Crapone) per un provino con Vittorio De Sica (mica Pinco!) che la prende per *Maddalena zero in condotta*; si ritira dopo *L'ultima gara* (sic!), film diretto da Piero Costa, collaboratore di Vittorio. Vera a domanda risponde: dei due antagonisti virtuali del cinema europeo, Fellini e Bergman, avrebbe preferito esser diretta da Federico. Perché (parole sue) «un ateo luterano è un figlio di pastore, mentre un cattolico distratto nutre fantasie insuperabili».



DOSSIER: Bergman 100

a cura di Giuseppe Liotta e Roberto Rizzente

Tra i maestri riconosciuti della storia del cinema, Ingmar Bergman (1918-2007) è stato anche un grande uomo di teatro. Nelle drammaturgie, nelle messinscene da Ibsen, Shakespeare, Strindberg, ha elaborato un linguaggio peculiare che muove dalla tradizione scandinava, le si oppone, attinge dal protestantesimo, per raccontare la disperazione esistenziale dell'uomo contemporaneo, il conflitto tra i sessi, tra la fede e la ragione, la realtà e la finzione, in un ascolto continuo e mai peregrino delle ragioni dell'attore.





Goffredo Fofi: il mio Bergman

L'energia, lo scavo continuo, la fame creatrice fanno di Bergman uno degli artisti – e degli intellettuali – più significativi del Novecento. Goffredo Fofi – autore delle postfazioni ai *Tre diari* (Iperborea, 2008) e a *Il settimo sigillo* (Iperborea, 2017) – ne ricorda la figura, pensando anche al rapporto intimo e costante che il regista svedese ha intrattenuto col teatro, sia sul palcoscenico sia sullo schermo.

di Goffredo Fofi, testo raccolto da Rodolfo Sacchetti

All'inizio fu per me fondamentale la retrospettiva sul cinema scandinavo, curata da Francesco Savio (pseudonimo di Francesco Pavolini) al festival di Venezia. Tra tante cose vi scoprii Anita Björk, in un bel film di Alf Sjöberg, *Soltanto una madre*; bella e brava, fu diretta più volte da Bergman, anche in teatro. Si dice che Stig Dagerman, l'*enfant prodige* della letteratura svedese dell'epoca, si sia suicidato per lei. Naturalmente, nella retrospettiva c'erano i film di Sjöström e di Stiller, importantissimi per il cinema "serio" di Bergman il primo e di commedia il secondo. È per queste strade che sono arrivato a conoscere un po' meglio l'opera di Bergman, collegandola alla storia del cinema, del teatro e della letteratura scandinava, e a Kierkegaard.

Gli esordi: Strindberg, Sjöberg, Molander
Sottintendendo Kierkegaard, che è alla base di tutto, secondo me i due veri maestri di Bergman sono Sjöberg per il cinema e Strindberg per il teatro. Strindberg ha una coscienza di classe maggiore di Bergman, che vive in un Paese socialmente quasi pacificato. Nel dopoguerra la Svezia ha avuto un'espansione socialdemocratica, a cui la tradizione protestante ha offerto una chiave di grande tolleranza, in un periodo in cui il cattolicesimo era rappresentato da Salazar e da Franco, e in Italia da Scelba e da Andreotti. Strindberg era, come scrive nell'autobiografia, il «figlio della serva», mentre Bergman era figlio di un pastore protestante. Bergman, a differenza di Strindberg, amava molto le donne ma è grazie a Strindberg che arriva a Freud e alla psicanalisi. Sul finire degli anni Trenta, e ancora

nell'immediato dopoguerra, Bergman comincia a lavorare nel cinema come sceneggiatore di Sjöberg e di Gustaf Molander. Da Molander impara le regole del racconto cinematografico. Sjöberg è stato un grandissimo regista, e si dice fosse tale anche in teatro. Il giovane Bergman scrive la sceneggiatura di *Spasimo*: una giovane coppia di studenti seviziata da un professore osceno che odia i giovani. È un film tesissimo e molto duro.

Il teatro di regia

La mia impressione è che, a teatro, Bergman non fosse più bravo di un Visconti o di uno Strehler, ma con un altro tipo di retroterra alle spalle. Aveva un enorme rispetto per i testi, ma anche una grandiosità scenica, con molte trovate di regia. D'altronde, il teatro di regia doveva riuscire a catturare l'attenzione, anche

con i classici. All'epoca gli spettacoli duravano almeno tre ore. Ci voleva tensione e invenzione, e certamente Bergman realizzò un teatro tutto sommato tradizionale ma di alto livello e con un gruppo di collaboratori magnifici. Né va dimenticato che Bergman ha imposto su di un piano internazionale attori della forza di Ingrid Thulin, Gunnar Björnstrand, Liv Ullmann, Max von Sydow.

Il posto delle fragole e l'inquietudine religiosa

La tradizione cinematografica scandinava è molto ricca: ci sono stati Dreyer, Benjamin Christensen, August Blom, il dramma borghese, oltre a Victor Sjöström. Quando Sjöström è ormai in declino, Bergman lo chiama per *Il posto delle fragole*. C'è una scena, nel film, che all'epoca mi colpì profondamente. Mentre va a ritirare un riconoscimento alla carriera, l'anziano protagonista dà un passaggio in macchina a tre studenti che fanno l'autostop. Durante il viaggio, essi non fanno che litigare su questioni... di teologia. Per me, adolescente in Umbria negli anni Cinquanta, era una cosa sbalorditiva. Forse qualcosa del genere, ma solo accennato, si trova in *Europa '51*, *Bernadette*, *Fatima*, o in certi film agiografici o francesi (il primo Bresson, *Dio ha bisogno degli uomini*, *Monsieur Vincent*, *Lo spretato*...). L'idea che dei miei coetanei, o poco più grandi, litigassero attorno ad argomenti di teologia, mi sembrava una novità straordinaria. Emergeva un cinema che non parlava solo della realtà apparente, sociale come nel nostro neorealismo, ma trasmetteva altre inquietudini, assenti dal cattolicesimo comune, e invece tipiche del protestantesimo. Questa è una tensione sempre presente nei film di Bergman, anche in quelli più "naturalistico-esistenzialistici" dell'immediato dopoguerra, dove si avverte l'influenza di Camus, delle affinità col coetaneo Dagerman. D'altronde, si trattava di (eravamo!) una generazione che è cresciuta con la guerra, la bomba atomica, Auschwitz... I giovani crescevano con questo tipo di domande, anche noi che eravamo invece inflazionati, in cinema, dallo zavattinismo, con Rossellini de-testato e De Sica venerato...

Il settimo sigillo e la sacra rappresentazione

Vidi da bambino un film che mi è rimasto impresso e di cui sono riuscito a parlare solo con Franco Fortini, che ne era entusiasta:

Strada di ferro di Sjöberg. Un comico di nome Rune Lindström s'inventò una sacra rappresentazione, tipo quelle medievali, ma in chiave protestante, che ebbe un enorme successo. Racconta di un contadino la cui ragazza sta morendo, e lui si mette in cammino per chiederne ragione a Dio. Il titolo originale era *Himlasplet*, che significa "la via verso il cielo". Ancor oggi viene rappresentata ogni anno, nello stesso luogo in cui fu realizzata la prima volta. Come nelle storie medievali, come nei "viaggi dei pellegrini", il contadino incontra i tre profeti, supera le tentazioni messe in campo dal diavolo e infine riesce a salvare la ragazza. Sjöberg si innamorò della storia e ne fece un film. Bergman per il *Settimo sigillo* fu sicuramente influenzato da Lindström e da Sjöberg. Perché la storia ha molti punti di contatto e poi c'è nel *Settimo sigillo* la presenza dissonante del clown, che è caratteristica di Bergman. Il suo non è mai un protestantesimo cupo, dreyeriano, c'è sempre un elemento sbarazzino, vitale.

Le regole del gioco e l'elogio dell'arte

La tradizione del cinema scandinavo è imbevuta di protestantesimo. Ma tra i riferimenti di Bergman c'è anche Mauritz Stiller, che vi rappresenta l'aspetto borghese e vagamente libertino. Bergman trasmetteva da una parte un'inquietudine teologica, ma dall'altra parte la ribellione alle durezze del protestantesimo, in difesa di un rapporto più carnale, sensuale, vitale, con l'esistenza. E anche il gioco di società, la "regola del gioco" alla Renoir, il rapporto servi e padroni raccontato nel teatro, da Molière a Beaumarchais a Goldoni. Credo siano queste le due anime di Bergman, che lo hanno portato al successo mondiale, ma prevale la prima. Bergman ha sperimentato moltissimo, con un'autoanalisi continua, fino alla fine. Dell'ultimo periodo è *Fanny & Alexander*, la grande sintesi, l'opera testamento. Solo in vecchiaia osa scatenarsi contro il padre, afferma che il suo vero nemico è il pastore protestante, un odioso padre castratore. *Fanny & Alexander* è un inno alla vita, in un'ottica borghese, allegra, dove contano moltissimo il teatro e lo spettacolo, a partire dalla lanterna magica. Bergman ci offre un elogio dell'arte come necessità sociale assoluta, qualcosa che è perfino più forte della religione, incarnata dalla tremenda figura del padre.

Raccontare l'angoscia

Per molti anni, Bergman ha esplorato l'angoscia. Di fronte al mistero dell'esistenza, alla debolezza degli esseri umani, alla fragilità delle scelte, alle ambiguità del sacro, al silenzio di Dio. Il suo film, da questo punto di vista, più "comunicativo" è *Sussurri e gridi*, dalle conclusioni quasi tolstoiane: di fronte alla morte e alla solitudine della protagonista vale solo la pietà, la carità di una materna serva. Addosso ai personaggi, pochi, e al confronto tra di loro e con se stessi e con l'assoluto, *Come in uno specchio*, *Luci d'inverno*, *Il silenzio*, *Persona*, *La vergogna*, *Passione*, *Il rito*, non sono pensabili senza un magistero teatrale, che è stavolta quello del *kammerspiel*, del teatro da camera. Negli ultimi, Bergman ha dimostrato di essere uno dei rarissimi registi ad aver saputo piegare al cinema un suo "padre", il teatro, e una sua "figlia", la televisione.

Il teatro, tra vita e mistero

A parte i classici, tra cui Shakespeare, Molière, Ibsen, Bergman ha realizzato di Mozart, non a caso, il *Flauto magico*, che è forse la sua opera più filosofica, dove la contrapposizione tra il modello Sarastro e quello della Regina della Notte sono i poli dell'esistenza, come nella vita stessa di Bergman. Ma sono davvero tanti i film in cui appare il teatro come soggetto e tema. In questo senso il capolavoro è *Il volto*, nel quale si parla di un teatro mesmeriano, il soggetto è l'illusionismo, la capacità di illudere, di ipnotizzare. Nel rapporto tra una forma austera e una forma barocca, c'è un vero e proprio gioco, che sa mescolare il corpo e lo spirito. Il teatro serve a Bergman per la sua dimensione fisica e barocca. E corale. È la rappresentazione di questi problemi restituiti anche con una certa allegria. Alla fine non è importante il teatro che racconta nei suoi film, perché nel cinema di Bergman tutto è sempre teatro. Da una parte c'è la vita e la sua rappresentazione, e dall'altra il mistero: il teatro è la mediazione tra i due mondi, ha il compito di illuminare le due dimensioni e di metterle in rapporto tra loro, a confronto. ★

Bengt Ekerot e Max von Sydow in *Il settimo sigillo* (1957).

Lo Stato contro l'individuo: la Svezia, prima di tutto

Non solo il protestantesimo: la riflessione sui sentimenti, sulla religione, sulla società e sulla malattia, portata avanti da Bergman, affonda le radici nella tradizione svedese. A dispetto dell'assolutismo etico e del pensiero positivo imposti dallo Stato e dalla cultura corrente.

di Vanda Monaco Westerståhl



Sinfonia d'autunno è stato considerato una resa dei conti fra madre e figlia. Eva la figlia maggiore, interpretata da Liv Ullmann, e la madre Charlotte, interpretata da Ingrid Bergman. Si avverte spesso una difficoltà a "interpretare" i film di Bergman alla luce dei rapporti familiari, segnati dalla cupezza del protestantesimo svedese.

Forse lo sfondo è più complesso. Bergman, che nacque nel 1918, visse adolescenza e giovinezza negli anni in cui Hjalmar Branting, per molti anni capo del governo, diede l'avvio alla socialdemocrazia svedese in una prospettiva occidentale e liberale, costruita sui valori dell'individuo. Il progetto fu bloccato all'inizio degli anni Trenta dall'ala ideologicamente dura del partito socialdemocratico più vicina all'Unione Sovietica, che prese il sopravvento dando vita a uno **Stato Etico** con una grande capacità di propaganda, come era proprio di quegli anni. Il tema della coazione all'uguaglianza è stato poco studiato nella cinematografia di Bergman, mentre è un tema che lui viveva con profondo malessere e con affannata disperazione, come si avverte già in *Crisi* del 1946 e negli altri film degli anni Quaranta.

glianza è stato poco studiato nella cinematografia di Bergman, mentre è un tema che lui viveva con profondo malessere e con affannata disperazione, come si avverte già in *Crisi* del 1946 e negli altri film degli anni Quaranta.

La coazione all'uguaglianza

Malessere e disperazione non avevano radici politiche o ideologiche: si trattava della vita emotiva, della **coazione sui sentimenti**. Come scrive Leif Zern nel suo *Vedere Bergman*, gli svedesi si consideravano in quegli anni, e in gran parte ancora adesso, latte e fragole, dimenticando che sono anche acquavite, roghi e streghe. Bergman sentiva queste amputazioni nel suo intimo: è come svegliarsi la mattina con la coscienza che la propria unicità di individuo viene negata dalla legge, dalla scuola, dallo stesso mondo intellettuale ormai sempre più popolato da scrittori operai o operai e da accademici e intellettuali chiusi nelle torri di avorio e privi di un'attiva cultura

critica. L'ideologia dominante voleva – forse ancora vuole – un cittadino sano e pronto ad agire **per il bene sociale e dello Stato**. Un'ideologia sostenuta e applicata da un'organizzazione politica quasi perfetta, che premiava i buoni con un'assistenza sociale invidiata da tutta l'Europa e che puniva i trasgressori con castrazioni chimiche e isolamento. Fu così che tra il 1936 e il 1974 furono sterilizzati 63.000 esseri umani, la maggior parte donne, o perché nati con malformazioni o malattie ereditarie, o perché conducevano una vita promiscua o perché alcolizzati o quasi, tutte cose pericolose per la sanità della popolazione svedese. Benché nei film di Bergman i personaggi con le loro storie siano al centro della nostra attenzione, è indubbio che il mondo esterno trapeli, attraverso sussurri e brusii. E allora "vediamo" queste donne infelici e malate in una prospettiva da incubo, come avviene quando la legge dello Stato, penetrando nella vita privata, ne stravolge i valori, le scelte e

le responsabilità individuali, eliminando i sentimenti della pietà e della condivisione.

Lo Stato Etico svedese

Poteva Bergman sottrarsi alla devastazione dei sentimenti provocata dallo Stato Etico svedese? «L'artista assorbe tutto il proprio tempo», diceva Erland Josephson, l'attore più amato da Bergman. E allora ecco gli sconvolgenti balbettii di Helena, la più giovane delle due figlie della pianista Charlotte in *Sinfonia di autunno* (1978):

EVA - Mamma, tu non stavi mai con noi, Helena e io stavamo sempre sole. Helena non aveva ancora un anno quando te ne sei andata di casa.

CHARLOTTE - Allora è colpa mia se la malattia di Helena è diventata inguaribile.

EVA - Credo proprio di sì.

CHARLOTTE - Tu dici che la malattia di tua sorella ...

EVA - Credo proprio di sì.

CHARLOTTE - Non lo penserai sul serio...

EVA - E quando Helena si è aggravata tu l'hai rinchiusa in una casa di cura.

CHARLOTTE - Non può essere vero.

Un dialogo senza vie d'uscita: se Helena è deforme e ammalata deve esserci una colpa precisa e riconoscibile ed Eva, la sorella maggiore, accusa la madre Charlotte. A sua volta Charlotte è cresciuta in una famiglia dove non c'era espressione di sentimenti: «Mai uno schiaffo, mai una carezza – dice Charlotte – Non sapevo niente dei sentimenti... nella musica li ho trovati e posso esprimerli». Charlotte è un'artista nel senso che trova e condivide i propri sentimenti con il pubblico, ma questo aspetto dell'arte non era accettato negli anni di Bergman e non lo è in gran parte ancora oggi: l'arte ha una funzione di **divulgazione dei principi del bene quali sono configurati nelle leggi**. Per Eva, la figlia, gli esseri umani non sono individui diversi l'uno dall'altro, per lei gli uomini sono tutti uguali: «Mamma – dice – per me l'uomo è una creatura incredibile, fantastica, l'uomo ha tutto dentro di sé: la colpa e l'innocenza... Dio ha creato l'uomo a sua immagine, e in Dio c'è ogni cosa... ogni uomo somiglia a Dio. Gli assassini, i profeti, gli artisti... vivono uno accanto all'altro senza con-

traddizioni, sono immagini che si completano, capisci? Senza confini...».

Quando Charlotte viene accusata di aver fatto rinchiodare la figlia ammalata distoglie lo sguardo e dice che non può essere vero. Fu la scelta degli artisti e degli intellettuali svedesi di fronte alle stragi di quegli anni. Non vollero vedere, forse per quel **bisogno di ordine sistematico e sistemico** che ancora distingue il mondo della cultura svedese. La stessa Charlotte non esprime in patria i suoi sentimenti ritrovati con la musica ma nei concerti all'estero, dove vive la sua vita. Eva, così sicura dell'ordine del mondo, resta tuttavia chiusa in una cupa disperazione: «Si sta facendo buio. Ho freddo. Devo preparare la cena. Ho paura di uccidermi. Spero che un giorno Dio abbia bisogno di me e mi liberi da questa prigione». Ecco qui l'ombra del suicidio che domina la cultura svedese, che invece rappresenta se stessa come cultura di un popolo felice: eppure, i contorni di questa ombra si fanno così netti da diventare spaventosi: attualmente si uccidono in Svezia 1.000 uomini all'anno e purtroppo il fenomeno è in crescita. Perché accade questo in un Paese che ha servizi sociali all'avanguardia, un'economia tra le più solide del mondo occidentale?

La diversità come malattia

Credo che Bergman "percepisca" una risposta in *Luci d'inverno* (1963) e in *Sussurri e grida* (1972). Scrivo "percepisca" perché lui vedeva problemi e trovava risposte vivendo attraverso il non-detto, la sua riflessione nasceva da un'**attitudine esperienziale**, una cultura molto diffusa in Svezia in tempi passati: basterebbe nominare Swedenborg e prima di lui Karl XII e dopo di lui lo stesso Strindberg, per non parlare dei quaccheri diffusi lungo la costa occidentale della Svezia. In quest'area, l'immaginazione, la percezione, l'intuizione erano molto sviluppate e attentamente coltivate. Questi tratti umani non trovano grande spazio nella cultura corrente e accademica svedese che è più incline alla ragione positiva e quindi alle statistiche, ai principi netti di bene e male e a vedere la diversità come malattia.

Il seducente pastore protestante di *Luci d'inverno*, interpretato da Gunnar Björnstrand,

non può nemmeno pregare Dio perché allevi le sofferenze della sua donna, le cui mani sono lacerate e piagate dall'orticaria: la malattia è per lui un orrore ripugnante che gli impedisce di pregare. Accade che ponendo il Bene e il Male come assoluti, la gamma dei sentimenti e delle emozioni si riduca, diventi binaria: un sì o un no, un *benedice* o *crucifige*, **non c'è spazio per la pietas**, questo sentimento che si dà in dono anche a chi ci è nemico: la *pietas* non è la compassione, che è aiuto caritatevole, la *pietas* è amore umano.

Bergman ci coinvolge in questo grande sentimento, ancora, in *Sussurri e grida*: in una casa grande borghese, una donna giovane si contorce fra le atroci sofferenze di una malattia devastante. Le due sorelle non osano avvicinarsi, darle sollievo con una carezza, uno sguardo, una parola. Entra la governante, che ogni mattina trova un momento di pace pregando Dio perché si prenda cura dell'anima della figlia morta bambina. Quando la governante entra le sorelle escono, l'ammalata mugola per i dolori. La governante chiude la porta, si siede nel letto, si mette l'ammalata in grembo, si denuda il petto e le dà il seno: castità, silenzio, pace.

Bergman era credente? No, come dichiarò negli ultimi anni della sua vita. Ma non è questo che interessa qui. Lui non aveva una mente strutturata su principi assoluti e **il pensiero positivo gli era estraneo**, aveva percezioni, sentimenti ed emozioni con dinamiche stupefacenti e spesso imprevedute, quindi "vedeva" gli esseri umani e le loro storie, e, stando dietro la cinepresa, poteva "vedere" quando l'attore entrava in contatto con se stesso, e finalmente dare il ciak.

Bergman fu legalmente perseguitato – per il suo modo di essere e per la sua arte – per reati economici mai commessi, come fu dimostrato molti anni dopo. Andò in esilio in Germania, gli fu vietato l'uso degli *studios* svedesi, ebbe grandi difficoltà finanziarie per i suoi film.

Il celebre *Sussurri e grida* fu possibile solo perché gli attori accettarono di lavorare senza retribuzione. ★

Ingrid Thulin in *Sussurri e grida* (1972).

La scrittura drammaturgica ovvero desiderio e necessità di rappresentazione

Erede dichiarato della tradizione scandinava, nella sua produzione drammaturgica Ingmar Bergman sperimenta e mette a fuoco i temi, i problemi, le visioni e le ossessioni rese poi celebri dal cinema, in un coacervo di forme, stili e situazioni che rende difficile separare i campi d'indagine.

di Massimo Ciaravolo



Ingmar Bergman ha scritto una quindicina di drammi, inclusi i radiodrammi; qualcuno in più se si contano i drammi per la televisione. La produzione è concentrata agli inizi dell'attività, con significativi ritorni negli anni Ottanta e Novanta. Non tutti i drammi hanno una versione a stampa; alcuni sono manoscritti o dattiloscritti, custoditi alla Fondazione Bergman di Stoccolma; in buona parte sono stati rappresentati, sebbene poche volte e soprattutto negli anni Quaranta e Cinquanta, per passare in secondo piano quando Bergman si è affermato come autore cinematografico e regista teatrale di drammi altrui.

"Dentro" la tradizione scandinava

I drammi di Bergman rappresentano in modo incisivo temi, figure e stati d'animo centrali della sua arte più nota. Se è vero che egli tende a sminuirne il valore, ha anche chiarito, nel *Monologo* che apre *Il quinto atto* del 1994, l'effetto scatenante della scoperta della propria scrittura, nel 1940, nonché il ruolo di questa nel proprio laboratorio intermediale. Bergman sperimenta la contiguità tra lettura e regia teatrale (la capacità di "vedere" un testo drammatico altrui, facendolo proprio), tra scrittura per il teatro (per quanto frustrata dalle critiche dei recensori), scrittura per il cinema (inizialmente un ripiego) e regia cinematografica; a questi talenti si ac-

compagna l'amore (non corrisposto) per la pittura e la musica. Bergman racconta che la sua scrittura ha avuto modo di crescere grazie alla sceneggiatura, un "prelavorato" che non compare nel film quale prodotto finale. In tal modo i recensori teatrali non lo hanno inibito con le loro critiche. È per questo che nel 1994 Bergman può permettersi di ringraziarli: lo hanno portato sul terreno che poi è diventato suo, dando dignità alla sceneggiatura in quanto prodotto letterario autonomo. Le critiche che venivano mosse al drammaturgo erano la scarsa novità nei temi e nelle forme e la riconoscibilità dei modelli di riferimento. Nei drammi di Bergman si sentono gli echi dei vibranti dialoghi, specie nella descri-

zione della lotta dei sessi, e delle atmosfere sospese di **August Strindberg**, che fanno della scena un luogo psichico tra sogno e realtà sensibile, dove la condizione umana è di prigionia e sonnambulismo. Bergman è inoltre ricettivo verso gli sviluppi in senso espressionista: nei drammi metafisici di **Pär Lagerkvist**, che con tratto primitivista e caratteristico *sermo humilis* colgono un'umanità sgomenta alla ricerca di redenzione; e in quelli di **Hjalmar Bergman**, che alternano comico e tragico aprendo, nel mezzo di saltellanti situazioni borghesi, sguardi di incubo e grottesca crudeltà. Oggi possiamo vedere in questi legami con la drammaturgia scandinava (aggiungendovi lo scandaglio analitico-retrospettivo di **Henrik Ibsen** e il cristianesimo visionario di **Kaj Munk**) non un segno di debolezza ma di qualità nell'opera del giovane autore che andava sviluppando la propria poetica.

Alcuni elementi ricorrono nei drammi: il fascino per i **luoghi del teatro** (o del circo o del luna park), per la scena e per gli attori; il **gioco meta-teatrale** in cui spettacolo e vita rimandano l'uno all'altra, dove il teatro è una fuga dalla realtà sgradevole e incomprendibile e un modo per renderla sopportabile attraverso la rappresentazione; i **rapporti tra uomo e donna** e all'interno della famiglia come cifra delle inadeguatezze della vita; la **tensione metafisica**, che invano cerca in Dio una risposta al vuoto e all'insensatezza, ponendo i personaggi davanti alla sconvolgente prospettiva dell'immediata fine della loro esistenza. In tutto ciò osserviamo una dote strutturale del testo, specifica sebbene riscontrabile anche nella cinematografia e nel lavoro registico: la capacità di orchestrazione corale, il senso dell'*ensemble*. Anche qui scorgiamo un'eredità feconda: il teatro di regia che si sviluppa in Scandinavia proprio dall'epoca di Ibsen e Strindberg, ancora nell'Ottocento.

Gli esordi, il trittico delle *Moralità*

L'esordio **La morte di Kaspar**, rappresentato al teatro studentesco nel 1942, riprende una tradizione popolare dell'area tedesca diffusa anche in Svezia, quella dei burattini con

al centro Kaspar, comico e irreverente come il nostro Arlecchino. Per quanto immatura, la pièce piega già la materia comica al tema metafisico: l'uomo/teatrante, sorpreso dalla morte, deve rendere conto dei suoi peccati al Dio silenzioso che l'osserva. L'azione de **Il luna park**, in scena nel 1943, inizia in autunno, quando la compagnia residente chiude i battenti per la pausa invernale; personaggi e situazioni saranno sviluppati nel film *Una vampata d'amore* (1953). Il primo dramma pubblicato da Bergman, nel 1946, è **Jack dagli attori**, in due atti, scritto nel 1943 e rappresentato una sola volta nel 1953. I rapporti sulla scena si replicano nella realtà; l'ingresso del giovane soldato Jack nella compagnia cittadina non sfugge alla logica tragicomica e grottesca dei ruoli. Il Direttore è un onnipotente *deus ex machina*, che appare in rare occasioni, come quando decide di chiudere il teatro, lasciando Jack solo ad affrontare il buio e il terrore. O quando afferma che Dio si è ucciso, visto l'orrendo risultato che ha prodotto, mentre Jack rivendica angosciato il valore del teatro/vita, della bontà intrinseca all'uomo.

Tre drammi rappresentati nel 1946 e 1947 danno a Bergman una certa notorietà come drammaturgo, nonostante le critiche. Sono riuniti nel 1948 nel volume **Moralità**: la definizione di genere può riferirsi alla comune circostanza per cui qualcosa di sinistro si spalanca in una situazione di vita agiata e tranquilla, perfino felice; la scoperta porta a bilanci, conflitti e interrogazioni metafisiche su Dio, il Male, la Morte e l'aldilà, lasciando gli uomini nella disperazione e senza risposte.

In **Rakel e la maschera del cinema** Rakel ed Eugen sono in attesa della visita di Kaj, amore giovanile di Rakel, assieme alla moglie incinta Mia. Kaj ha qualcosa di diabolico che porta turbamento, e presto la facciata della coppia felice si crepa (situazione che ritroviamo in *Scene da un matrimonio*): Rakel tradisce il marito con Kaj ed Eugen uccide, accidentalmente, Mia. I profili psicologici appaiono tuttavia poco chiari; il male di vivere dei personaggi si esprime in lunghi monologhi che rendono questa *Moralità* la meno riuscita.

Progenitore de *Il settimo sigillo* e *Il posto delle fragole* è invece **Il giorno finisce presto**: in tre atti, durante la festa di mezza estate, si scandisce l'ultimo giorno di vita della pittrice Jenny, bella, emancipata e pragmatica, e della sua cerchia. Una vecchietta fuggita dal manicomio, la signora Åström, si presenta da Jenny come incolpevole messaggera della morte, che avverrà il giorno dopo. Il valore della pièce sta nell'equilibrio e nello scontro tra il rassicurante orizzonte razionale e la lacerante verità che, impreparati, ci troviamo ad affrontare nel momento della fine. Due citazioni acquistano rilievo: la metafora della vita/teatro dal *Macbeth* e la rappresentazione proposta dall'attore fallito Peter, con il suo teatro dei burattini, dell'*Ognuno* di Hugo von Hofmannsthal.

Nei tre atti di **Con mio terrore...** è rappresentata la rovina di Paul, ventenne innamorato della sua Kersti e animato dal desiderio di diventare scrittore cristiano. Con il tempo la fede di Paul si rivela inconsistente, l'idealista Kersti, che da non credente ha sostenuto il progetto di Paul, è abbandonata a favore di Irene. A Paul non rimane che un nichilismo cinico e opportunistico, e per quanto il suo tradimento sia visto in termini metafisici, è significativo che esso non riceva alcuna punizione: in una grottesca ripetizione dell'uguale, Paul mente ancora, e in modo blasfemo, davanti agli studenti maturandi. Il tema è ben delineato, e nonostante l'arco di tempo dell'azione (trent'anni) rischi di ridurre la concentrazione drammatica, i dialoghi e la caratterizzazione dei personaggi risultano convincenti.

Tra realismo e surrealismo

Far fiasco del 1948 è una commedia ancora ambientata nell'arcipelago di Stoccolma, che tocca i rapporti matrimoniali e tra generazioni, mentre nel cupo **L'omicidio di Barjarna** l'azione è spostata alla fine dell'Ottocento nella regione rurale del Dalarna, dove un prete visionario commette adulterio e diventa assassino. Qui violenza e grottesco giungono a eccessi biasimati dalla critica. Intanto, dopo Kaspar e Jack, Joakim è il nuovo *alter ego* che prende forma. **Joakim Naken o Il suicidio**, del 1949, dai toni surreali e grotte-



TORINO

Quattro coreografi e un Maestro: un omaggio a Bergman

Ha l'intenso sapore di una *madeleine* proustiana l'ambizioso progetto *Ingmar Bergman attraverso lo sguardo del coreografo*, presentato alla Settimana Bergman che si è svolta a Fårö nel luglio del 2016 e poi confluito in un film, realizzato da Ingmar Bergman jr. e Marie-Louise Sid-Sylwander. Partiti alla scoperta del Gotland, quattro coreografi tra i più significativi del panorama scandinavo si sono impegnati nelle atmosfere bergmaniane, visitandone i siti di riferimento: gli studi di Dämba e la sala cinematografica privata, la casa di Hammars e il Bergman Center. Sfondo delle quattro creazioni è stato l'hangar aeroportuale di Bunge, costruito nel 1937 e utilizzato come base militare fino al 1991.

In questo sito, sospeso tra cielo e terra, dapprima si insinua **Alexander Ekman**, per raccontare - nel suo *Some thoughts on Bergman and Dance* - un incontro impossibile con l'artista svedese, di cui illustra una sorta di dizionario dei sentimenti, l'amore e il potere, l'ansia e la paura, le relazioni e la solitudine. Complici le note di Chopin, riscopre la forza della danza e l'eloquenza del gesto, mentre su un vecchio televisore scorrono in *loop* frammenti da *Il posto delle fragole*, *La vergogna*, *L'ora del lupo*. Il violoncello solo di Bach accompagna l'atterraggio su cui si apre *Samband-Band-Saraband* di **Pär Isberg**, rientro da un viaggio di nozze in stile anni Sessanta, che si consuma tra irresistibili slanci ed evasioni improvvise, segnati dall'attrito che una scrittura accademica provoca sulla superficie scivolosa del cemento armato, per arrestarsi di fronte a una macchinina, enigmatico simbolo di fuga dinanzi a uno squarcio di luce.

Melanconia e compassione connotano *A Pre-Study* di **Pontus Lidberg**, in cui un cavallo diventa l'interlocutore unico e privilegiato per indagare lo statuto del sognatore attraverso il flusso della storia. Si fonda sui contrasti, invece, *Onapers* di **Joakim Stephenson**: tra il bianco e il nero, tra interni ed esterni, tra una donna e il suo doppio, Liv e Bibi, Elisabeth e Alma. Diventa, così, uno studio su *Persona*, sulla sottile linea di confine che separa la coscienza e l'incoscienza, l'essere e il non essere: immagini allo specchio, riflessi dell'incerto limine della vita. **Giuseppe Montemagno**

schì, è rifiutato sia dall'editore Bonnier che dai teatri. È nel radiodramma *La città* del 1951, che si può fare la conoscenza del personaggio. L'azione è sospesa tra realismo e surrealismo, la città che Joakim attraversa è sia materializzazione della sua psiche, sia una "reale" città modernamente sgradevole, con le masse e il trambusto. Nella suggestione dei dialoghi e dei suoni, Bergman crea con pochi tratti un testo funzionante. Joakim incontra, in un co-

rale dramma a stazioni, dieci personaggi, tra i quali spiccano la Morte (Oliver Mortis, commerciante di cereali che rimanda all'uomo con la falce) e l'ex moglie Anne, in attesa di essere giustiziata per infanticidio dopo che Joakim l'ha tradita e abbandonata. Le atmosfere da incubo sono addolcite nell'incontro finale con la Nonna e con la stanza dei giochi, in particolare con il teatro dei burattini.

L'atto unico *Pittura su legno*, allestito

nel 1954 per la scuola dei giovani attori di Malmö, anticipa la sceneggiatura de *Il settimo sigillo*. Nell'intervento iniziale, il Narratore comunica che l'azione del dramma esiste già, in una chiesa della Svezia meridionale: un dipinto lungo quattro metri che illustra il passaggio della peste. Nella sua ecfrasi Bergman dà risalto allo scudiero Jöns, con il suo misto di corazza cinica, dissacrante prospettiva laica e umana empatia; ben delineati sono pure il *sub-plot* comico del fabbro tradito dalla moglie e quello metafisico della giovane "strega" bruciata sul rogo. Il cavaliere Block è sì presente ma silenzioso fin quasi alla fine, quando invoca Dio, che non risponde. Elementi qui mancanti, centrali nel film, sono, oltre al rovello esistenziale di Block, il personaggio della Morte che con lui gioca a scacchi (immagine anch'essa tratta dall'iconografia medievale svedese), e l'attore Jof con la piccola famiglia e la compagnia itinerante, colui che vede l'imminente danza della morte e fugge in tempo, aiutato dalla proroga ottenuta da Block con gli scacchi.

La contaminazione delle forme

Se con *Pittura su legno* la fase della scrittura più propriamente drammaturgica può dirsi conclusa, l'attività di Bergman prosegue, verso altre direzioni. A fronte del carattere unitario della sua ispirazione, le forme si contaminano, rendendo difficile demarcare il dramma dal radiodramma, il dramma per la televisione, il film per la televisione o il lungometraggio. Un esempio è *Questioni di anima*, concepito nel 1972 come sceneggiatura di un lungometraggio da girare interamente in primo piano, film non realizzato e diventato poi radiodramma nel 1990, e anche dramma per le scene. È il monologo di una donna di mezza età, forse in un istituto di cura, che intreccia passato e presente, realtà, sogno e visione. Nel 2015 ne è nato un film francese, *Une histoire d'âme*, con Sophie Marceau a interpretare Viktoria. Un altro esempio è *Nora/Julie/Scene da un matrimonio*, prodotto in Germania nel 1981, dove Bergman adatta per il teatro il suo film del 1973, abbinandolo a contemporanee versioni registiche di *Casa di bambola* di Ibsen e *La contessina Julie* di Strindberg, in modo da proporre un canone della drammaturgia scandinava incentrata sul rapporto tra i sessi, e vedere il proprio lavoro come parte di quel canone.

Il già menzionato volume del 1994, *Il quinto atto*, contiene tre notevoli opere: *L'ultimo grido*, allestito nel 1993, rappresenta l'incontro tra Georg af Klercker, regista del muto svedese, e Charles Magnusson, ora pezzo grosso di Svensk Filmindustri. Klercker racconta la sua storia, in un monologo sempre più esasperato in cui, da un lato, si umilia al potente ex amico, dall'altro rivendica la propria indipendenza in opposizione all'opportunist di successo. Bergman, erede del cinema "alto" e letterario di Victor Sjöström e Mauritz Stiller, contemporanei e rivali di Klercker, riabilita qui il lascito dell'artigiano creatore di storie ben fatte. **Dopo la prova**, trasmesso in tv nel 1984, ha invece luogo in teatro, in una pausa tra le prove de *Il sogno* di Strindberg. Qui si confrontano l'anziano regista Vogler, la bella e giovane attrice Anna, che interpreterà la figlia del dio Indra, e, in una visione retrospettiva, la defunta madre di Anna, Rakel, anch'essa attrice e un tempo amante di Vogler. Cinema e teatro si intrecciano, in forme ancora nuove, in **Vanità e affanni**, prodotto per la televisione nel 1997, in cui lo zio Carl Åkerblom sperimenta attorno al 1925 una forma di cinema sonoro, con le voci dal vivo degli attori, dietro lo schermo. Quando il proiettore si rompe, agli attori non resta, con la collaborazione del pubblico, che recitare sulla scena la storia del delicato incontro tra il musicista Schubert malato di sifilide e la prostituta Mitzi.

Come spiega Bergman nel *Monologo*, i testi inclusi ne *Il quinto atto* non vanno pensati per un medium specifico: «Sembra teatro ma potrebbe anche essere cinema, televisione o solo lettura. È stato un caso che *Dopo la prova* sia diventato un film per la televisione e che *L'ultimo grido* sia stato messo in scena. L'idea è che anche *Vanità e affanni* si reciti a teatro.» *Il quinto atto*, conclude Bergman, tratta dei suoi eterni compagni di viaggio: il teatro, la scena, gli attori, il set, il cinema e la cinematografia, che lo seguono dai tempi del teatro dei burattini. E se con il tempo il contesto è diventato più grandioso, la sensazione è rimasta quella, riassumibile nelle parole passione, piacere, amore e ossessione. ★

In apertura, *Nora/Julie/Scene da un matrimonio* (1981); nel box, *Onapers*, di Joakim Stephenson (2016) (foto: Amanda & Jacob Stephenson); in questa pagina, Lena Olin ed Erland Josephson in *Dopo la prova* (1984) (foto: Arne Carlsson).

Per saperne di più

- S. Arecco, *Ingmar Bergman. Segreti e Magie*, Genova, Le Mani, 2000.
- O. Assayas, S. Björkman, *Conversazione con Ingmar Bergman*, Torino, Lindau, 2008.
- I. Bergman, *Lanterna magica*, trad. F. Ferrari, Milano, Garzanti, 1987.
- I. Bergman, *Con le migliori intenzioni*, trad. C.C. Giorgetti, Milano, Garzanti, 1994.
- I. Bergman, *Conversazioni private*, trad. L. Cangemi, Milano, Garzanti, 1999.
- I. Bergman, *Il quinto atto*, trad. L. Cangemi, Milano, Garzanti, 2000.
- I. Bergman, *Pittura su legno*, a cura di L. Scarlini, trad. S. Marrucci, Torino, Einaudi, 2001.
- I. Bergman, *Il giorno finisce presto*, trad. R. Zatti, Milano, Iperborea, 2008.
- A. Corsani, *Il libro che affiora. Suggestioni dal cinema di Ingmar Bergman*, Torino, Edizioni Seb27, 2008.
- L. De Giusti, *L'opera multiforme di Bergman. Oltre il commiato: 1928-2003*, Milano, Il Castoro, 2005.
- J. Donner, *Il volto del diavolo. Ingmar Bergman*, Venezia, Edizioni Cineforum, 1966.
- M. Holdar, *Scenography in Action: Space, Time and Movement in Theatre Production by Ingmar Bergman*, Stoccolma, Konstvetenskapliga Institutionen, Stockholms Universitet, 2005.
- A. Garzia, *Bergman, the genius: la vita, le idee, i film, i libri, i rapporti con l'Italia, l'amore per l'isola di Fårö*, Roma, Editori Riuniti University Press, 2010.
- M. Kjoller, *Bergman e Shakespeare*, Roma, Bulzoni, 1997.
- R.E. Long, *Ingmar Bergman: Film and Stage*, New York, Abrahams, 1994.
- L-L. Marker, F.J. Marker, *Ingmar Bergman: a life in the theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- L-L. Marker, F.J. Marker, *Ingmar Bergman: tutto il teatro*, Milano, Ubulibri, 2000.
- A. Motta, *Il volto del poeta dietro la maschera dell'architetto: gli allestimenti ibseniani di Ingmar Bergman*, Stoccolma, Stockholm Universitet, 2007.
- F. Netto, *Ingmar Bergman. Il volto e le maschere*, Roma, Edizioni Ente dello Spettacolo, 2008.
- G. Oldrini, *La solitudine di Ingmar Bergman*, Parma, Guanda, 1965.
- R.W. Oliver (a cura di), *Ingmar Bergman. Il cinema, il teatro, i libri*, Roma, Gremese, 1999.
- F. Picozza, *Ingmar Bergman. Il maestro raccontato*, Roma, Sovera Edizioni, 2012.
- E. Törnqvist, *Between Stage and Screen: Ingmar Bergman Directs*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1996.
- V. Ruggieri, A. Troise, *Il volto di Bergman tra conoscenza e rappresentazione delle emozioni*, Roma, Edizioni Università Romane, 1997.
- S. Trasatti, *Ingmar Bergman*, Il Castoro Cinema n. 156, Milano, Il Castoro, 2005.
- L. Zern, *Vedere Bergman*, Imola (Bo), Cue Press, 2018.

Altri materiali:

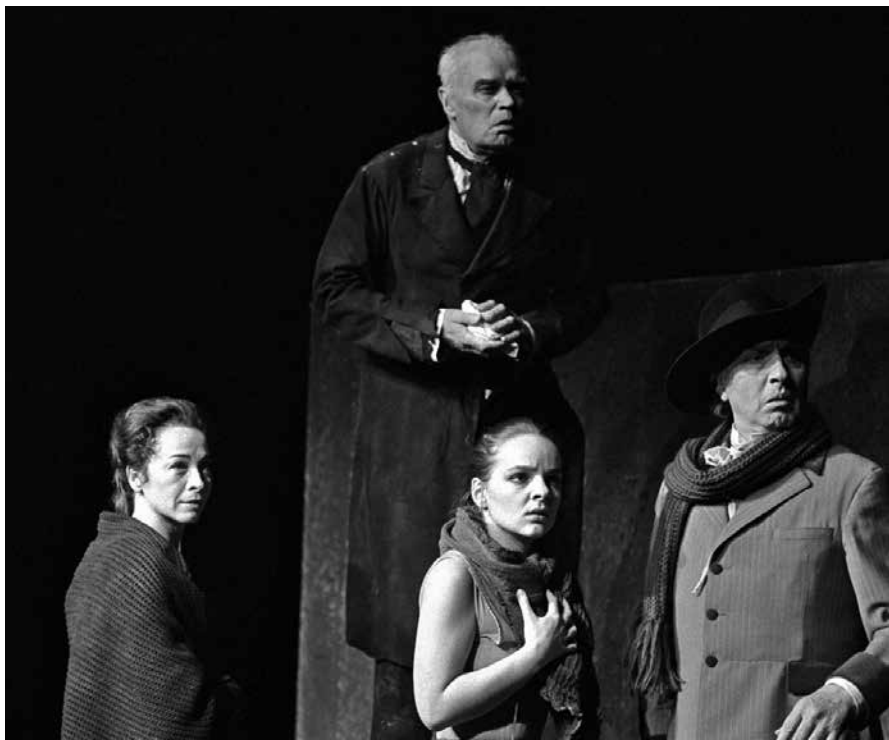
- Hammars Drama Productions, *Ingmar Bergman through the choreographer's eye*, Naxos Distribution, 1 dvd
- ingmarbergman.se/en



Passione Strindberg: il tempo, il ritmo, la visione

La scrittura visionaria e proto-espressionista di August Strindberg rimane un modello di riferimento per il cinema di Bergman. Ma nelle regie teatrali viene depotenziata, a favore di un realismo che è debitore della tradizione svedese.

di Franco Perrelli



In una premessa alla sceneggiatura per *Il posto delle fragole*, Ingmar Bergman ha dichiarato: «Nella vita, la mia esperienza letteraria più grande è stato Strindberg. Ci sono suoi lavori che possono ancora farmi rizzare i capelli». La dimestichezza con l'opera di questo autore risale quasi alla prima adolescenza di Bergman, ma l'approfondimento si colloca soprattutto all'Università di Stoccolma, nell'autunno del 1940, allorché lo studente, che intanto si era avvicinato al teatro (dal 1938), seguiva i corsi di **Martin Lamm**, uno dei più insigni studiosi svedesi di letteratura e drammaturgia, e per lui scriveva una dissertazione di taglio comparativo, ma nel contempo registico, sulla forma del dramma a stazioni e il rapporto fra due testi strindberghiani apparentemente distanti come la fiaba satirica e filosofica *Le chiavi del cielo* (1892) e il dramma onirico *Un sogno* (1901).

Molander e oltre, l'eredità svedese

Martin Lamm ha offerto una prima organica lettura dell'opera di Strindberg su un livello essenzialmente autobiografico, con puntuali riscontri sul paesaggio urbano e geografico nel quale si è sviluppata la tormentata vicenda esistenziale del drammaturgo. Per questo critico, la vita di Strindberg e la sua creazione coincidono.

Tale approccio, oggi inevitabilmente superato, fonda comunque la prima consistente tradizione interpretativa strindberghiana ed ebbe forti riverberi sul teatro svedese dell'epoca. Il corrispettivo teatrale di Lamm può infatti considerarsi l'imperioso regista **Olof Molander**, che firmò suggestive regie strindberghiane, pregne d'istanze religiose.

Bergman avrà modo di sottolineare la profonda impressione che, tra l'altro, aveva fatto su di lui la regia di Molander, nel 1942, del dramma da camera *Sonata di spettri* al Teatro Reale di Stoccolma. Del resto, in un programma di sala per *Il pellicano*, inscenato a Malmö nel 1945, il giovane Bergman tributerà il suo omaggio a Molander, il maestro che «senza fronzoli era tornato al testo» strindberghiano, emancipandolo dalle memorabili letture espressionistiche di **Max Reinhardt** per ancorarlo, pur in una chiave di semi-realtà, alla biografia e al paesaggio svedese. Proprio nel suo *Pellicano*, Bergman rendeva un tangibile omaggio a Molander, inserendo un ritratto di Strindberg nella scenografia e avallando in tal modo l'identificazione con l'autore del padre defunto e psichicamente assassinato, vero protagonista assente di questo dramma da camera.

Ancora, in una rinnovata e matura versione di *Sonata di spettri*, vista anche a Firenze nel 1973, l'opera si sviluppava senza interruzioni, ma era rilegata dalla proiezione di un ritratto di Strindberg, che un po' assorbiva i personaggi di Hummel e dello Studente. A questa altezza temporale, Bergman non poteva non misurare ormai una certa distanza storica da Molander, ma, su un giornale svedese, si era appena vantato d'inserirsi «in un'ininterrotta tradizione strindberghiana. E nessuna arte – aveva aggiunto – vive senza una tradizione».

La regia teatrale come ricerca del ritmo

Andrebbe considerato, per di più, che in Svezia – come c'illustrava alcuni anni fa, a Roma, il grande attore **Erland Josephson** – «le battute strindberghiane (...) concepite per la recitazione (...), prima che nell'Europa del Nord si affermassero Stanislavskij o Mejerchol'd», si erano imposte agli attori e quasi li avevano formati, tramite un ritmo caratteristico, «attraverso un peculiare trattamento scenico ed espressivo della loro stessa lingua». Non a caso, verosimilmente anche alla luce di Strindberg, Bergman ha, in più occasioni, riportato la propria arte registica a un sostanziale **magistero del ritmo**.

Quando a causa di una clamorosa accusa di evasione fiscale, nel 1976, Bergman interruppe al Teatro Reale le

prove di *Danza di morte* di Strindberg (dramma che non ha più ripreso) per trasferirsi in Germania, questo suo profondo radicamento nella tradizione svedese non lo aiutò a farsi accettare dall'ambiente teatrale tedesco. Con *Un sogno*, presentato nel 1977 al **Residenztheater di Monaco**, Bergman riprendeva la medesima impostazione della sua regia del '70 per il Teatro Reale di Stoccolma, ma in Germania il suo tendenziale realismo sollevò perplessità. La stampa tedesca si lagnò, infatti, che «le grandiose allucinazioni di Strindberg non si erano mai viste (...), erano state solo suggerite attraverso le convenzioni meno efficaci di un teatro vecchio».

Bergman qui pagava dazio non solo all'imponente e sempre verde memoria del brillante Reinhardt, ma anche alle attese che la critica di norma avanzava di fronte alle sue regie teatrali, vale a dire che avessero lo stesso fascino dei suoi film. Bisognerà invece accettare che soprattutto il suo rapporto con la tradizione scenica nordica non poteva che rendere differente l'approccio ai due mezzi espressivi, quantunque potessero sottilmente avvicinarsi proprio sul piano di una comune essenziale ricerca sul **ritmo interpretativo che si fa atmosfera**. In ogni caso, una contaminazione fra di essi e, ancora una volta, all'insegna di Strindberg, è individuabile.

Il cinema e la visionarietà di ritorno

È indubbio, infatti, che questo autore non solo penetra nel cinema di Bergman, ma quasi lo nutra e paradossalmente con una linfa visionaria che, talvolta, appare meno evidente nelle sue stesse regie teatrali, che pure possono, a loro volta, presentare un trattamento filmico della materia scenica (e qui pensiamo alla *Sposa coronata* del 1952). Gli esempi potrebbero essere tantissimi. Per stare solo ai film più famosi, ci limiteremo a ricordare che **Il settimo sigillo** (1957) si modella in parte non solo su un dramma di ambientazione medievale di Strindberg, *La saga dei Folkunghi* (1899), ma riprende sezioni di un copione del 1942, che marca, tra l'altro, il debutto di Bergman come drammaturgo e che, per sua ammissione, era «uno sfacciato plagio» di un testo strindberghiano minore, *Il martedì grasso di Kasper* (1900).

Ancora, **Il posto delle fragole** (1957) è strutturalmente debitore a *Verso Damasco* per la sequenza iniziale dell'incubo come per le grottesche scene di scuola derivate da *Un sogno* (che neanche Kantor deve avere ignorato per la sua *Classe morta*); in **Fanny e Alexander** (1982), l'ex attrice Elena Ekdhahl dà senso esistenziale all'intera pellicola leggendo la premessa a *Un sogno*:

«Tutto può accadere, tutto è possibile, il tempo e lo spazio non esistono, su una base insignificante di realtà, l'immaginazione fila e tesse nuovi disegni». In **Dopo la prova** (1984), una sorta di film-testamento, il regista Henrik Vogler, alle prese con *Un sogno*, ci trasmette forse la chiave più autentica del rapporto di Bergman con il teatro e le sue tradizioni: «Una rappresentazione scaturisce se sono presenti tre elementi: la parola, l'attore, lo spettatore. È tutto quello di cui si ha bisogno, non si ha bisogno di nient'altro perché il miracolo si produca. Questa la mia convinzione, la mia intima convinzione, ma non le ho mai obbedito. Sono fin troppo legato a questo depravato strumento [del palcoscenico], polveroso e sporco».

Bergman ha allestito venti drammi di Strindberg, anche per la radio e la televisione; su alcuni di essi è tornato ripetutamente nel corso della carriera: ben quattro volte su **Un sogno** (1963, 1970, 1977, 1986) e su **Sonata di spettri** (1941, 1954, 1973, 2000). Insomma, un'assidua, accanita e prodigiosa milizia che, nel 1939, poteva allestire la *féerie* satirica **Il viaggio di Pietro Fortunato** di fronte a un tutt'altro che disinteressato Bertolt Brecht in esilio e, l'anno dopo, la fiaba scenica **Svanevit** in presenza della terza moglie di Strindberg, l'attrice Harriet Bosse, cui il copione era stato dedicato dallo stesso autore, per concludersi, fra il 2002 e il 2003, con un'edizione di **Spettri** di Ibsen, che interpolava brani dai drammi da camera, e con una regia radiofonica de *Il pellicano* abbinata all'*Isola dei morti*. ★

In apertura, *Un sogno* (1977);
in questa pagina, *Il posto delle fragole* (1957).



I classici e la regia: il trionfo della tradizione

Erede della tradizione scandinava, nelle regie teatrali Bergman ha saputo rielaborare in chiave personale spunti e idee già di Olof Molander e Alf Sjöberg: dall'uso del testimone muto ai riferimenti autobiografici e cristici, a Strindberg, senza nulla concedere a Brecht e alle mode del tempo.

di Antonello Motta



Qual è stato l'apporto di Ingmar Bergman nel panorama della produzione cinematografica e teatrale del suo Paese e a livello mondiale? In che modo è stato innovativo e quali sono gli elementi che ha introdotto nel modo di fare regia, nel modo di presentare un testo sulla scena, nel modo di relazionarsi agli attori?

Dopo anni di ricerca appassionata sulle sue messinscène, mi sento decisamente autorizzato ad affermare che Bergman non ha proprio inventato nulla di rivoluzionario, che non ha apportato nessun contributo originale che abbia in qualche modo determinato nuovi sviluppi nella ricerca teatrale. Semmai il contrario. Nel teatro dove Bergman ha lavorato per una vita e di cui è stato anche direttore, il **Teatro Reale Drammatico di Stoccolma**, dopo che se ne è andato, abbiamo assistito a una sorta di stasi, di immobilità – oserei quasi dire a una stagione di appiattimento.

Bergman ha messo in scena il suo primo allestimento in quel teatro nel 1951 e da allora, fino al 2002, l'anno dell'ultimo spettacolo, **Spettri** di Henrik Ibsen, vi ha preparato più di trenta spettacoli.

Il suo stile, riconoscibilissimo e fortemente personale, ha influenzato pesantemente la storia e la tradizione di questa istituzione, tanto che possiamo quasi azzardarci a rilevare che moltissimi attori, regolarmente impiegati al Dramaten – nome con cui si fa solitamente riferimento al teatro in questione –, abbiano assunto nel gesto, nell'uso della voce e nel ritmo, un'impostazione così tipicamente bergmaniana che salta all'occhio già dalle prime battute di ogni rappresentazione.

I nuovi registi, nel tentativo di slegarsi da un'eredità così ingombrante, cui sarebbe stato difficile relazionarsi, invece di cercare di coltivare, sviluppandoli, elementi di continuità con questa "scuola", hanno preferito allontanarsene, prendendo le distanze e ritrovandosi quindi a lavorare su una struttura di base imprescindibile, dalla quale era impossibile liberarsi, con modalità del tutto differenti che hanno portato molto spesso a risultati scomposti, poco armonici o di maniera.

Tra le poche eccezioni che si sono salvate da questa deriva, possiamo nominare **Stefan Larsson**, già attore in alcune produzioni bergmaniane: egli ha ammesso l'influenza che il maestro ha lasciato sul proprio lavoro, fa-

cilmente identificabile, per esempio, nella sua regia de *L'anitra selvatica* del 2000.

Date queste premesse, pare allora lecito domandarsi dove dobbiamo ricercare la grandezza di Bergman. Perché ha lasciato un'impronta così determinante sia in Svezia sia nel mondo?

Olof Molander: il testimone muto

Ce lo confessa, tra le righe, lui stesso, nell'autobiografia *Lanterna magica*, quando ci racconta che la sua preparazione in campo teatrale era pressoché nulla e quindi ha incominciato la carriera di regista cercando di imitare **Olof Molander** e **Alf Sjöberg**, rubando quello che poteva e "incollando" gli elementi presi in prestito con ciò che, invece, era propriamente "suo".

Vediamo, più nel dettaglio, come questi maestri abbiano influenzato il più giovane collega, esaminando alcuni dei tratti caratteristici che, presenti nelle messinscene bergmaniane, si possono far risalire al loro magistero.

Molti ricercatori sottolineano come una delle strategie più ricorrenti nelle produzioni di Bergman sia l'utilizzo di un "**personaggio osservatore**" o "testimone muto", vale a dire che il regista molto spesso si avvale di personaggi che guardano, senza proferire parola, quello che sta succedendo in scena. Sono solitamente personaggi che fanno parte della pièce, ma che semplicemente non dovrebbero essere presenti – secondo il testo originale – nelle scene in cui Bergman li colloca a spiare silenziosamente le azioni degli altri.

Questo tratto è considerato dalla maggior parte degli studiosi come assolutamente peculiare dello stile bergmaniano e, infatti, i "testimoni muti" si ritrovano anche in molti suoi film, in cui di solito è Bergman stesso a scrivere la sceneggiatura (possiamo citare a questo proposito come casi più eclatanti *Il silenzio* o *Persona*, dove compare la figura di un bambino che, silenzioso, osserva gli adulti che agiscono intorno a lui). In realtà, questa strategia metateatrale è un "prestito" dalle regie molanderiane dei **drammi onirici di Strindberg**.

Infatti, Molander, per enfatizzare l'atmosfera surreale dei drammi strindberghiani successivi alla crisi di *Inferno*, aveva introdotto nelle sue messinscene il personaggio del sognatore, che, senza dire parola alcuna, assisteva al suo stesso sogno, entrando sul palco a osservare i protagonisti che lo animavano.

Naturalmente Bergman rielabora questo stratagemma utilizzandolo su larga scala, anche (e per lo più) per testi di altri autori e attribuendo a esso un significato e una valenza a volte del tutto inaspettati, come per esempio nella rappresentazione di ***Una casa di bambola*** del 1989, nella quale tutti i personaggi dell'opera diventano "testimoni muti" che siedono al bordo della scena a osservare in religioso silenzio quello che succede sul palco fino a quando è il loro turno di entrare in azione.

L'autore in scena, il Cristo deriso

Negli allestimenti molanderiani di Strindberg, uno dei protagonisti della pièce compariva in scena abbigliato e truccato in modo da assomigliare allo scrittore stesso. Questo riferimento biografico all'autore, che quindi traslava il testo da una realtà immaginata a una realtà che effettivamente si era concretizzata, viene rielaborato da Bergman in maniera del tutto personale, dal momento che nelle sue regie spesso non si attua un collegamento alla vita del drammaturgo, di cui viene rappresentata l'opera, ma il nesso diventa autobiografico. Il caso più evidente e inequivocabile è nell'***Amleto*** del 1986, in cui Peter Stormare, il protagonista, indossa il baschetto che tutti riconoscevano immediatamente come "l'uniforme" con cui Bergman amava mostrarsi in pubblico. Questo aspetto autobiografico caratterizza anche l'ennesimo "furto" che Bergman compie saccheggiando le regie di Molander: i **personaggi critici** che, infatti, popolavano gli allestimenti molanderiani, ritornano sul palco anche con Bergman. Nelle messinscene di quest'ultimo, però, il "Cristo", umiliato e deriso, è spesso un artista o una figura a cui vengono attribuiti i connotati di un artista – quasi una forma di protesta contro i critici, che lo avevano messo alla gogna agli inizi della carriera.

E, ancora una volta, l'artista associato alla figura del Cristo sofferente è figura che ritroviamo in molti dei suoi film, per esempio ne ***La serata dei buffoni*** – pellicola presentata in Italia con lo sconclusionato titolo *Una vampata d'amore* (1953) – in cui il clown protagonista del film, per salvare la moglie da un'umiliazione pubblica, solleva la donna, la carica su di sé e la trasporta lontano dal pericolo, camminando a piedi nudi sulla pietra in una scena che inevitabilmente ricorda il calvario di Gesù; oppure ne *Il volto*, dove il grande mago Vogler che sa fare magie – o miracoli – viene deriso dalle forze dell'ordine che lo accusano di essere un ciarlatano. Con una certa frequenza, Bergman si concede, dunque, il lusso di contaminare le pièce rappresentate con quelli che azzarderei definire "vezzi" di matrice molanderiana, rendendo molte delle sue produzioni delle rappresentazioni oniriche di impianto strindberghiano.

Alf Sjöberg: Strindberg in primis

Il regista Alf Sjöberg aveva teorizzato in diversi momenti della sua carriera come fosse necessario presentare i classici attraverso il filtro di Strindberg per renderli più vicini al pubblico svedese contemporaneo.

Si era spinto così avanti nelle sue teorie da creare dei **paradossi anacronistici** – di cui peraltro era ben consapevole: leggendo i suoi scritti, sembra quasi che Molière e Shakespeare fossero stati ispirati da Strindberg. Bergman non solo "filtra" nella pratica testi di altri autori ammantandoli di un'allure strindberghiana, ma segue alla lettera Sjöberg, quando definisce *Spettri* come *La sonata dei fantasmi* (dramma da camera di Strindberg)

di Ibsen e non esita a inserire battute tratte dalle opere dell'autore svedese nel bel mezzo del testo del dramma norvegese.

Non solo in questo caso, il collega più giovane segue le teorie del più anziano. Infatti, come predicava Sjöberg, modernizza pure i suoi allestimenti, rendendoli strumento per il dibattito sulle problematiche della società del tempo, non attraverso il cambio di costumi e scenografia, bensì con altri mezzi.

Per esempio, sempre in *Una casa di bambola*, cambiando una parola cruciale del testo. Mentre in Ibsen, infatti, Nora dice che è possibile salvare il rapporto tra lei e Torvald solo se la loro convivenza diventerà un matrimonio, in Bergman, il personaggio afferma che la possibilità della riappacificazione può avvenire solo se il loro matrimonio diventerà una convivenza.

Semplicemente scambiando due termini di posto, Bergman dà al testo ibseniano un significato del tutto moderno, che può essere ben compreso da un pubblico del 1989, attuando una modalità che sarebbe stata graditissima a Sjöberg.

Altri elementi che Bergman ha ereditato da Sjöberg sono sicuramente un utilizzo della scenografia in cui gli elementi superflui vengono eliminati, a favore di un ordine che permette al pubblico di dedicare l'attenzione in particolare agli attori. A questo proposito si pensi al rivoluzionario allestimento di *Hedda Gabler* del 1964, in cui tutti gli elementi non strettamente necessari all'economia dello spettacolo vengono eliminati; sjöberghiano è anche l'uso di pannelli, schermi e piattaforme per ricreare lo spazio scenico – sempre in *Hedda Gabler*, ma anche nel *Peer Gynt* del 1991.



Brecht e il potere

Un altro cavallo di battaglia di Sjöberg era la forte sottolineatura dei rapporti di potere tra chi comanda e chi è succube, traslato e trasfigurato nelle relazioni e nei rapporti esistenti tra borghesi e artisti. Ancora, Riccardo III, per Sjöberg, era alla fine del dramma un uomo che svelava la sua natura di pagliaccio, di buffone di fronte alla morte, che gli fa perdere il potere, esattamente come il *Re Lear* di Bergman del 1984 e molti altri personaggi, che vicini alla morte indossano un naso rosso da clown, basti citare Rank in *Una casa di bambola* e Osvald in *Spettri*.

In ultimo, è quasi sorprendente notare come Sjöberg e Bergman abbiano la stessa idea riguardo allo straniamento brechtiano. Per Bergman, la *Verfremdung* è un grandissimo fraintendimento perché lo spettatore, nel momento in cui assiste allo spettacolo teatrale, alterna istanti in cui è perfettamente conscio di assistere a una finzione ad attimi in cui si identifica e si immedesima completamente nell'azione che sta osservando. Sjöberg, in uno scritto teorico del 1950, si esprime in modo molto simile, usando, per esemplificare al meglio le sue idee, la metafora della "corrente alternata" che è presente sia negli spettatori che negli attori e fa sì che durante una rappresentazione ci si trasformi, si osservi, si prenda distanza, ci si "guardi attraverso", e definisce questo fenomeno il **grande segreto del teatro**.

Non stupisce dunque che Bergman fosse molto concreto nelle istruzioni che dava ai suoi attori, che lavorasse con loro in un modo artigianale. Non si perdeva mai in intellettualismi e non si faceva facilmente affascinare da nuovi metodi o teorie.

Alla luce di questi esempi, possiamo comprendere il motivo per cui Bergman è diventato uno dei maestri più celebrati del teatro del suo tempo: con eccezionale maestria ha saputo raccogliere e amalgamare le espressioni più rappresentative della cultura teatrale e letteraria svedese a lui precedente.

Nella realizzazione di questo procedimento, così delicato – e, addirittura, per certi versi, pericoloso – ha saputo intrecciare elementi molto eterogenei fra di loro, arrivando, nonostante tutto, a creare delle opere assolutamente originali ma, al tempo stesso, caratterizzate da una struttura fortemente unitaria e armonica, che si sono quindi imposte come dei modelli di classicità nella storia globale del teatro. ★

In apertura, *Una casa di bambola* (1989);
in questa pagina, Christine Buchegger in *Hedda Gabler* (1979).

Bergman in Italia: gli spettacoli, la critica, gli adattamenti

Sono soltanto nove gli spettacoli di Bergman giunti in Italia ma, nonostante la difficoltà della lingua, tutti sono stati accolti con grande successo di pubblico, prevalentemente formato da "addetti ai lavori". Più numerosi, gli adattamenti dai film e dalle sceneggiature, dalla trilogia di Gabriele Lavia al dittico di Ivo van Hove.

di Giuseppe Liotta



La "prima volta" di uno spettacolo teatrale di Ingmar Bergman in Italia è stata con *Il sogno* al Festival della Biennale Prosa di Venezia nel 1970, preceduta dalla fama internazionale di regista cinematografico di film come *Il settimo sigillo*, *Il volto* e *Il posto delle fragole*. Era anche nota la sua storia, importante, di regista teatrale, tuttavia inedita in Italia, per cui questa rappresentazione aveva le caratteristiche di un avvenimento eccezionale. Ma erano soprattutto gli anni dell'Avanguardia e dei suoi grandi nomi, Grotowski, il Living, Eugenio Barba, Peter Brook, che avevano trovato proprio in Italia un *humus* molto fertile su cui prosperare, mentre Bergman veniva pa-

radossalmente vissuto come un "classico", o quantomeno come un esponente, seppure prestigiosissimo, dell'*establishment* teatrale, che poco avrebbe contribuito al rinnovamento della scena mondiale. Anche se i suoi spettacoli, che in Italia erano seguiti prevalentemente da un pubblico di "addetti ai lavori" e pochissimi "giovani", si basavano su due concetti fondamentali del "nuovo teatro": la materialità della scena e la realtà delle emozioni.

Il sogno: la parola e l'azione

Dopo il debutto del *Sogno*, Roberto De Monticelli su *Il Giorno* (29 settembre 1970) dà un lucido resoconto critico che lo obbli-

ga, in qualche modo, a modificare l'abituale "lettura" di uno spettacolo partendo da un dettaglio: uno sguardo diverso che gli permette di cogliere il senso della regia teatrale di Bergman quando "sdoppia" il personaggio della figlia di Indra trasformandola nell'immagine di quel Poeta che è fra i personaggi della pièce. Nel novembre dello stesso anno, *Sipario* (n. 295) apre la rassegna critica sul Festival di Venezia con una serie di interventi sullo spettacolo che «ha costituito il momento di maggiore interesse» della manifestazione, leggendovi «la metafora delle nostre crisi».

Sempre su *Il Giorno*, De Monticelli recensisce due anni dopo (30 aprile 1972) il secondo



spettacolo di Bergman giunto in Italia, *L'anitra selvatica* di Ibsen, rappresentazione conclusiva della VIII Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili di Firenze, e ce ne offre un'analisi trasparente e penetrante che tiene anche conto del precedente *Il sogno*: «Bergman ha messo in primo piano (in un contesto scenografico semplicissimo ma significativo) lo spazio simbolico: la soffitta (...) che è anche uno spazio reale. (...) Ma in questo spazio accade la cosa più importante del dramma: il suicidio con un colpo di rivoltella della piccola Edvige. (...) Con un gran colpo di teatro Bergman rende visibile questo gesto che si svolge fuori di scena; lo fa accadere al proscenio, fra il pubblico e gli altri personaggi in una simultaneità che coinvolge sia gli attori che noi».

L'anno successivo, sempre alla rassegna fiorentina, Bergman torna all'amato Strindberg con *Sonata di fantasmi*. Angelo Maria Ripellino su *L'Espresso* (22, IV, 1973) coglie le novità principali della regia bergmaniana: «Bramoso di trasporre la fosca vicenda nell'astrattezza di una dimensione perenne, il regista ha lasciato andare in malora tutto il ciarpame Art Nouveau (...). Con estrosa trovata, Bergman immedesima la Mummia con la Fanciulla, affidando entrambe le parti a Gertrud Fridh. (...)». La rivista *Sipario* (n. 323), che intanto è passata sotto la direzione di Tullio Kezich, affida, invece, la recensione dell'evento

a Leif Zern, in una "corrispondenza" da Stoccolma: «Bergman ha scoperto e rappresentato, nella sua regia di *Sonata di fantasmi*, quella che potremmo chiamare la trama nascosta del dramma di Strindberg in un contesto che nessuno aveva ancora mai esplorato».

Julie, come sul set di un film

Devono passare nove anni per vedere un nuovo spettacolo di Bergman in Italia. Accadrà al Teatro di Porta Romana di Milano nella primavera del 1982, quando il regista svedese propone il testo di Strindberg nella versione tedesca di Peter Weiss. *Julie* è il secondo spettacolo di una trilogia presentata a Monaco l'anno precedente simultaneamente in tre teatri diversi: *Nora*, *Julie* e *Scena da un matrimonio*. Così ne scrivevo nella mia recensione (*Stilb*, maggio-agosto 1982): «La regia del grande regista svedese volge nella cronaca di una giornata qualunque i temi drammatici e teatrali dell'opera, lo interessano i particolari più descrittivi (quel ciuffo di barba rimasto sul viso), i dettagli senza importanza scenica se non quella di popolare lo spazio realisticamente, come sul set di un film, (...) isolare la presenza degli oggetti: le bottiglie di vino e di birra, la tinozza, uno specchio rotto, il paravento, la padella, il sapone, gli stivali lucidati del conte».

Nel 1985, un anno dopo il debutto a Stoccolma che segnava il ritorno di Bergman nel

suo Paese dopo cinque anni di esilio volontario, debutta al Teatro Lirico di Milano forse il suo spettacolo più impegnativo e importante: *King Lear*. Più di cinquanta persone stanno tutto il tempo in scena anche quando non recitano, straordinari esecutori di geometrie complesse, calibratissime, primi artefici di un'armonia già prestabilita. Così Franco Quadri su *Panorama* (11 maggio 1986): «Avendo a disposizione una pleora di attori straordinari e spesso collaudati dal suo cinema - (...), in un cast dove anche un maggiordomo di contorno può incidere in modo indelebile - Bergman è in grado di frugare nei particolari e scavarne la psicologia come fa nei lenti tempi della prima parte, diversificando sottilmente i diversi nuclei famigliari, per sfrondare il testo e procedere a colpi di flash più sintetici nella seconda».

Con la sua prima versione completa de *La signorina Giulia*, in cui recupera le battute sul volto di Julie sfregiato dal frustino di Jean, cancellate fin dalle primissime rappresentazioni dell'opera, Bergman inaugurerà il Festival dei Due Mondi di Spoleto nel 1986, ottenendo "un vero trionfo" per la straordinaria bravura dei tre attori principali, Marie Goranzon (Julie), Gerthi Kulle (Kristin) e Peter Stormare. Tommaso Chiaretti su *la Repubblica* (25 giugno) ne mostra il richiamo artaudiano: «Dalle pieghe di un testo indimenticabile, ne fa la sostanza di un teatro verista che non è tanto quello dell'Intimità ma quello della Crudeltà. È il teatro della follia quello che corre attraverso le battute di *Signorina Giulia*, e che Bergman rivela attraverso l'uso di quella cucina tersa e quasi immacolata dove si svolge la vicenda».

Amleto e il metateatro

Agli inizi del gennaio 1987, Bergman debutta in "prima mondiale" al Teatro La Pergola di Firenze con *Amleto*, forse il suo spettacolo più innovativo, libero da motivazioni o tesi da dimostrare: una perfetta macchina di attrazioni sceniche che fanno del Principe di Danimarca l'artefice primo delle sue azioni, il regista "interno" di una rappresentazione che scombina la sequenza delle scene shakespeariane per seguire una via teatrale più lineare e determinata. Bergman, della tragedia, privilegia soprattutto gli aspetti "fisici", piuttosto che quelli psicologici dell'"indecisione". Non a caso la scena più lunga, strepitosa, quasi cinematografica, è il duello con Laerte. Tutta la rappresentazione è illuminata da

una metateatralità costante e da una dinamica espressiva lontana dai suoi abituali canoni estetici nordici, con frequenti rimandi al "postmodernismo" di quel tempo e alle avanguardie teatrali degli anni Settanta.

Arriva al Teatro Argentina di Roma solo per cinque giorni, dall'1 al 4 giugno del 1989, un anno dopo il debutto a Stoccolma, **Lungo viaggio verso la notte** di Eugene O' Neil. Uno spettacolo difficile, complesso, un allestimento "ronconiano": eppure, sostiene Franco Quadri, «l'azione scenica segue un andamento oggettivo nell'ambito di una linearità quasi astratta» risultando molto coinvolgente anche da un punto di vista emotivo; ciò permette al regista di approdare a «traguardi di introspezione e di semplicità, con una staticità dettata dall'intransigenza morale, come in Dreyer; o, come Brook, attraverso un'estenuante sperimentazione di sottrazioni» (*la Repubblica*, 2 giugno 1989).

L'ultimo spettacolo di Bergman visto in Italia è **Markisinnan de Sade**, proposto in esclusiva per l'Italia al TeatroFestival di Parma il 27 aprile del 1991, a due anni di distanza dalla prima mondiale di Stoccolma, «accolto da critici in delirio e sale gremite» (Franco Quadri). Una serie continua di immagini circoscritte e potenti, come se il testo di Mishima fosse trasmutato in una tragedia di Racine: un «saggio su de Sade considerato dalle donne», secondo Marguerite Yourcenar, dove l'azione scenica è in quel movimento intimo attrice/personaggio guidato da traiettorie visibili e immaginarie che ne assicurano il fascino discreto e incommensurabile, che seduce per le perfette simmetrie d'insieme. Ma gli spettacoli di Bergman sono "entrati" in Italia grazie anche all'interesse e alla sensibilità professionale di critici come **Roberto De Monticelli** (*La dodicesima notte*) e, soprattutto, **Franco Quadri** (*Una casa di bambola*, *Peer Gynt*, *Il tempo e la stanza* di Botho Strauss, *Variazioni Goldberg* di George Tabori, *Racconto d'inverno*, *Il misantropo* di Molière, *Iwona, principessa di Borgogna* di W. Gombrowicz, l'ultimo spettacolo di Bergman prima del suo addio alla scena), che ci hanno permesso, col loro sguardo e le accuratissime analisi, di "vederli" attraverso le "corrispondenze" da varie città europee.

Bergman drammaturgo, nel teatro italiano

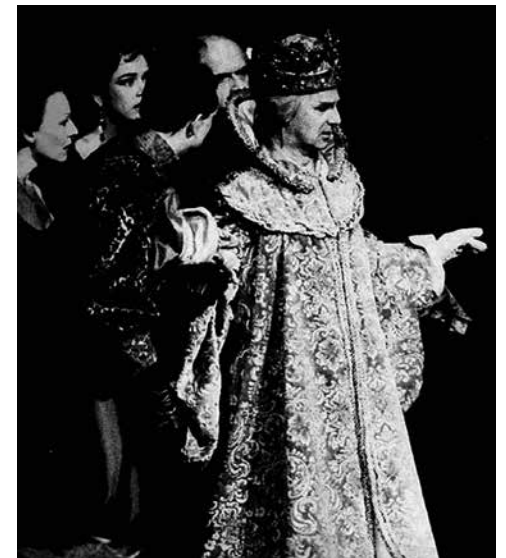
Il regista più di altri interessato a confrontarsi con i testi di Bergman è stato **Gabriele La-**

via, attraverso tre importanti rappresentazioni per impegno produttivo e complessità degli allestimenti: *Dopo la prova* (2000-01), *Scene da un matrimonio* (1997-98), e *Sinfonia d'autunno* (2014-15). Questo «dramma della solitudine e dell'esclusione» era stato invece **Federico Olivetti** nel 2007 al Crt di Milano a rappresentarlo per la prima volta in Italia col titolo di *Sonata d'autunno*. Mentre l'anno dopo, sempre di questo testo, ne vediamo una versione al Teatro Eliseo di Roma per la regia di **Maurizio Panici**, con Rossella Falk e Maddalena Crippa. Partendo dalla sceneggiatura, curata da Ferdinando Taviani, il **Piccolo Teatro di Pontedera** mette in scena *Il settimo sigillo* nel 1984 col titolo di *Zeitnot* (*serve tempo*), termine per indicare una partita a scacchi. Torna, invece, al suo titolo originale con *Primo studio per "Pittura su legno"* di **Ingmar Bergman** il lavoro proposto nel 2008 con la regia di **Andrea Mancini** nella chiesa di San Rocco a Cigoli (Pisa). Nel maggio del 2015, il Piccolo di Milano ospita il dittico *Dopo la prova-Persona* del regista belga **Ivo van Hove**, spettacolo definito da Roberto Rizzente «di adamantina perfezione». Fu sempre il Piccolo, il 31 marzo del 2008, a un anno dalla scomparsa del regista svedese, a ospitare una lettura di brani tratti dalle opere di Bergman da parte di Bibi Andersson, una delle sue attrici *cult*.

Leggo, per finire, il ricordo di **Gregorio Napoli** (*InScena*, 2007) di una breve sosta a Pa-

lermo di Bergman, a Villa Igea, mentre «brandisce una sedia sollevata sopra la testa» per mostrare come deve muoversi un attore: far vibrare le braccia, orientare il corpo, evitare di tranciare l'aria, e tagliare la battuta se la sente troppo lunga. Una lezione di palcoscenico. Ma quello dei viaggi in Italia di Ingmar Bergman è un capitolo ancora tutto da scrivere. ★

In apertura, una scena di *Markisinnan de Sade* (1992); nella pagina precedente, Peter Stormare in *Hamlet* (1986); in questa pagina, una scena di *King Lear* (1984) e *Sinfonia d'autunno*, regia di Gabriele Lavia (2014-15).



L'Opera, incommensurabile piacere dell'innocenza e del desiderio

Raramente interessato alla regia d'opera, Bergman firma per il cinema una versione di riferimento de *Il flauto magico* di Mozart, in cui celebra la magia del teatro e la poesia dell'infanzia, e de *Il ballo delle ingrate* di Monteverdi.

di Giuseppe Montemagno

Occhi cerulei, capelli biondi, labbra porporine. Da questa sintetica descrizione Papageno identifica Pamina, quando la incontra a metà del primo atto de *Il flauto magico* di Mozart. È una visione cara anche all'immaginario di Ingmar Bergman, che su questa icona si sofferma sin dalle battute iniziali della sua folgorante lettura del capolavoro mozartiano, immaginato per la televisione – ma poi licenziato per il cinema – dove viene tenuto a battesimo il primo giorno del 1975. In una sequenza diventata storica, le note dell'*ouverture* si soffermano infatti sul volto di una bambina, in tutto simile all'eroina che di lì a poco comparirà sulla scena: quasi per cogliere il mistero di un viso limpido e ingenuo, tutto proteso nella tensione dell'ascolto musicale. Da lì la telecamera si sposta su altri volti, una galleria di ritratti di persone di ogni età, genere, razza e provenienza sociale, per ricordare quanto il testamento spirituale del Salisburghese sia una «saga poetica» di portata universale. Già ne *L'ora del lupo* (1968) Bergman aveva messo in scena un frammento dell'opera, in un

teatro di marionette che cattura, irretisce, interroga. Ma va molto oltre quando, pochi anni più tardi, si dedica alla ripresa integrale del testo, con un approccio al genere – allora nascente – del film-opera di singolare originalità. Gli spettatori sono infatti convocati tra le mura del teatrino del castello di Drottningholm, costruito da Gustavo III di Svezia e contemporaneo all'opera di Mozart. Che viene apparentemente allestita con gli stessi mezzi, la stessa tecnica, perfino i medesimi figurini di una ripresa della prima. Per questo, quando si solleva il sipario, la scena è organizzata secondo l'**impianto settecentesco** (il fondale di un "paesaggio roccioso", tre quinte girevoli ai lati, un principale al proscenio), in ossequio a una visione filologicamente informata. Ma è sufficiente attendere l'arrivo di Papageno – che si sveglia in ritardo e si catapultava precipitosamente in scena – per comprendere quanto all'artista svedese la rievocazione storica interessi solo in parte: il teatro è stato infatti ricostruito in uno **studio televisivo**, dove è possibile riprendere anche il *backstage*, per mostrare l'aspetto più *naïf* e poetico di trucchi

ed effetti speciali. Il Tempio di Sarastro coincide con il teatro del castello e, progressivamente, anche con il Teatro: diventa sintesi di un viaggio iniziatico, di un percorso di formazione che dalla scena si estende alla sala, da Pamina alla bambina che assiste alla recita. È uno sguardo alto ma al tempo stesso tenero e divertito su un microcosmo indagato con sottile ironia, come quando, durante l'intervallo, Sarastro osserva il pubblico da un buco del sipario, mentre la Regina della Notte con le sue Dame fuma sotto un cartello che perentoriamente lo proibisce.

Dal teatrino svedese, *Il flauto magico* di Bergman tesse una fitta **rete di relazioni intertestuali**. Rispetto alla storia dell'arte, quando fa dell'Oratore una sorta di San Gerolamo immerso nella lettura dei libri sacri, accanto a un teschio, in omaggio all'iconografia barocca; come alla storia della musica, perché Sarastro, che nell'intervallo sfoglia la partitura di *Parsifal*, è a capo di una Fraternità non più in odore di Massoneria, ma di una ricerca della Verità che si compie intorno a una tavola rotonda, cui siede insieme ad altri dodici cavalieri. Ma non manca anche il richiamo interno alla drammaturgia bergmaniana, perché i rapporti tra Sarastro, la Regina della Notte e Pamina richiamano quelli tra due genitori separati e una giovane figlia, quasi a ripetere le complesse geometrie familiari di **Scene da un matrimonio** (1973).

Prosecuzione ideale dell'impresa diventa, un anno più tardi, un cortometraggio dedicato a *Il ballo delle ingrate* di Claudio Monteverdi. Qui un breve testo di presentazione introduce alla duplice visione di un'azione coreografica, regolata da Donya Feuer, in cui due donne si confrontano con la morte, tra le mura di un «antro scuro» e claustrofobico, nell'auspicio che la visione dei tormenti infernali possa costituire un monito per tutte le «donne e donzelle». E il cerchio si chiude sul volto della stessa bambina, che avidamente aveva assistito al *Flauto magico* e che porta ancora scolpiti in volto i segni del desiderio e dell'innocenza. ★



Il flauto magico (1975) (foto: Per Adolphson/Svt Bild).

Scene da un matrimonio: da Napoli, la vita di coppia in diretta

Sono sempre più numerosi, nel mondo, gli adattamenti dal capolavoro di Bergman
Scene da un matrimonio: ultime, in ordine di tempo, sono le due produzioni ospitate
a giugno dal Napoli Teatro Festival, a cura di Safy Nebbou e Andrej Konchalovskij.

di Sandro Avanzo

Non si sono dimenticati, i festival estivi, di celebrare il centenario bergmaniano. Se a Spoleto è andato in scena *Dopo la prova*, con Ugo Pagliai e Manuela Kustermann, il Funaro ha debuttato in agosto a Brasilia con *A Bergman Affair*, una rielaborazione in francese di *Conversazioni private* (la si vedrà a Modena a Vie 2019). Al Napoli Festival era attesa una produzione di Liv Ullmann, che però è saltata per problemi tra i teatri finanziatori. È comunque curioso che, tra i tanti disponibili, il testo bergmaniano più frequentato rimanga *Scene da un matrimonio*, forse perché più economico, con due soli personaggi. Come altresì inusuale è assistere, nelle stesse date, a due allestimenti, diversissimi nello spirito e nell'intendimento. Astratto e minimalista per Nebbou, iperrealistico per Konchalovskij. Diverse anche le età attribuite alle coppie, rispettivamente, 37-35 e 42-35 anni.

Nella versione francese, i personaggi si presentano in un primo momento in video, come fossero in una "intervista doppia" delle *Iene*, mentre in terza persona introducono le vicende che andranno a rappresentare. Il regista li colloca in uno spazio astratto, abitato da una piccola panca rossa e da due leggi (non utilizzati dagli attori), con espressivi fasci di luce a sottolineare le situazioni. Più prossimi alla *mise en espace*, gli scontri, i dubbi, le rivelazioni, i tradimenti, le conclusioni mai definitive – «dal punto di vista dei sentimenti siamo degli analfabeti» – vengono restituiti nello spirito di tanto cinema francese alla Rohmer o alla Rivette, dove più che le vicissitudini diventa importante il come e il perché se ne discute. Anche con momenti di ricercato realismo, come l'erotico e provocatorio spalancare le cosce della donna o la violenza maschile sul di lei corpo, emblema degli stupri e dei femminicidi contemporanei. Lontani dalla cupezza degli Ibsen e degli Strindberg citati da Bergman, si viene immersi in una situazione che, pur nei toni di una sospesa empatia, si fa parabola universale, a tratti consolatoria. Merito dei due ottimi protagonisti, e al riguardo va riconosciuta una profonda simbiosi tra il fascinioso Raphaël Personnaz e Laetitia Casta, che si rivela qui attrice per



nulla banale, dalle autentiche doti espressive. Per quanto i personaggi appaiano *glamour* e attraenti quando interpretati dai due attori francesi, altrettanto non si può dire quando vengono "romanizzati" nei grigi e anonimi caratteristi Giovanni e Milanka, visti nella versione di Konchalovskij. Il regista russo ne ha disegnato con cura l'aspetto, adattando le fisicità di Julia Vysotskaya e Federico Vanni per assecondare lo spirito popolare della commedia all'italiana dei Cinquanta e Sessanta (più Geremi che Steno). La Roma in cui ambienta il testo è una città in espansione, coi tram che sfrecciano sotto la finestra, la tv accesa in salotto e le proiezioni a scandire gli anni (il *Galileo* di Strehler, Bernacca con le sue previsioni, il Cellentano di *24.000 Baci*, il 4-3 di Rivera, lo *Zum Zum Zum* di *Canzonissima*, il cadavere di Pasolini a Ostia). Tutto all'insegna del realismo più scrupoloso – nella recitazione come nei particolari (vero il pollo, il caffè, la pasta, il vino rosso) – e dell'italianità più esasperata, appresa più dallo schermo cinematografico o dalle visite turistiche che non vissuta in prima persona (emblematico il modo in cui la donna da fuori scena lancia la fatidica accusa: «È tutta colpa di tua madre»). I diverbi ininterrotti, pur nella loro drammaticità, vengono spesso declinati in chiave umoristica, in un susseguirsi di battute

e diatribe che va a riempire il vuoto esistenziale tra i coniugi, isolati dalle rispettive pulsioni. La tensione si fa via via più insopportabile fino alla violenza carnale, anche grazie all'ambientazione "neorealista", nelle stanze di un appartamento medio-borghese ricostruite di sghimbescio con mirabile invenzione da Marta Crisolini Malatesta, e che cambiano col mutare della situazione. Rimane un dubbio su questa regia, simile per modelli alla precedente *Bisbetica domata*: se è per venire incontro al pubblico di casa nostra che Konchalovski ricorra a fonti di ispirazione 100% *italian style*, o se a motivarlo sia davvero l'amore per la nostra cultura. ★

SCÈNES DE LA VIE CONJUGALE, di Ingmar Bergman. Adattamento di Jacques Fieschi e Safy Nebbou. Regia di Safy Nebbou. Scene di Cyril Gomez-Mathieu. Con Laetitia Casta e Raphaël Personnaz. Prod. Le Théâtre de l'Oeuvre, NAPOLI TEATRO FESTIVAL.

SCENE DA UN MATRIMONIO, di Ingmar Bergman. Regia di Andrej Konchalovskij. Scene e costumi di Marta Crisolini Malatesta. Luci di Gigi Saccomandi. Con Julia Vysotskaya e Federico Vanni. Prod. Teatro Stabile di Napoli - Fondazione Campania dei Festival, NAPOLI TEATRO FESTIVAL.

Raphaël Personnaz e Laetitia Casta in *Scènes de la vie conjugale* (2018) (foto: Salvatore Pastore).

Liv Ullmann: dal cinema alla scena, la Musa e il suo Maestro

Il primo incontro e la genesi di *Persona*, il lungo sodalizio artistico, l'esperienza a teatro, in Norvegia, con i *Sei personaggi* pirandelliani, il dietro le quinte, il rapporto con gli attori, il lascito drammaturgico: Ingmar Bergman secondo Liv Ullmann.

di Roberto Rizzente



Norvegese (ma nata a Tokyo, nel 1938), Liv Ullmann è considerata un po' l'*alter ego* femminile di Ingmar Bergman (quello maschile, è Max von Sydow). Da *Persona* (1966) a *Sarabanda* (2003), passando per capolavori riconosciuti come *L'ora del lupo* (1968), *La vergogna* (1968), *Passione* (1969), *Sussurri e grida* (1972), *Scene da un matrimonio* (1973), *L'immagine allo specchio* (1976), *L'uovo del serpente* (1977) e *Sinfonia d'autunno* (1978), oltre che per i *Sei personaggi in cerca di autore* di Pirandello, a teatro in Norvegia (1967), ne è stata musa, compagna di vita per cinque anni (dalla loro relazione, è nata una figlia, Lynn), ispiratrice ed erede, dirigendo, da regista, due sceneggiature di Bergman, *Conversazioni private* (1996) e *L'infedele* (2000), e allestendo, per il teatro, opere degli autori prediletti dal Maestro: Ibsen, Strindberg e Čechov.

Come ha conosciuto Ingmar Bergman? Che cosa, nella sua personalità, ha attirato l'attenzione del regista?

Conoscevo Bergman molto bene, poiché avevo visto tutti i suoi film: ero un'attrice teatrale e cinema-

tografica norvegese, ed ero molto amica di Bibi Andersson, perché avevamo fatto un film insieme. Ero andata a trovare Bibi, in Svezia – lei era molto amica di Bergman: come nei vecchi libri, lui mi guardò e disse: «Ho sentito parlare di te, mi piacerebbe averti in un film». Anni dopo, lui scrisse che era rimasto molto colpito da qualcosa che aveva visto in Bibi e in me, disse che avevamo delle facce affini, ma che il nostro carattere era diverso, e decise di scrivere *Persona*, il primo film che abbiamo girato insieme. Naturalmente, fu una grande esperienza per me: ci siamo innamorati, siamo partiti insieme, e abbiamo avuto un figlio.

E il teatro? Ha mai avuto occasione di lavorare in una produzione teatrale di Ingmar Bergman?

Una grande esperienza, per me, è stata quella al Teatro Nazionale di Norvegia. Lui voleva fare i *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello; quando l'hanno saputo, al Teatro Nazionale, sono sbiancati: wow, Ingmar Bergman sta venendo qui! E lui è venuto, e tutti erano eccitati: avevano delle piccole parti, così tante persone facevano parte di quella produzione, ma tutti, anche se avevano la battuta di una riga, si sentivano esaltati, perché era di Ingmar Bergman! Poi, più avanti, è corsa voce che le campane della chiesa non potessero suonare, e che i tram non potessero procedere fuori dal teatro, ma naturalmente si trattava solo di dicerie! Rimane la magia del palco, che egli ha saputo creare per noi, in cui ognuno si sentiva come se avesse il ruolo principale. Per quanto mi riguarda, gli avevo chiesto: «Oh, Ingmar, per favore, non farmi ridere sul palco perché non ne sono capace»; e lui: «strano, perché tu ridi per la maggior parte del tempo»; in macchina, a casa, per strada, io ridevo, tornavo a casa dal mio bambino e ridevo... è stato pazzesco, ma alla prima, sapevo davvero come ridere, ed è stato magico, molti di coloro che sono sopravvissuti ne parlano ancora! Incredibili, i *Sei personaggi*! Ingmar è stato un grande regista teatrale! È triste che egli sia conosciuto solo per i film, come regista teatrale è stato meraviglioso, ha reso vive le storie, e ci ha fatto sentire come se fossimo dei geni, ognuno di noi!

Ha avuto delle altre esperienze teatrali con Bergman, dopo i *Sei personaggi*?

Abbiamo continuato a lavorare insieme, ma non più a teatro, sfortunatamente, perché io, prima di tutto,

sono un'attrice teatrale, lo sono stata per tutta la vita, anche se è grazie al cinema che mi hanno conosciuta all'estero, soprattutto negli Stati Uniti, dove ho realizzato sei o sette spettacoli a Broadway. Ho avuto delle possibilità che nessun altro attore ha avuto, in Norvegia, ed è stata una fortuna, sono diventata famosa perché ho lavorato con Ingmar, mi è riuscito tutto bene, e quelli che mi hanno vista, hanno pensato: «Potrebbe stare sul palco!».

Qual era il metodo di lavoro di Bergman con gli attori? Cosa le ha insegnato? Esiste un "metodo Bergman"?

La libertà! La fiducia! È tremendo, nel cinema è tutto più semplice perché ai miei tempi non esisteva il digitale, così dovevi stare vicino alla camera, e Bergman rimaneva sempre vicino alla camera, noi recitavamo per lui, e lui era un pubblico incredibile, desideravi dare il meglio per lui, e spesso lui era così vicino da permetterti di lasciar fuori uscire i tuoi sentimenti, dimostrandogli che avevi compreso lo *script*. A teatro, invece, devi scendere di più nei dettagli, ci vuole più tempo a costruire un personaggio: credo che la ragione per cui Bergman abbia lavorato con attori teatrali è perché sanno come costruire un personaggio, in un modo che un attore di cinema non può conoscere. Non fanno *training*, gli attori di cinema, e costruiscono il personaggio solo per una scena, scena dopo scena. Ma io sono grata di aver avuto un'opportunità che molti attori di teatro dovrebbero avere. Ho fatto tutto, anche l'ultimo musical che Richard Rogers ha scritto, anche se non ho mai cantato o danzato, ma qualunque cosa abbia fatto, mi è venuta bene, sono stata davvero fortunata nella vita e sono consapevole che molto deriva dall'aver lavorato con Ingmar Bergman.

Ha la statura di un classico, Ingmar Bergman, per i registi emergenti? Perché?

Molta gente sta mettendo in scena Bergman, ovunque, ed è incredibile, è più rappresentato di Ibsen e Strindberg; riceviamo proposte da tutto il mondo, in Russia, anche dai luoghi più impensabili, come la Siria. I registi prendono i suoi testi, le sceneggiature, e trovano l'ispirazione che cercavano, perché leggono ciò che ha scritto, anche l'opera che ha realizzato in Finlandia, e scoprono che è migliore dei film! Molto presto, i suoi scritti saranno conosciuti come il cinema, i registi dimenticheranno molto de-

gli attori e della magia dei film, e scopriranno quanto egli sapesse descrivere la condizione umana di oggi, i nostri problemi, i nostri dolori, la nostra solitudine, e anche ciò che Bergman ha scritto più e più volte sulla nostra freddezza e indifferenza verso le altre persone, che egli detestava pur riconoscendola in se stesso. Quando ho saputo che sarebbero stati celebrati i cento anni dalla sua nascita mi sono detta, è giusto, li capisco, perché hanno trovato uno scrittore, dai suoi libri e dai suoi scritti possono essere ricavati degli spettacoli! Ho adattato *Confessioni private*, lo abbiamo già portato a Washington, ed è stato un grande successo: la scena rappresentava un soggiorno, i sottotitoli erano impressi sulla parete, gli attori stavano sotto, e il pubblico rideva perché i sottotitoli replicavano esattamente ciò che gli attori dicevano: sei ricompensato, se ascolti cose nella tua lingua, perché puoi leggere tra le righe.

Ci sono titoli che Bergman avrebbe voluto realizzare?

Ci sono molti spettacoli che non ho visto perché sono norvegese, lui era svedese e ha lavorato soprattutto in Svezia. Posso parlare dei lavori cui ho preso parte, e che conosco bene, ricordo come eravamo e le emozioni che Bergman ha regalato all'anima e al cuore degli attori, ma per gli altri spettacoli dovrei chiedere agli attori svedesi, soprattutto a quelli della mia età.

Ha lavorato a lungo su *Casa di bambola* di Ibsen, ma a un certo punto l'ha abbandonata. Come mai?

Non so perché, la sceneggiatura era molto bella, ho avuto per anni Cate Blanchett che voleva interpretarlo, poi lei è rimasta incinta e allora è arrivata Kate Winslet, è stata con noi due anni, avevamo una produzione americana ma loro volevano apportare dei cambiamenti nella sceneggiatura, ma non lo abbiamo consentito. Avevo gli attori, e subito mi sono detta: «Ok, sono fuori, ho perso». Sono stata scelta per farlo a teatro, qualcosa è successo, Anne Hathaway era disponibile, ma è arrivata l'occasione di lavorare con Cate Blanchett in *Un tram che si chiama desiderio*, in Australia, a Washington e a New York, e forse è stato meglio così, ed è stato un miracolo! ★
(traduzione dall'inglese di Roberto Rizzente e Laura Bevione)

La maledizione della maschera: lo statuto dell'attore

Esponente di un'arte attoriale libera ed eterodossa, Gunn Wållgren mette in crisi il "sistema" Bergman, teso tra una drammaturgia censoria e impositiva e la fascinazione per la libertà dell'attore. Tra attrazione e repulsione, la storia di un rapporto controverso, in una lettera di Leif Zern a Vanda Monaco.

di Leif Zern

Cara Vanda, da quando ci siamo incontrati, quasi quarant'anni fa, parliamo dell'arte dell'attore. E del teatro, ma sempre ritornando agli attori. Tu che sei attrice, e molto altro, riesci a dire di cose che io, nel migliore dei casi, posso solo intuire. Le nostre conversazioni hanno spesso toccato Bergman e la sua capacità di penetrare dietro la maschera dell'attore.

Sono cresciuto in una famiglia che amava il teatro, soprattutto riviste e commedie. Una volta, mia zia mi portò a vedere qualcosa di diverso: *Giovanna d'Arco* di Jean Anouilh. L'attrice che interpretava la protagonista mi fece un'impressione sconvolgente: era **Gunn Wållgren** che, anni dopo, avrei "incontrata" molte volte sullo schermo e sulla scena. Come nell'ultimo film di Bergman, *Fanny e Alexander* (1982), dove è Helena Ekdahl. Mi so-

no chiesto molte volte perché Bergman si decise a lavorare con lei solo così tardi. Gunn Wållgren, che è stata una delle più grandi attrici svedesi, aveva un grande carisma con quel suo fascino seduttivo e pericoloso, era molto amata dal pubblico, anche nel grande ruolo di Nora, e tuttavia Bergman la evitò per anni, fino al momento in cui poteva essere quasi troppo tardi.

La tensione tra parola e immagine

Nello stesso periodo in cui vidi *Giovanna d'Arco*, vidi *Donne in attesa* di Bergman, nel 1953: ero troppo giovane per quella storia audace di amori adulti. Ero un adolescente di primo pelo, pertanto ho di questo film ricordi molto più forti che degli altri film di Bergman dei tardi anni Cinquanta. In *Donne in attesa*, i volti di **Eva Dahlbeck** e **Gunnar Björnstrand**, di **Anita Björk** e **Jarl Kul-**

le avevano un'intensità tale e una presenza fisica che li faceva aderire completamente ai personaggi: la fulminante intelligenza di Eva Dahlbeck, il mistero di Anita Björk, la comica mascolinità di Gunnar Björnstrand e quella infantile ma irresistibile di Jarl Kulle... Quando, con un po' d'inquietudine, come accade quando si ritorna a quello che si è visto per la prima volta, rividi *Donne in attesa*, le immagini conservavano la loro magia ma erano disturbate dal dialogo troppo letterario. Vedevo una strana tensione fra l'energia delle immagini e quella altrettanto evidente delle battute. Sai bene che Bergman è stato criticato spesso per i suoi dialoghi troppo letterari e teatrali. Tuttavia, non ci si è preoccupati troppo di capirne la funzione. Che ne sarebbe di Bergman senza queste battute benissimo formulate e apparentemente prese da un altro medium?



Ma quando *Scene da un matrimonio* fu trasmesso dalla televisione svedese, nel 1976, l'atteggiamento nei confronti di questo Bergman tanto "difficile" cambiò. Tutti gli ingredienti erano ancora lì sul piatto, ma in una forma più quotidiana. Le statistiche dei divorzi in Svezia esplosero verso l'alto. I telespettatori si riconoscevano nello sceneggiato.

Il mistero Gunn Wällgren

Non ho mai capito come si possa considerare Bergman uno psicologo, soprattutto se in qualche modo ci riferiamo al suo realismo. Sarebbe come dire che incontriamo nella vita i personaggi di Ibsen. Hjalmar Ekdal avrebbe potuto essere un tuo compagno di classe, rimasto un ragazzino per tutta la vita. Hedda Gabler sarebbe il tipico esempio di persona che disprezza la quotidianità e che idealizza la genialità anche quando è soltanto un'apparenza. Uno psicologo che l'avesse avuta come paziente l'avrebbe subito diagnosticata come una personalità *borderline*.

Bergman aveva un fiuto per le persone distruttive e autodistruttive. Si sentiva a suo agio sia con Ibsen sia con Strindberg (che non era affatto uno psicologo), fece una straordinaria messinscena di *Hedda Gabler* al Dramaten nel 1963. Ma quali che fossero i personaggi, questi appartenevano sempre al suo universo. *Donne in attesa* è una cartina di tornasole, in questo senso, come anche *Sorrisi di una notte d'estate* (1955), benché in costume. Forse a Bergman piaceva fare film in costume perché i personaggi erano ben definiti, il mondo pietrificato. Perché si bloccò davanti a Gunn Wällgren? Chiamiamolo pure il mistero **Gunn Wällgren**. Sono sempre stato scisso di fronte a Bergman. Io sono fuori dal suo mondo e tuttavia me ne sento continuamente attratto, stretto in una tenaglia di fascinazione e stupore. Perché mai? Quando sei attratto da una poetica è normale che tu la consideri nella sua interezza. Puoi esserne completamente preso anche se ne vedi le debolezze. Io stesso perdono a Rossellini i suoi momenti da dilettante. Amo Antonioni anche se ne vedo il manierismo. Nel caso di Bergman la mia scissione è faticosa e non si tratta di questioni di dettaglio. L'"errore" di Bergman è che nei suoi personaggi non ci sono lati d'ombra. Mi sono chiari, quasi sempre, in altre parole non ho bisogno di cercarli. Qua, forse, c'è la risposta al mistero Gunn Wällgren.

La "scuderia" Bergman

Cara Vanda, ci è capitato spesso di considerare quasi una "disgrazia" che gli esperti bergmaniani abbiano visto i suoi film ma non il suo teatro. Ovviamente il cinema ha una diffusione globale contrapposta a quella locale del teatro, per non parlare dell'antagonismo fra i due linguaggi.

I modernisti stavano dalla parte del cinema. Ma Bergman diventò rapidamente celebre per la "scuderia" d'attori che lui coinvolgeva sia nel Teatro Stabile di Malmö che dirigeva, sia nei suoi film degli anni Cinquanta. **Max von Sydow** fece *Peer Gynt* a teatro e il magnetista Albert Emanuel Vogler ne *Il volto* (1958). **Gunnel Lindblom** fece *Solveig* nello stesso *Peer Gynt* e la serva muta ne *Il settimo sigillo* (1957). Altri come **Harriet Andersson** e **Gunnar Björnstrand** erano stabili in questo gruppo di attori anche se lavorarono con Bergman più spesso nei film. Björnstrand era tra i più grandi per la sua capacità d'intrecciare umorismo e drammaticità: in *Donne in attesa* sfoggia una straordinaria *vis comica* nella celebre scena dell'ascensore con **Eva Dahlbeck**, e in *Luci d'inverno* (1963) svela abissi di angoscia esistenziale.

Ricordo quel che mi successe quando vidi le prime messinscene di Bergman negli anni Sessanta. Le mie perplessità di fronte a una drammaturgia tanto evidente e inflessibile si sciolsero quasi del tutto di fronte alla libertà degli attori in scena. Nel cinema la regia si impone completamente, mentre nel teatro lo spettacolo prende congedo dal regista.

Il volto liberato

Mi viene il sospetto che Bergman temesse Gunn Wällgren – naturalmente ammirandola (sarebbe stato possibile altrimenti?). La temeva perché non sapeva dove "collocarla", stupefatto com'era di fronte alla naturalezza della sua poliedricità. Qua si nasconde una delle chiavi del lavoro di Bergman con gli attori. La psicologia di Bergman si potrebbe descrivere come "psicologia della maschera". Sarebbe impossibile immaginare Gunn Wällgren come una delle sorelle in *Sussurri e grida*, serrate come sono nei loro personaggi che "sussurrano" e "gridano" per "emergere". Senti, Vanda, se proprio vogliamo consentirci di criticare i punti di partenza di Bergman potremmo dire che non avvertiva le percezioni di mezzo. Pensa-

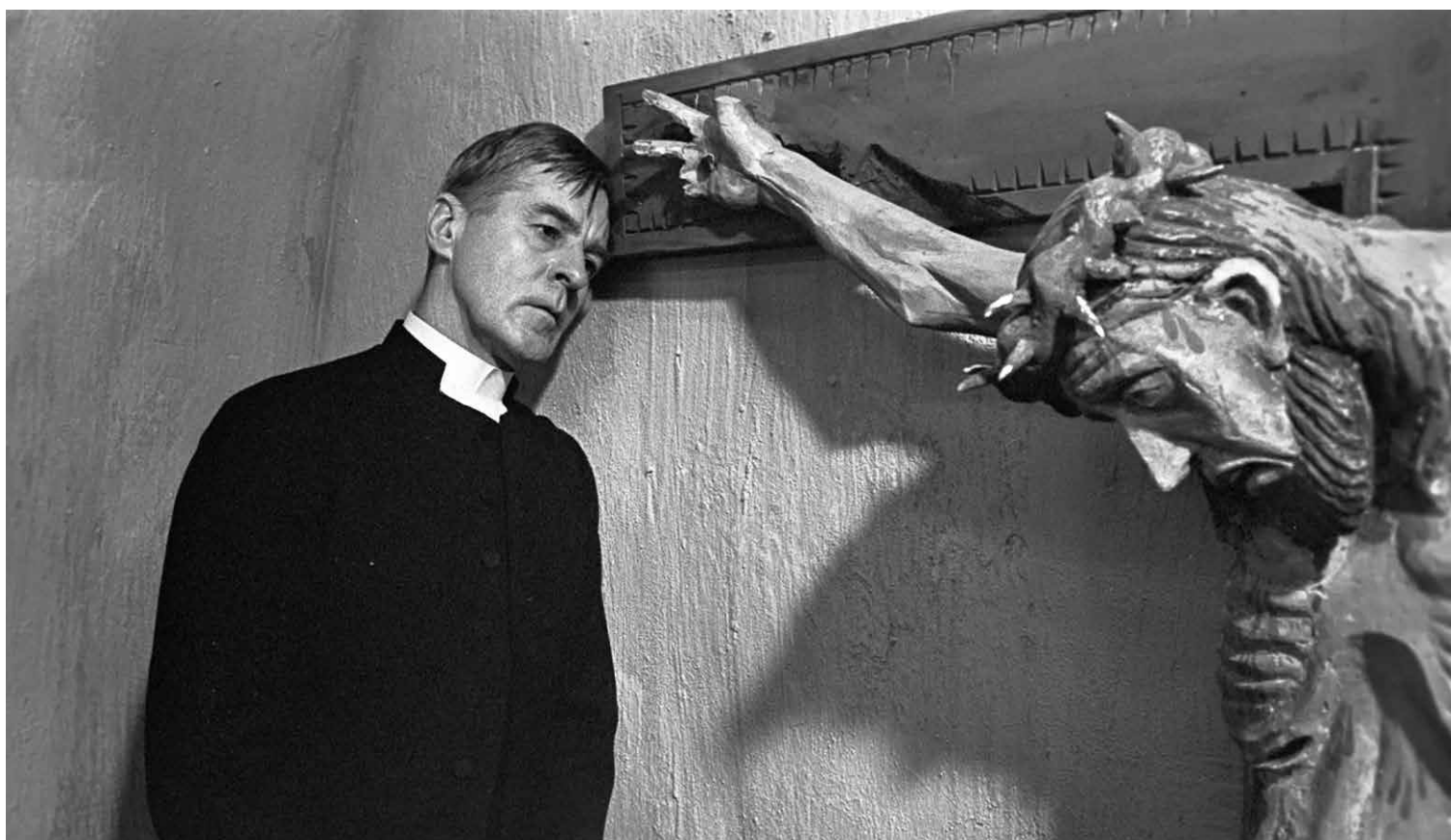


va in modo binario, come i computer. Gunn Wällgren era esattamente l'opposto: impossibile da definire nella sua paradossale naturalezza, come se rifiutasse di rivelarsi.

Da dove veniva l'energia di Bergman? Il pastore di *Luci d'inverno* interpretato da **Gunnar Björnstrand** descrive sé e la sua compagna come chiusi in se stessi. La chiusura è il grande tema di Bergman. E ne capiamo le fonti: il suo retroterra familiare si intuisce in *Luci d'inverno* e in *Come in uno specchio* (1961), in quella battuta finale: «Papà mi ha parlato», che rivela l'attesa di un miracolo. Bergman chiede ai suoi attori di spezzare la maledizione della maschera e di uscirne liberi, rinati, finalmente affrancati dalla schiavitù delle loro "patologie". Quando questo accade ne restiamo ammaliati.

Gunn Wällgren non aveva bisogno di spezzare catene: era già libera, e solo quando in *Fanny e Alexander* Bergman riuscì a vedersi dall'esterno e riconciliato, solo allora osò invitarla nel proprio film d'addio, che fu anche l'addio alla scena della grande attrice. ★ (traduzione dallo svedese di Vanda Monaco Westerstähl)

In apertura, Erland Josephson e Gunn Wällgren in *Fanny e Alexander* (1982); in questa pagina, Harriet Andersson e Ingmar Bergman.



La superficie dolorosa dei sentimenti: riflessi teatrali nel cinema di Bergman

Profondamente debitore del teatro per l'uso estensivo del dialogo, la valorizzazione della durata e del corpo attoriale, la sospensione onirica del reale, il cinema di Bergman se ne discosta per la rielaborazione creativa, mettendo a punto un linguaggio peculiare, innovativo e moderno.

di Fabio Pezzetti Tonion

L'opera cinematografica e televisiva di Ingmar Bergman si propone come una complessa polifonia che, nell'arco di una carriera più che cinquantennale (dal 1946 al 2003), sviluppa in maniera sempre più radicale una serie di temi peculiari, mutuati dal teatro, come dalla scrittura.

La crisi dei rapporti umani e della fede; il ruolo dell'artista nella società; il rapporto ambiguo e conflittuale tra apparenza e realtà; la natura illusoria del cinema come del teatro sono alcuni dei poli su cui Bergman costruisce il proprio sistema, in cui è facile ravvisare delle ascendenze teatrali. Ciò è evidente per lo specifico biografico di Bergman (che nasce come regista e autore teatrale), ma anche – e forse soprattutto – per il dialogo che i suoi film pongono in essere con le specificità del mezzo teatrale: la potenza generatrice della

parola, la presenza del corpo attoriale e la sospensione onirica del reale.

La parola, prima di tutto

Quando, nel 1946, *Crisi* fa la sua comparsa nei cinema svedesi, il ventottenne Ingmar Bergman ha già alle spalle un solido curriculum di regista teatrale. Dopo le esperienze amatoriali iniziate nel 1938, egli si afferma con una serie di regie shakespeariane e strindberghiane che ne impongono lo sguardo peculiare, il rigore, la cura del dettaglio, l'intenso lavoro con gli attori e la cura prestata al testo.

Questa **attenzione alla parola** si riverbera nel cinema: nel periodo di formazione del regista – e dunque almeno fino alla metà degli anni Cinquanta – si configura come centro nevralgico attorno al quale far ruotare la costruzione di un film (nella maturità, questo

centro sarà sostituito da forme di autobiografismo più o meno esplicito).

A differenza che nel teatro – dove il lavoro sulle determinazioni significative della parola è essenziale e non si può prescindere dalla fedeltà al testo – la parola diviene, però, problema. E questo non tanto perché per Bergman il cinema è generato dal ritmo dell'immagine, ma perché vi è la netta consapevolezza che la parola – così importante in altri *media* – è un **limite comunicativo e fonte di ambiguità**. Un limite che viene amplificato da un linguaggio che, nell'intensità altrettanto feconda di pause e silenzi, mostra come la parola sia spesso in contrasto con l'intima essenza dei personaggi, il cui corpo, il cui volto, la cui grana della voce vogliono significare altro. Il corpo, da specifico teatrale, diventa specifico filmico: il cinema "dialoga" con il teatro perché "dialoga" con il corpo.

Dal corpo al volto dell'attore

La volontà di restituire la presenza corporea e la fisicità del gruppo di attori che, nel corso degli anni, Bergman ha radunato intorno a sé ha, ancora una volta, una "giustificazione" teatrale: il **corpo dell'attore** (che sul palco si coglie sempre nella sua interezza, come se ci trovassimo di fronte a un campo medio o a una figura intera) viene progressivamente isolato grazie a un cinema che insiste sempre più sul **volto attoriale**, inteso dal regista come espressione peculiare del mezzo.

La piena e completa maestria nella messa in scena delle possibilità del volto viene raggiunta da Bergman in un lungo processo di affinamento delle proprie capacità. In un primo momento, ciò che lo interessa è una **costruzione articolata** della situazione narrativa: pur mantenendo la centralità del dialogo, spesso tenuto su toni brillanti, i lavori che vanno da *Sorrisi di una notte d'estate* (1955) a *Il settimo sigillo* (1957) e *Il posto delle fragole* (1957), usano il teatro a pretesto per lasciar emergere quelle che sono le potenzialità di illusione e di moltiplicazione del reale insite nel cinema, il quale deve essere libero di sconfinare nei territori limotrofi del sogno e dell'illusione.

All'inizio degli anni Sessanta, il regista definisce i tratti di un **cinema "da camera"**, teso, secco e concentrato. In questo contesto, l'ossessione bergmaniana per il volto diventa cifra della modernità di un linguaggio che tende a uscire dalle forme canoniche di spazializzazione del corpo in direzione astratta. Ma diventa anche un modello stilistico, che forma e definisce la messa in scena. Questo concentra sul corpo e sul volto, sull'unicità del personaggio e della sua situazione interiore, spinge il regista a muoversi verso forme nuove, moderne, **drammaturgicamente "chiuse"** – pochi personaggi, spazi limitati, temporalità ristretta – che, esplicitando la propria origine teatrale, si ammantano di una nuova significazione.

La dimensione della durata

La composizione pittoricistica della messinscena, unita a un tipo di montaggio che insiste sulla "continuità", piuttosto che sulla "frammentazione"; la giustapposizione quasi paratattica di pochi essenziali quadri; il **piano sequenza** e la volontà di far percepire il tempo naturale degli eventi, che fluisce senza interruzioni e trasforma l'attore e il suo volto, sono possibilità che Bergman mutua dal teatro e che, grazie ai mezzi del cinema – che

permette un'intimità quasi sensuale e materica con i corpi degli attori e i luoghi del loro recitare – riconfigura in una nuova, specifica, possibilità di espressione.

Lontano e addirittura contrario alle forme di immedesimazione psicologica, egli individua nell'uso dell'**inquadratura lunga**, spesso mantenuta in primo e primissimo piano sul volto del personaggio, una forma essenziale e sintetica di rappresentazione, in cui coesistono – pronti a determinarsi e contraddirsi – plurali livelli di realismo e di illusione: se a teatro il corpo e la parola sono protagonisti, nel cinema la totalità del corpo è sostituita dal volto e la parola lo accompagna e ne rivela l'essenza più intima, in un gioco di caduta delle maschere che nasce proprio dalla frizione tra parola e immagine.

Nascono così le forme tipicamente bergmaniane dei **monologhi** e delle **lunghe confessioni** recitate dal personaggio ripreso in primo e in primissimo piano, spesso rivolto direttamente alla macchina da presa, abbattendo la "quarta parete" e rendendo esplicita la natura illusoria, performativa e dialettica del cinema. In questo senso la "lettera" letta e recitata da Märta Lundberg in *Luci d'inverno* (1962) si configura come un modello in cui l'intensità espressivo-patetica non è affidata alla rappresentazione di uno stato psicologico, ma è mediata da una processualità di straniamento, dove la consapevolezza di trovarsi di fronte a un atto performativo si accompagna alla rivelazione della dimensione artificiosa della rappresentazione, di chi la agisce e finanche del *medium* che la registra. Da questo punto di vista, Bergman mutua dal teatro la necessità di rendere esplicito il regime di illusione e di creazione fittizia: il suo

cinema non insegue le forme del realismo, e anzi se ne allontana proprio attraverso l'utilizzo di meccanismi recitativi come l'attore che si rivolge alla macchina da presa; l'uso estensivo delle inquadrature lunghe in funzione antinaturalistica; la **frattura del flusso drammaturgico** e la sua segmentazione in episodi auto-conclusi, con tanto di titolo, in cui a essere importante non è la dimensione narrativa ma il rapporto dialettico che nasce dallo scontro (a tratti declinato in chiave onirica) tra i caratteri dei personaggi.

Non a caso, protagonista di *Persona* (1966) è l'Elisabeth Vogler interpretata da Liv Ullmann, un'attrice teatrale che si ritira volontariamente nel silenzio e rifiuta l'atto di parola costitutivo del suo mestiere e del suo essere. Tutto il film, nella scansione progressiva in episodi che mancano di un legame forte di narrazione, non è, allora, che la rappresentazione metalinguistica del rapporto che Bergman instaura tra **teatro e cinema**, in cui quest'ultimo, per raggiungere una propria autenticità nella resa dei sentimenti (il centro nevralgico del cinema bergmaniano, che è un cinema di uomini e donne concreti, colti nella propria dimensione intimamente esistenziale), deve accettare quell'inganno su cui è costruito il teatro e la sua effimera natura di illusione che rifugge il realismo, in cui i sentimenti e gli affetti non "sono" ma "rappresentano". E non per questo risultano meno veri o autentici: perché, nel dominio dell'illusione, per Bergman il cinema riesce a esprimere e a mostrare la superficie dolorosa dei sentimenti. ★

In apertura, Gunnar Björnstrand in *Luci d'inverno* (1963); in questa pagina, Bibi Andersson e Liv Ullmann in *Persona* (1966).



***Lupus in fabula,* quando le storie rinnovano lo stupore**

Lombardia ed Emilia Romagna sono palcoscenico di due rassegne estive e di un premio dedicati ai giovani spettatori: a Vimercate Ragazzi e a Colpi di Scena, appuntamento con le compagnie "mature", al Premio Scenario Infanzia con le "nuove promesse".

di Mario Bianchi



L'estate dei festival è iniziata con due appuntamenti dedicati al teatro ragazzi: la seconda edizione, rinnovata, del Vimercate Ragazzi Festival (dall'8 al 10 giugno, con la triplice direzione di Campsirago Residenza, delleAli Teatro e Teatro Invito) e il biennale Colpi di Scena, organizzato da Accademia Perduta Romagna Teatri (dal 2 al 5 luglio, in quattro località della Romagna). Diversi gli spettacoli di qualità presenti nei programmi, fra i quali scegliamo quelli che ci hanno più colpito per leggerezza e intensità.

Ecco, a **Vimercate**, uno spettacolo storico del Teatro Città Murata – **Pinocchio Pinoc-**

chio, pezzo di legno – ora riproposto in una collaborazione di Anfiteatro, Rassegna Senza Confini (Teatro Pan, Teatro Città Murata, Centro Culturale Chiasso) e Mumble Teatro, diretto da Pino Di Bello, bellissimo e trascinate omaggio a suon di musica al teatro di una volta, alla Commedia dell'Arte, al cinema di Totò e Peppino. Sempre a Vimercate l'emozionante omaggio al calcio di Teatro Invito con **La testa nel pallone**, regia di Luca Radaelli, che vede protagonista un oscuro portiere di calcio, Orlandi, mentre ripensa alla sua vita sportiva e umana, di fronte a un rigore che deciderà la sua esistenza. Marco Continanza incarna perfettamente le molte

sfumature del protagonista, mentre Stefano Bresciani dà spessore emozionale a tutti i personaggi che ha incontrato e che lo hanno formato.

Bello ci è sembrato, nello stesso festival, anche **Pronti aspetta via!** dei friulani Teatro al Quadrato, uno spettacolo parlato in esperanto, lieve e suggestivo, per nulla intriso di retorica, sul viaggio e sulla possibilità di ogni essere umano di ricostruirsi la vita in terra straniera. Protagonisti sono due fratelli, Joseph e Selma, che, affrontano un viaggio pericoloso in cerca di un domani migliore. Dietro a una sottile parete che ci rimanda un mondo di ombre, ne intuiamo le fasi, la nave

che si inabissa e i due protagonisti, salvatisi, che dovranno ricostruirsi il proprio mondo in una terra sconosciuta.

Tra le novità ci piace segnalare anche **Linea mondo**, di e con Michele Beltrami e Paolo Cannizzaro, alla loro prima prova autorale per Teatro Telaio, deliziosa performance per bambini piccolissimi, con tanto corpo e poche parole.

Protagoniste a **Colpi di Scena** sono state invece le fiabe. Ecco la semplice e bella narrazione, a suon di musica e di filastrocche, dedicata con grazia e delicatezza ai più piccoli, de **I musicanti di Brema** di Marco Cantori (Teatro Perdavvero), **L'acciarino magico** di Baule Volante, raccontata da Andrea Lugli con l'efficace accompagnamento sonoro dal vivo di Stefano Sardi, ecco **Il gatto con gli stivali** di Marcello Chiarenza, con Maurizio Casali e Mariolina Coppola, ecco poi il tambureggiante **Thiuro**, versione senegalese di Cappuccetto Rosso del Teatro delle Albe-Ravenna Teatro/Ker Théâtre, su regia di Alessandro Argnani.

Emanuela Dall'Aglio, per il Teatro delle Briciole, ha poi proposto una sontuosa versione di **Hänsel e Gretel** dove una semplice gonna, complici anche le musiche e i suoni di Mirto Baliani, si trasforma in mondi incantati, dominati da una Strega in carne e ossa. Davvero rimarchevole, nel Festival, è stato **Zuppa di sasso**, prodotto da Tanti Così Progetti, in cui Danilo Conti, utilizzando la sua voce e la sua corporeità, dà forma a un universo zoomorfo divertente e inconsueto, muovendosi a suo perfetto agio, con le strabilianti maschere e sagome di ogni dimensione realizzate da Massimiliano Fabbri. Uno spettacolo di teatro di figura, originale e coinvolgente, che narra di un pranzo davvero speciale.

Sempre a Colpi di Scena, la bellissima, ultima creazione di Teatro Giocovita, **Il più furbo**, mette in scena l'omonimo libro per l'infanzia di Mario Ramos, con le sue stesse illustrazioni, create da Nicoletta Garioni e mosse con perizia da Andrea Cappone. La storia narra di un simpatico lupo, tutt'altro che furbo, che, invece di mangiare nonna e nipote, si vedrà costretto, a causa di un divertente incidente, a venire a patti con la famosa protagonista dal cappuccetto rosso.

Largo alle nuove generazioni

La settima edizione del **Premio Scenario Infanzia** (sezione del Premio Scenario dedicata

alle compagnie per ragazzi) ha avuto la sua degna conclusione a Cattolica, dal 21 al 24 giugno, per la prima volta all'interno di un vero e proprio festival interamente dedicato allo storico premio del teatro emergente italiano. La giuria (composta da Maria Maglietta, presidente, Stefano Cipiciani, Cira Santoro, Cristina Valenti e Federica Zanetti), ha assegnato il premio allo spettacolo **Storto**, di In-Quanto Teatro, e due menzioni a **Fratellino e Fratellina** di Asini Bardasci e a **Domino** di Generazione Eskere.

Con **Storto** due giovanissimi attori, Davide Arena ed Elisa Vitiello, utilizzando anche immagini grafiche, narrano in modo fervido e vitale di un'evidente altrui diversità – il fratellino della ragazza. A emergere è la loro stessa diversità di adolescenti, persone ancora in formazione e alla ricerca di un'identità, in un percorso che non deve essere represso, essendo

esso stesso valore esistenziale.

In **Fratellino e Fratellina**, Asini Bardasci si avvalgono, anche attraverso l'utilizzo di video significanti, della fiaba di Hänsel e Gretel per parlare dell'infanzia di oggi. I due celebri fratelli (Filippo Paolasini e Paola Ricci) sono così immersi in un mondo adulto che, come la strega della fiaba, «invece di ingrassarli, li obbliga a diventare grandi e produttivi, senza aver compiuto il naturale processo di crescita». La seconda menzione va all'esilarante **Domino**, di Generazione Eskere, gustoso e volutamente caotico frammento teatrale, in cui nove attori danno vita a una bizzarra famiglia sempre pronta a soddisfare anche i minimi desideri del piccolo Gianmaria. Il rapporto del bambino con l'unico rappresentante extra familiare, il fidanzato della sorella, sembra però aprire nuovi scenari. ★

SAN LAZZARO DI SAVENA

Teatro dell'Argine: **L'eredità di Babele**, un laboratorio ad arte di convivenza fra i popoli

Capita raramente di vedere esiti di laboratori teatrali che restituiscano senso al fare teatro oggi tanto nel processo quanto nel risultato. Se i partecipanti non sono attori di professione, ma un gruppo di persone con *habitus* diversi e provenienti da terre lontane, la qualità della dimostrazione sarà direttamente proporzionale alla capacità dei conduttori di percepirne limiti e potenzialità. Non sarebbe una buona scelta, per esempio, quella di far "recitare", e in lingua italiana, performer privi di un'adeguata, strutturata formazione.

Lo sa bene la compagnia Teatro dell'Argine di San Lazzaro di Savena che, ne **L'eredità di Babele**, (nella foto: Lucio Summa) esito del laboratorio internazionale e interculturale Esodi 2018 tenuto da Vincenzo Picone, Micaela Casalbani e Mattia De Luca (laboratorio musicale di Francesca Quadrelli, Timothy Trevor-Briscoe, Barbara Zanchi) e realizzato con il supporto dell'Unhcr-Alto Commissariato delle Nazioni Unite per i Rifugiati, ha lavorato con oltre cinquanta ragazzi e ragazze, bianchi e neri, nell'ambito del progetto Acting Together #WithRefugees2, finalizzato all'inclusione sociale di rifugiati e richiedenti asilo. Il mito biblico è diventato metafora del cammino dell'umanità. Una parabola dove prevaricazione e violenza si fanno fisiche, tangibili.

Il pubblico si è disposto sul perimetro rettangolare della scena: un'arena, un luogo di fondazione identitaria in cui i corpi giovani ed energici degli allievi hanno agito a stretto contatto, attorno a una spirale dipinta a terra ripresa da una telecamera in alto, che su un lato ha amplificato le immagini dal vivo. Il fragore caotico delle voci è bastato a tradursi in racconto, strumento di discordia e sottomissione, per poi trasformarsi in un canto all'unisono, un inno all'armonia tra i popoli, sulla scena per farsi vita. Alla fine, al Circolo Arci San Lazzaro-Sala 77, tra i bianchi e i neri, gli abbracci, i sorrisi, gli applausi, e forse il desiderio di rivedersi insieme, magari a teatro. Da spettatori, da attori, che importa? L'esperienza ha rilasciato emozioni e benessere. E sono già uno spettacolo. **Renata Savo**



La drammaturgia contemporanea europea sbarca a Rubiera con Forever Young

I protagonisti della giovane scena/54: si è conclusa alla Corte Ospitale la seconda edizione di Forever Young. Tra i sei finalisti, vince la Compagnia Dellavalle/Petris, mentre segnalati con menzione speciale sono Oyes e Pierfrancesco Pisani.

di Claudia Cannella



Thea Dellavalle e Irene Petris

Al bando hanno risposto 107 compagnie under 35. Un bel risultato per un progetto residenziale biennale giunto, nel luglio scorso, al compimento della sua seconda edizione (la prima, 2015-16, era stata vinta da *Delirio bizzarro* della Compagnia Carullo-Minasi, tuttora in tournée e pubblicato su *Hystrio* n. 2.2018). Parliamo di **Forever Young**, ideato e promosso dalla Corte Ospitale di Rubiera, con l'obiettivo, nel tempo, di creare un osservatorio permanente sui nuovi linguaggi scenici. In palio, per i finalisti di questa edizione, un periodo di prove in residenza alla Corte Ospitale e, per il vincitore, un sostegno alla produzione dello spettacolo (euro 8.000) e alla sua circuitazione, che prevede anche una replica ospitata nell'ambito del Premio Hystrio 2019 al Teatro Elfo Puccini di Milano.

Due le novità dell'edizione 2017-18: l'attenzione, nella scelta dei finalisti, a progetti produttivi che partissero da drammaturgie di autori viventi europei e la possibilità di vedere, alla finale di luglio, tutti e sei gli spettacoli in forma compiuta (non video da 20 minuti come nel biennio 2015-16). Chi scrive è un *insider*, essendo parte della giuria, composta da Ferdinando Bruni, Paolo Cantù, Giulia Guerra, Carlo Mangolini, Fabio Masi e Pietro Valenti. Meglio dirlo subito.

12 luglio 2018. Arriviamo alla spicciolata alla Corte Ospitale. Le compagnie sono già tutte lì, alcune stanno dando gli ultimi ritocchi in prova, altre sono pronte ad andare in scena. L'atmosfera è serena, l'adrenalina è palpabile ma senza isterismi. Vediamo tre spettacoli il primo giorno e tre il secondo, intervallati da spuntini, pranzi e cene, confezionati in loco dallo staff. La scelta del vincitore non è facile. Il livello, soprattutto degli interpreti, è complessivamente alto. Alla fine la spunta la compagnia **Thea Dellavalle/Irene Petris** con *The dead dogs* di Jon Fosse, un thriller dell'anima che, partendo dall'uccisione di un cane, indaga dinamiche famigliari irrisolte, solitudini e violenze serpeggianti in relazioni sociali apparentemente normali. A dominare su tutto la reticenza e la sensazione di una minaccia incombente, con lo sguardo rivolto a Bergman e a Pinter. La giuria lo sceglie, oltre che per la coerenza rispetto alle linee guida del bando, perché «lo spettacolo, pur con ancora ulteriori potenzialità di crescita, già mette in evidenza una regia nitida e compiuta e ha come punto di forza un gruppo di attori e attrici di talento (Alessandro Bay Rossi, Giusto Cucchiari, Federica Fabiani, Luca Mammoli e Irene Petris), soprattutto nella capacità di sostenere i ritmi e i "non detti" tipici della scrittura di Fosse». Ma da non sottovalutare sono anche *Schian-*

to della **Compagnia Oyes** e *Growth* della **Compagnia Pierfrancesco Pisani**, che vengono segnalati con una menzione speciale. Il primo, ideato e diretto da Stefano Cordella, è uno spaccato onirico-surreale di una generazione in crisi, in equilibrio precario su tutti i fronti – lavorativo, sentimentale, ideologico –, senza prospettive e con pochi, quanto confusi, desideri. Bella scrittura, ottimi attori, anche se il piglio acido e politicamente scorretto con retrogusto moraleggiante ricorda un po' le atmosfere drammaturgiche di Carrozeria Orfeo. Generazionale è anche *Growth* di Luke Norris, trentatreenne autore inglese che, con questo testo, ha vinto il Fringe First Award al Festival di Edimburgo 2016. Dialoghi dal ritmo forsennato e una certa logorrea anglosassone raccontano di un ventenne che non vuole crescere, mantenuto dalla mamma, disoccupato per vocazione, lasciato dalla fidanzata e sull'orlo dello sfratto. Tre attori interpretano con bella grinta e ritmo tutti i ruoli, diretti con precisione da Silvio Peroni.

Quanto agli altri tre finalisti, molto interessante era il testo *Il drago d'oro* di Roland Schimmelpfennig, proposto dalla **Compagnia Evoè Teatro**, una favola nera ambientata in un ristorante thai-cino-vietnamita, in cui si intrecciano in modo apparentemente casuale le storie di chi ci lavora e degli avventori. Crudele e surreale, quanto sottile nelle sue dinamiche interne, è stato un po' appiattito da soluzioni registiche tendenti allo sketch e da una recitazione sopra le righe. Ambizioso, ma con interessanti potenzialità, era invece *Ovid Hotel* della **Compagnia Giuliano Scarpinato/Wanderlust Teatro**, un melò noir-fantascientifico, ispirato al film *The Lobster*, ambientato in una clinica-albergo dove i clienti devono trovare entro 45 giorni l'anima gemella, pena l'essere tramutati in animali. Fantascienza e futuro distopico, ma senza guizzi di originalità, anche per *X* di Alistair MacDowall, messo in scena dalla **Compagnia Daf-Teatro dell'esatta fantasia**, dove un piccolo gruppo di uomini rimane bloccato su una base di ricerca sul pianeta Plutone, trovandosi a fare i conti con l'assenza di cognizione del tempo. ★

Teatro Franco Parenti Milano
Diretto da Andrée Ruth Shammah

Dopo *Kar nina*, *Il ballo*,
Il trentesimo anno,
in scena la nuova produzione
Teatro Franco Parenti/
Sonia Bergamasco.

L'uomo seme
racconto di scena ideato, diretto
e interpretato da **Sonia Bergamasco**
da *L'uomo seme* di Violette Ailhaud
drammaturgia musicale a cura di **Rodolfo Rossi**
e del quartetto vocale **Faraualla**
scene e costumi **Barbara Petrecca**
luci **Cesare Accetta**

23 febbraio 2019
Teatro Era - PONTEDERA (PI)
26 febbraio - 3 marzo
Teatro Franco Parenti - MILANO
5 marzo - 10 marzo
Teatro Vascello - ROMA

www.teatrofrancoparenti.it

**2018
2019**

TeatroVerdi
via Pastrengo 16 Milano - Isola

Antonio Vigan  ATIR Teatro Ringhiera | Roberto Mercadini |
Ulderico Pesce TIEFFE Teatro Milano | Navone e Bottini |
Teatro del Buratto | La Confraternita del Chianti | Teatro dei Gordi |
Angius/Festa | Accademia degli Artefatti | Wadia/Boscaro |
Bonawentura | Michele Panella - Tri-boo e Sotterraneo

IF Festival Internazionale Teatro di immagine e Figura XII Edizione
Compagnie Philippe Genty | Figuren Theater Tübingen |
Plexus Polaire | Polina Boriosova

Info: teatrodelburatto.it/teatroverdi

TEATRO VERDI | TEATRO BURATTO | IF Festival Internazionale Teatro di Immagine e Figura XII Edizione | Comune Milano | Regione Lombardia | Fondazione CARIPLO

CTb
CENTRO TEATRALE BRESCIANO

sentieri teatrali
stagione 2018.2019

teatro sociale
teatro santa chiara mina mezzadri

produzioni ctb
l'anima buona del sezuan
sindrome italiana
tempesta
jekyll
lettere a nour
apologia
avevo un bel pallone rosso
guerra santa
la storia
il verbo degli uccelli
la banalit  del male

in tournée
i miserabili
una bestia sulla luna
dio ride. nish koshe
shakespeare / sonetti
ottocento
le relazioni pericolose
marilyn

www.centroteatralebresciano.it

www.facebook.com/centroteatralebresciano
www.instagram.com/centroteatralebresciano
www.youtube.com/centroteatralebresciano

con il contributo di
con il sostegno di

Regione Lombardia | aza | FOM

WONDERLAND
BRESCIA
22.11 - 02.12
FESTIVAL 2018

..NON LA SOLITA MINESTRA

Festival di Teatro
22.11 - 02.12

MO.CA - Centro
per le Nuove Culture

Bartolini/Baronio, C&C Company, Collettivo Giacomo Andrico/
Elisa Apostoli /Antonio Palazzo/Giuseppina Turra,
Compagnia Licia Lanera, CrAnPi/Iacozzilli, Il Mulino di Amleto, Marco
Cacciola/Tindaro Granata, Nafrat Art Collectif (ES),
Piccola Compagnia della Magnolia, Qui e Ora Residenza Teatrale,
Roberto Abbiati, Sanpapi /Teatro della contraddizione,
Teatro Magro, Tommaso Monza/Andrea Baldassarri, Trickster-p (CH)

Residenza IDRA
Via Moretto 78, Brescia

030 291592
339 2968449

info@wonderlandfestival.it
www.wonderlandfestival.it

Immagine Dorothy Bhawl

Biennale, attore o performer? Un dilemma che (forse) non c'è



E, dopo il Regista, venne l'Attore/Performer. Il secondo anno di Biennale Teatro, diretto da Antonio Latella, conferma una forte tensione progettuale e una coerenza interna di rimandi e suggestioni fra le diverse sezioni del programma davvero encomiabile. Alla centralità del tema Attore/Performer, asse portante della Biennale Teatro 2018, sono stati infatti dedicati gli incontri con gli artisti presenti, un **simposio**, moderato da Federico Bellini, con Chris Dercon, Paweł Sztarbowski, Bianca Van der Schoot e Armando Punzo, azioni di tutoraggio per gli "Spettatori in residenza" e l'inizio del progetto "Scrivere in residenza", destinato a giovani laureati italiani under 30. Undici gli artisti ospitati nel cartellone, con la formula vincente delle mini-personali di 2-4 spettacoli, tra cui i **Leoni d'Oro Antonio Rezza** e **Flavia Mastrella** (per le recensioni dei loro spettacoli - 7-14-21-28, Fratto X e Anelante - si vedano Hystrio n. 1.2010, n. 1.2013 e n. 2.2016) e il **Leone d'Argento Anagoor**, a cui si aggiungono Leo-

nardo Lidi e Fabio Condemi, rispettivamente vincitore e segnalato del Bando Registi Under 30 2017. Fortemente compenetrata al programma, è stata anche la **Biennale College**, che quest'anno proponeva nove **masterclass** sul tema del bacio (Jakop Ahlbom, Silvia Calderoni, Linda Dalisi e Letizia Russo, Roberto Latini, Francesco Manetti e Alessio Maria Romano, Guido Mencari, Antonio Rezza e Flavia Mastrella, Vincent Thomasset, Gisèle Vienne i docenti), con restituzione aperta al pubblico l'ultimo giorno di programmazione, e la finale della seconda edizione del **Bando Registi Under 30**, vinta da **Leonardo Manzan** con Cirano deve morire, mentre una segnalazione speciale è andata a **Giovanni Ortoleva** per Saul. Al vincitore un premio di produzione di 110mila euro per trasformare lo studio di 20 minuti in uno spettacolo compiuto in occasione della Biennale Teatro 2019. Gli altri finalisti erano Camilla Brison, Alessandro Businaro, Lucia Menegazzo, Silvia Rigon e Pablo Solari.

ORESTEA Agamennone, Schiavi, Conversio, drammaturgia e traduzione di Simone Derai e Patrizia Vercesi. Regia, scene e costumi di Simone Derai. Luci di Fabio Sajiz. Musiche di Mauro Martinuz. Video di Simone Derai e Giulio Favotto. Con Marco Ciccullo, Sebastiano Filocamo, Leda Kreider, Marco Menegoni, Gayané Movsisyan, Giorgia Ohanesian Nardin, Eliza G. Oanca, Benedetto Patruno, Piero Ramella, Massimo Simonetto, Valerio Sirnà, Monica Tonietto, Annapaola Trevenzuoli. Prod. Anagoor, Castelfranco Veneto (Tv) e altri 4 partner. LA BIENNALE TEATRO, VENEZIA.

IN TOURNÉE

Esiste un esplicito filo rosso, una riflessione diversamente approfondita da Anagoor in spettacoli successivi - *Lingua Imperii*, *Virgilio brucia* e ora *Orestea* - e incentrata sull'idea di morte e dimenticanza, presunzione di immortalità di una parola in realtà essa stessa mutevole e fugace, benché portatrice, a seconda dei casi, di sofferenza ovvero gloria. Una linea che si rivela in dettagli formali - i due schermi rettangolari ai lati del palco, le immagini di animali in macelli, le maschere che imprigionano la parte inferiore del volto - e ovviamente contenutistici - la coscienza del fallimento quale destino delle opere dell'uomo e, nondimeno, l'affermazione della necessità di una "conversione", un cambiamento radicale dei valori condivisi dalla comunità. Una riflessione che ora parte da Eschilo, individuato quale incubatore di visioni e citazioni letterarie eterogenee eppure rigorosamente coerenti. A ricordare gli episodi tragici con approfondite chiose antropologico-filosofiche e con simbolici video, la presenza al microfono del corifeo Marco Menegoni, rigoroso e appassionato come sempre. Attorno a lui un coro vivo che compie azioni esemplari, intona canti a cappella, si muove in coreografie armoniose, benché compulsivamente ripetitive. E i vari personaggi, interpretati da performer di formazione palesemente dissimile, ma proprio per questo generatori di emblematici stridori. È evidente la stratificazione di codici e linguaggi che informa questo fluviatile spettacolo e che la regia riesce con mano salda a governare e compenetrare l'uno nell'altro: una maturità artistica che, con esito mirabile, accetta di confrontarsi con la vanità dell'esistenza umana e con l'effimera natura della parola che la descrive, officiando un elaborato e originale rito capace di esorcizzare il dolore e la morte. *Laura Bevione*

LETTRES DE NON-MOTIVATION, di Julien Prévieux. Regia di Vincent Thomasset. Con David Arribe, Johann Cuny, Michèle Gurtner, François Lewyllie, Anne Steffens. Prod. Laars & Co., Saint-Mande-Parigi (Fr) e altri 8 partner internazionali.

MÉDAIL DÉCOR, testo e regia di Vincent Thomasset. Con Lorenzo De Angelis e Vincent Thomasset. Prod. Laars & Co. e altri 2 partner internazionali.

ENSEMBLE, ENSEMBLE, testo e regia di Vincent Thomasset. Con Aina Alegre, Lorenzo De Angelis, Julien Gallée-Ferré, Anne Steffens. Prod. Laars & Co. e altri 7 partner internazionali. LA BIENNALE TEATRO, VENEZIA.

La parola e le sue molteplici potenzialità, il gioco intellettuale e il movimento del corpo: su questi elementi si fonda il lavoro del francese Vincent Thomasset, autore, regista, coreografo e anche interprete. In *Lettres de non-motivation* egli si affida a un testo di Julien Prévieux, il quale redige una serie di lettere di non-candidatura a svariati annunci di lavoro, proiettati sul fondo del palco. I performer interpretano lettere - e pure le eventuali risposte ricevute - ricorrendo a una recitazione ognora più artificiosa: la modulazione della voce diviene enfatica e i movimenti disegnano coreografie semplici ma affettate. Lo spunto iniziale - il carattere alienante e a tratti grottesco di molti annunci di lavoro - è pretesto per un gioco scenico eminentemente formale, senza che vi sia un reale sviluppo drammaturgico. Alla curiosità e alla sorpresa si sostituisce così la noia, sensazione che accompagna anche la fruizione degli altri due spettacoli di Thomasset proposti alla Biennale. In *Médail décor* è lui stesso in scena, nelle vesti di autore-narratore, impegnato a rievocare con una certa foga episodi dell'infanzia e dell'adolescenza, mentre Lorenzo De Angelis si aggira per il palcoscenico, scansando i parallelepipedi colorati di varie dimensioni che lo occupano. Il performer si muove quasi al *rallenty*, simulando il trotto di un cavallo, distruggendo i parallelepipedi di cassette colorate che paiono mattoncini lego, unico arredo scenico, e allontanandosi con tutta calma. Non vi è reale necessità in azioni e parole e l'insieme dello spettacolo suggerisce l'idea di un esperimento soltanto formale, così come avviene per *Ensemble Ensemble*. In scena due coppie di performer/danzatori che sono l'una il doppio dell'altra così come ciascun partner è il doppio del proprio compagno/a. Si discute della verità della propria esistenza, in monologhi

e dialoghi costruiti secondo una tecnica che rievoca il *nouveau roman* e in cui il gioco intellettuale prevale sulla necessità di dire qualcosa di sostanziale e di realmente interessante per lo spettatore. *Laura Bevione*

EVERYTHING FITS IN THE ROOM, di e con Simone Aughterlony e Jen Rosenblit, e con Philipp Gehmacher. Prod. Simone Aughterlony, Verein für allgemeines Wohl, Zurigo, e altri 2 partner internazionali.

BIOFICTION, di e con Simone Aughterlony, Jen Rosenblit, Hahn Rowe. Prod. Simone Aughterlony, Verein für allgemeines Wohl, Zurigo, e altri 4 partner internazionali.

UNI*FORM, di e con Simone Aughterlony, Davis Freeman, Nada Gambier, Kiriakos Hadjioannou, Jen Rosenblit, Hahn Rowe, Gary Wilmes. Prod. Simone Aughterlony, Verein für allgemeines Wohl, Zurigo e altri 13 partner internazionali. LA BIENNALE TEATRO, VENEZIA.

Tre le performance presentate alla Biennale da Simone Aughterlony, artista neozelandese, ma di stanza tra la Svizzera e la Germania. Nella prima, *Everything fits in the room*, al posto della quarta parete c'è un muro collocato al centro dello spazio scenico. Il pubblico entra e vaga a casaccio fra intrichi di tubi di neon multicolori, mucchi d'ossa di bue, forzuti da circo che giocano a liberarsi dalle catene, una donna cannone (la Rosenblit) che caccia la testa in un secchio, la Aughterlony che a seno e culo nudi va a sprofondare sugli aghi dei rami di pino pigiati in una tinozza. Non a caso ho fatto riferimento al circo, perché *Everything fits in the room* accosta, proprio come il circo, "numeri" slegati l'uno dall'altro e, perciò, significanti solo in sé e per sé. E d'altronde la frase inglese «everything fits in the room» significa sia che tutto può stare in una stanza, sia che tutto può adattarsi a una stanza sulle ali della fantasia, dell'ideologia o, semplicemente, di un bisogno ludico. Assolutamente insignificante, oltre che fastidiosamente pretestuoso, è invece *Biofiction*. All'inizio e alla fine Simone Aughterlony e Jen Rosenblit si danno a spaccare con l'accetta ceppi che poi vanno ad ammucchiare in due angoli opposti del proscenio. Fra quell'inizio e quella fine le nostre per-

formers, per la maggior parte del tempo completamente nude, non fanno altro che masturbarsi o attorcigliarsi in amplessi, toccando l'acme quando la Aughterlony si caccia fra le natiche il manico dell'accetta e la Rosenblit utilizza, per fingere di penetrare l'altra, un pezzo di legno che ha la forma di un pene. In pratica, non succede nient'altro.

Ma poi, la Aughterlony si fa perdonare con *Uni*Form*, che resterà fra le cose più belle e convincenti di questa Biennale. Lo si capisce appena si entra in sala dove, al centro del "quadrato" sui cui lati è disposto il pubblico, si sta scatenando un'allegria sarabanda di bambini vestiti da poliziotti. È l'anticipazione, in chiave di gioco innocente, di quanto si svilupperà in seguito: sempre in allegria, e con risvolti apertamente comici, ma in una dimensione assai meno "infantile". Arrivano, infatti, i poliziotti "veri" e cominciano a girare in tondo fissando sospettosi gli spettatori. Tema di fondo dello spettacolo è la considerazione della polizia come elemento a un tempo "quotidiano" ed "estraneo". I poliziotti sono tra noi, perché come noi fanno parte di questa società, e contemporaneamente sono lontani da noi, perché contro di noi debbono assicurare il controllo di questa società. A poco a poco - tra movimenti convulsi e rotolamenti a terra - prendono il sopravvento la nevrosi e l'angoscia. Fino alla sequenza a mio avviso decisiva: quella di un poliziotto morto che si risveglia e ricomincia la ronda insieme con gli altri ma completamente nudo. Siamo di fronte al sogno di una palingenesi, della riconquista di uno "statuto umano" al di là del pur inevitabile ossequio al proprio ruolo istituzionale. *Enrico Fiore*

OBLÒ e MIND THE GAP, ideazione e regia di Giuseppe Stellato. Luci di Simone De Angelis. Suono di Franco Visioli. Con Domenico Riso. Prod. stabilemobile, Forlì. LA BIENNALE TEATRO, VENEZIA.

Una linea rossa e una gialla. Due macchine: una lavatrice e un distributore di snack e bibite. Ma, ad accomunare i due notevoli lavori di Giuseppe Stellato, come due capitoli di un'unica storia, sono anche alcuni temi: il viaggio, la fuga, la migrazione, i ricordi e la morte. Cominciamo dalle linee. Entrambe meticolosamente dipinte a terra "live" dal performer Domenico Riso, raccontano di sangue innocente, della facile e voyeristica fruizione dell'informazione grazie alla tecnologia (la linea rossa di caricamento dei video), di limiti e confini da non oltrepassare, di luoghi di transito (la linea gialla sulle banchine delle stazioni), di *gap* culturali ed economici. In *Oblò*, un microfono viene posizionato all'interno di una lavatrice. I suoni che ne ricava, da domestici e rassicuranti, diventano angoscianti e ipnotici, andandosi a mescolare, in lontananza,





con voci di bambini e di persone ansianti, forse inseguite da qualcuno. Poi la lavatrice impazzisce, perde pezzi e si ferma: dal cestello il performer estrae un paio di piccoli jeans e una maglietta rossa e, dopo averli strizzati da un liquido rossastro, li adagia a terra. Come non pensare al cadavere del piccolo Alan Kurdi ritrovato su una spiaggia turca, immagine virale a cui, dopo l'orrore, ci siamo quasi assuefatti, lavando la nostra coscienza nella lavatrice della tecnologia? Anche il distributore di merendine di *Mind the gap* a un certo punto impazzisce e si mette a sputare oggetti "anomali": una scarpa, un libro, uno spazzolino da denti, della sabbia, un passaporto, una bottiglia di acqua accartocciata, un'agenda, sassi, pomodori, noci, terra, patate. Si distinguono parole legate al viaggio, all'asilo politico, insulti razzisti e ordini. Finché il performer apre lo sportello della macchina e ci si chiude dentro, spruzzando poi lo stesso sportello con vernice gialla, monito alle nostre chiusure, ai confini che non vogliamo far superare. Sono drammaturgie (la seconda in collaborazione con Linda Dalisi) comprensibili ed emozionanti, dense di contenuti e di una durata ben calibrata (30'), al giusto punto di equilibrio tra installazione e performance per essere apprezzate dai pubblici più diversi e ospitate negli spazi più eterogenei (teatri, foyer, gallerie d'arte, musei...). Chi ha orecchie per intendere, intenda. *Claudia Cannella*

ALLEGE, ideazione e coreografia di Clément Layes. Con Vincent Weber. Prod. Public in Private - Clément Layes, Berlino.

THINGS THAT SURROUND US, ideazione e coreografia di Clément Layes. Coreografia e performance di Felix Marchand, Ante Pavic e Vincent Weber. Prod. Public in Private - Clément Layes, Berlino, e altri 2 partner internazionali. **DREAMED APPARATUS**, ideazione e coreografia di Clément Layes. Con Felix Marchand, Ante Pavic, Vincent Weber. Prod. Public in Private - Clément Layes, Berlino, e altri 6 partner internazionali. **TITLE**, ideazione, coreografia, performance di Clément Layes. Prod. Public in Private - Clément Layes, Berlino. LA BIENNALE TEATRO, VENEZIA.

Munito di solido anticonformismo e di una spiccata tendenza al paradosso clownesco, il francese Clément Layes trae spunto per la sua originale proposta artistica da radici operaie e da una supernonna che applicava una ironica creatività agli oggetti quotidiani. Dal 2008 Layes vive a Berlino, grande incubatrice contemporanea di talenti, dove ha fondato una realtà produttiva dal nome eloquente: Public in Private. Per Layes lo scopo è appunto trovare ciò che nel privato abbia un valore pubblico e universale attraverso l'analisi del nostro rapporto con le cose. Alla Biennale Teatro di quest'anno l'artista ha presentato quattro lavori.

Allege è una delle prime performances create a Berlino da Layes ed è interpretata da uno dei suoi artisti-feticcio, Vincent Weber. L'ispirazione è la feroce crisi economica del 2008 e lo spettacolo è sfacciatamente metaforico, ma anche per questo ipnotico ed efficace. Su musiche di David Byrne, ogni ogget-

to di scena viene mosso in base a una regola fondamentale: mantenere un precario equilibrio. Il concetto è ribadito dal fatto che il performer tiene un bicchiere in bilico sulla testa. Tutte le "cose" hanno (ovviamente) un significato ulteriore e la *suspense* sul loro destino scenico viene in parte sciolta dall'intervento di un testo nella seconda parte dello spettacolo.

In *Things that Surround Us*, il titolo è già un manifesto. I performer in questo caso sono tre e agiscono su un numero di oggetti apparentemente esorbitante per il continuo mutare della loro destinazione d'uso. Layes riflette sul ciclo degli oggetti, sul loro inevitabile logorio, fino alla definitiva consunzione. La sensazione di inutilità delle azioni ripetitive esercitate dagli esseri umani sugli oggetti (e viceversa) provoca nel pubblico un'ilarità ansiosa, talvolta sofferente. Lo spettacolo è un monito potente e ci sbatte in faccia fino a che punto siamo definiti dalla relazione con gli oggetti. La polvere, elemento chiave per Layes, interviene a ricordarci cosa tutti, uomini o ramazze, diventeremo.

Ispirata a quel «lasciar sognare una linea» con cui Henry Michaux descrisse l'opera di Klee, **Dreamed apparatus** è una installazione performativa che il pubblico è libero di osservare per il tempo che vuole. La fascinazione per la ripetizione mai identica diventa qui il fulcro del lavoro. I performer tracciano e cancellano linee e ghirigori di sabbia su un retrospalco semilucido, in una continua evoluzione del segno. L'effetto è onirico e in qualche momento addirittura soporifero. Ma forse è giusto così.

Title è l'ultimo lavoro del "ciclo delle cose" di Clément Layes, che stavolta è in scena personalmente con il musicista Steve Heather. Guardare l'artista-ideologo che squadrna il suo "metodo" è emozionante. Il suo pensiero arriva chiaro: la commedia degli oggetti decreta la loro vittoria nell'eterno duello con la parola. Layes manipola e si fa manipolare da maestro, mentre si sforza di vocalizzare un titolo per ogni situazione e fallisce regolarmente nell'impresa. Gli oggetti hanno troppa energia, anticipano la parola, assumono vita propria. Il tentativo di etichettare la realtà equivale alla morte. Arrendersi all'imprevisto che pensavamo di governare è, in fondo, la vita. *Ira Rubini*

HOW DID I DIE, ideazione, regia e scene di Davy Pieters. Con Klára Alexová, Nina Fokker, Joey Schrauwen. Prod. Theater Rotterdam - Frascati, Amsterdam. **THE UNPLEASANT SURPRISE**, ideazione e regia di Davy Pieters. Con Klára Alexová, Niels Kuiters, Rob Smorenberg. Prod. Theater Rotterdam. LA BIENNALE TEATRO, VENEZIA.

Non è una *millennial* ma è giovane per essere arrivata dov'è. Classe 1988, l'olandese Davy Pieters è una delle più interessanti artiste europee dell'ultimo decennio, ha ricevuto numerosi riconoscimenti internazionali, è cofondatrice del collettivo Kobe e può essere definita una cosmopolita della produzione performativa. I due lavori che ha presentato alla Biennale Teatro 2018 ne catturano bene la cifra artistica: una disinvolta trasversalità espressiva e un acuto interesse per le dinamiche della comunicazione contemporanea. Davy Pieters, figlia della generazione che dalla fine negli anni Settanta creò in Olanda un vero e proprio movimento legato al teatro di strada, al mimo e alla clownerie, sfrutta a fondo la fisicità dei suoi performer, ai quali chiede molto in termini di concentrazione e sforzo. Al contempo, Pieters prende a modello la scrittura per il cinema, più che la drammaturgia, per restituire l'universo di immagini in movimento che è alla base del suo lavoro.

In *How Did I Die* un sanguinoso fatto di cronaca viene ricostruito con un'azione scenica simile al *rewind* e *fast forward* con cui si guarda e riguarda un video. Ogni "replica" contiene qualche dettaglio o modifica in più, moltiplicando le possibili soluzioni del caso e costringendo il pubblico a sceglierne una. Pieters vuole trovare la verità ma ha scoperto, facendo ricerche presso la polizia di Amsterdam e analizzando la copertura mediatica di celebri casi come quello di Amanda Knox, che le verità possono essere molte. Tutto dipende da come vengono ricostruite, per dare un senso logico a ciò che forse un senso non ce l'ha.

The Unpleasant Surprise, uno dei lavori più recenti di Davy Pieters, conferma l'interesse dell'artista per la ricerca della verità e per la reiterazione dell'azione e del suono in funzione os-

sessiva, nevrotica. Un ragazzo sta guardando le *news*, quando i fatti violenti che il pubblico intuisce ascoltando reperti sonori autentici irrompono nella sua stanzetta spoglia da studente. L'anestesia emotiva che paralizza quasi tutti di fronte al flusso continuo di immagini violente rimbalzate dai media, con toni e commenti sempre uguali, sembra qui attenuare i propri effetti. Replicando all'infinito lo stesso servizio di cronaca, i performer si scambiano di posto, modificano particolari, spaccano il capello in quattro. Il loro corpo vivo e presente ci riporta alla realtà, quella vera, e a un sentimento di compassione che sembra venire da epoche lontane. Una potente risposta a chi teme che le nuove generazioni non siano in grado di interrogarsi sul problema della verità delle informazioni. *Ira Rubini*

JERK, ideazione e regia di Gisèle Vienne. Drammaturgia di Dennis Cooper. Con Jonathan Capdevielle. Prod. Le Quartz Scène nationale de Brest - Centre Choréographique National de Franche-Comté à Balefort.

CROWD, ideazione, coreografia e scene di Gisèle Vienne. Drammaturgia di Gisèle Vienne e Dennis Cooper. Prod. Nanterre-Amandiers e altri 6 partner internazionali. LA BIENNALE TEATRO, VENEZIA.

Avevamo visto *JerK* una decina di anni fa e ne eravamo usciti abbagliati e feriti. Rivisto oggi, all'interno della personale che la Biennale ha dedicato a Gisèle Vienne, artista allergica al facile consenso, che si muove irrequieta tra

teatro e performance, corpo dell'attore e oggetto su cui sperimentare diverse forme di alienazione, la sensazione è la stessa, ma moltiplicata in intensità e precisione. La storia, ispirata a un fatto di cronaca, è di quelle tremende: un sadico balordo e due ragazzini si dedicano a stupri e omicidi seriali di coetanei, sottoponendo le vittime a torture e violazioni orripilanti. A raccontarcela tempo dopo è uno dei due adolescenti, che in carcere ha imparato l'arte dei burattini come esercizio di riabilitazione. Lo interpreta, oggi come dieci anni fa ma in progressivo, stupefacente potenziamento facendone di fatto uno spettacolo nuovo. Il formidabile Jonathan Capdevielle, che associa l'elemento performativo al lavoro sul testo di Dennis Cooper (entrambi abituali collaboratori delle Vienne) dentro una partitura costruita per scarti, collisioni e slittamenti. Manovrando burattini che incarnano vittime e personaggi ricostruisce con minuzia le dinamiche di violenza e depravazione, ma il meccanismo è volutamente illusorio: quei pupazzi inermi, la loro alterità infantile, la docilità passiva del loro essere oggetto dalle sembianze umane, consentono un eccesso di realismo che si ribalta nel suo contrario, lasciando lo spettatore solo davanti alla banalità del male e alla fragilità dei propri meccanismi di controllo.

In *Crowd*, creato nel 2017 sempre con la drammaturgia di Dennis Cooper, Vienne allestisce una *rave* per quindici smaglianti performer con sofisticata colonna sonora firmata da Peter Rehberg squadrando il meglio dell'elettronica e della techno, dalla Berlino di Manuel Götsching alla Detroit di Jeff Mills. Il rito collettivo della festa si

fa anatomia delle dinamiche sociali, ci si cerca, ci si respinge, ci si desidera, ci si aggredisce, si fugge, si torna, si inciampa, ci si agita parecchio, si conclude poco. Non ci sono parole, anzi ci sono ma non si sentono, sovrastate dalla musica. Si intuiscono, però, microstorie nascoste, ferite, tensioni nel dipanarsi delle sequenze dilatate al rallentatore di una drammaturgia in forma di coreografia che colpisce per precisione, coerenza esecutiva e ardite regole di ingaggio per spettatori disposti a patire lo straniamento e lo sfinimento di un *loop* che rivela il ritmo segreto delle nostre vite. Se ne esce come sopravvissuti a una catastrofe destinata a ripetersi, con il fumo che nel finale esala da quei corpi esausti, in procinto di dissolversi. *Sara Chiappori*

CICATRICI, di Fiammetta Carena. Regia di Maurizio Sguotti. Con Bubacarr Bah, Simone Benelli, Tommaso Bianco, Matteo Di Somma, Maurizio Sguotti, Alhagie Barra Sowe. Prod. Kronoteatro, Albenga (Sv). LA BIENNALE TEATRO, VENEZIA.

Del "Trittico della resa", presentato alla Biennale da Kronoteatro, novità assoluta era *Cicatrici* (per le recensioni di *Cannibali* e di *Educazione sentimentale* si vedano *Hystrio* 1.2016 e 1.2018). Se nel primo si indagava il feroce esercizio del potere tra padre-figlio, insegnante-alunno e datore di lavoro-dipendente, e nel secondo l'ossessione machista nel rapporto uomo-donna, in *Cicatrici* si sviluppa un percorso tra le figure che si sono avvicendate nei secoli sul trono del potere, incuranti dei loro sottoposti, ridotti a masse più o meno schiavizzate. Ispirato al *Tieste* di Seneca, lotta fratricida in cui Atreo imbandisce a Tieste le carni dei figli assassinati, lo spettacolo di Kronoteatro va a indagare le dinamiche archetipiche dell'agire umano, arrivando poi a toccare le violenze della Chiesa nel convertire a forza le popolazioni africane e a truci vendette mafiose con figlio di boss sciolto nell'acido. Un po' tanto, troppo basica è, purtroppo, la drammaturgia di Fiammetta Carena, che illustra in modo didascalico e *naïf* i rapporti di forza tra chi il potere lo esercita e chi lo subisce. Problema, per altro comune anche agli altri due tasselli della trilogia, che poi si riverbera nella recitazione. Punto di forza dell'operazione



sono, invece, le affascinanti sculture lignee di Christian Zucconi: bambini, donne e uomini con seni e ventre gravido, a grandezza naturale, mossi a vista dai sei attori in scena. Peccato, però, che queste inquietanti presenze "materiche" non entrino mai in una relazione drammaturgica convincente né con gli attori-personaggi, né con le vicende narrate, né con lo spazio scenico. Forse varrebbe la pena di ripensare lo spettacolo proprio partendo da questi preziosi "oggetti scenici" e dalle potenzialità narrative che offrono. *Claudia Cannella*

WHEN I DIE, drammaturgia di Marcus Dross. Regia e scene di Thom Luz. Con Suly Röthlisberger, Jack McNeill, Daniele Pintaudi, Samuel Streiff, Mathias Weibel. Prod. Thom Luz e Bernetta Theaterproduktionen, Zurigo, e altri 5 partner internazionali. **GIRL FROM THE FOG MACHINE FACTORY**. Regia, scene e luci di Thom Luz. Con Mathias Weibel, Mara Miribung, Samuel Streiff, Sigurður Arent Jónsson, Fhunyue Gao. Prod. Thom Luz e Bernetta Theaterproduktionen, Zurigo, e altri 7 partner internazionali. LA BIENNALE TEATRO, VENEZIA.

Vedova e madre di due figli, Rosemary Brown vive a Londra, in un'anonima casetta a schiera. Una notte, nel 1964, il fantasma di Franz Liszt la disturba e le chiede di essere aiutato nel portare a termine un paio di composizioni che non era riuscito a completare in vita. Rosemary ne sa poco di musica, ma si siede al piano. E suona. Lo stesso succede poco tempo dopo con Johann



BIENNALE COLLEGE 2017

Registi under 30 crescono
Ibsen e Walser per Lidi e Condemi

SPETTRI, da Henrik Ibsen. Adattamento e regia di Leonardo Lidi. Scene e luci di Nicolas Bovey. Costumi di Graziella Pepe. Suono di Gup Alcaro. Con Michele Di Mauro, Christian La Rosa, Mariano Pirrello, Matilde Vigna. Prod. La Biennale di Venezia.

JAKOB VON GUNTEN, di Robert Walser. Regia di Fabio Condemi. Scene e costumi di Fabio Cherstich. Luci di Camilla Piccioni. Con Gabriele Portoghese, Xhulio Petushi, Lavinia Carpentieri. Prod. Fattore K, Roma - Accademia Silvio D'Amico, Roma. LA BIENNALE TEATRO, VENEZIA.

A un anno esatto di distanza dall'aver visto il suo progetto *Spettri* vincere il Bando Biennale College per Registi Under 30, Leonardo Lidi ha presentato a Venezia lo spettacolo finito. Ci sono, nella sua regia, tutti i temi del teatro di Ibsen, i personaggi di *Spettri*, le loro battute. Ma è come se il giovane regista, nell'ambiziosa partita a scacchi con l'autore, li avesse risistemati sulla scacchiera. Conservando sì il cuore che pulsa malato in quella brutta storia familiare, ma mettendone in scena un'altra. Più violenta. Più contemporanea. In lotta tra vizio e perbenismo, tra sangue e convenienza, questa sinistra famiglia si stringe tutta su una panca, unico elemento di scena, allusione ironica ai salotti di Ibsen. Coraggioso, Lidi non esita a smantellare lo *storytelling* di partenza. Fa morire chi nel testo originale vive (la vedova Alving e la cameriera Regina). E ridà vita a chi è da tempo stato sepolto (il maschio alfa della situazione: il dissoluto capitano Alving). Di Osvald, il protagonista, fa un disabile con sindrome spastica, che tuttavia riserva agli spettatori una sorpresa finale. Perché non è una tragedia. Vive anzi della spensieratezza di Enzo Jannacci, a cui sottotraccia è dedicato lo spettacolo. E jannaccosamente, Lidi semina qua e là un divertimento pungente. La mazurca di periferia firmata Casadei. L'estratto radiofonico da *Tutto il calcio minuto per minuto*. Le pinne e la maschera da sub, *leit motiv* - dice il regista - di tanto Ibsen, «perché tutta la sua vita è stata circondata dall'acqua». **Roberto Canziani**

Fabio Condemi, con il suo *Jakob von Gunten*, al Bando per Registi Under 30 aveva avuto "solo" una segnalazione, ma anche la possibilità di presentare il suo lavoro compiuto con una "data secca" nel programma della Biennale Teatro 2018. Quel che emerge, di questo giovane diplomato regista all'Accademia Silvio D'Amico, è una notevole capacità compositiva, un bel rigore formale unito a una buona dose di ironia (binomio non scontato) e tante (forse troppe) idee per soluzioni sceniche comunque intelligenti e originali. Del romanzo di Walser, ambientato in un istituto alberghiero dove gli allievi imparano l'arte del servire, insieme all'ambiguo piacere di annullare la propria personalità, Condemi trattiene le atmosfere in bilico tra veglia e sonno, tra il sadismo degli insegnanti e il masochismo degli studenti, confezionando una drammaturgia intrigante, che però avrebbe bisogno di qualche sforbiciata e di rendere alcuni passaggi un po' meno ellittici. A sua disposizione un bel terzetto di attori, fra cui spicca la *verve* naturale e stralunata di Gabriele Portoghese. **Claudia Cannella**



Sebastian Bach. La notizia si diffonde - nell'aldilà, naturalmente - e le collaborazioni si intensificano. Anche Brahms, Debussy, Grieg, Beethoven, persino John Lennon e Albert Einstein, fanno visita alla fortunata signora. Che muore nel 2001. Se questa storia vi suona poco veritiera, Thom Luz vi convince a crederci. In palcoscenico, spesso nella penombra, con i suoi attori musicisti e bizzarri strumenti rotanti, il creatore svizzero, compone un sinfonia di fantasmi. Anche i televisori, le immagini sgranate sullo schermo, servono a spostare lo sguardo dall'orizzonte del ragionamento a un panorama che intercetta il lato scuro, mistico, della vita. «La musica ci aiuta a parlare di cose delle quali a parlare non si riesce. Personalmente ho smesso di credere nella lingua e nel senso» dice Luz. Che a dispetto del titolo, *When I die*, è un trentacinquenne gioviale e brillante. È teatro atmosferico, il suo. Non solo perché un libro a cui spesso attinge è il *Manuale dei fenomeni naturali insoliti*, di William R. Corliss. Anche perché lo dichiara lui stesso: «Amo raccontare storie come non si raccontano di solito, attraverso suoni e atmosfere». E che cos'è la musica, se non suono e atmosfera? Accade anche in *Girl from the Fog Machine Factory*, il secondo titolo che Luz ha presentato alla Biennale. Ai margini della città c'è una piccola ditta che produce macchine per il fumo, quelle che si vedono all'opera durante i concerti. Ma la crisi incombe e il fatturato va pericolosamente calando. Il proprietario e i suoi operai decidono allora di rinnovare l'immagine dell'azienda. Lo stabilimento viene dato in comodato d'uso ai musicisti di un trio d'archi. Nebbie e sonate vanno

senz'altro d'accordo. Le nuvole di vapore bianco, sbuffate da piccoli, medi e grandi marchingegni, riempiono le grandi navate dell'edificio. Dubito che gli affari abbiano avuto una svolta, ma la delicatezza sonnolenta di questo spettacolo, i toni sussurrati, le sculture di nebbia con echi visivi da Rodin e Giacometti, ci parlano per più di un'ora di ciò che nel mondo si vede solo confusamente. Ed è intangibile. **Roberto Canziani**

HORROR, drammaturgia di Judith Wendel. Regia di Jakob Ahlbom. Con Luc van Esch, Yannick Greweldinger, Judith Hazeleger/Andrea Beugger, Silke Hundertmark, Sofieke de Kater, Gwen Langenberg, Maurits van den Berg/Thomas van Ouwerkerk, Reinier Schimmel. Prod. Sarah Faye van der Ploeg/Jakob Ahlbom, Amsterdam.

LEBENSRAUM, drammaturgia di Judith Wendel. Regia di Jakob Ahlbom. Con Jakob Ahlbom/Yannick Greweldinger, Silke Hundertmark, Reinier Schimmel, Leonard Lucieer, Ralph Mulder/Empee Holwerda. Prod. Sarah Faye van der Ploeg/Jakob Ahlbom, Amsterdam. LA BIENNALE TEATRO, VENEZIA.

In *Horror*, c'è tutto l'*horror*. Quello che ti mette ansia e quello che ti diverte. La vecchia casa in abbandono e infestata dai fantasmi. Il morto vivente che sguscia dall'armadio in una nuvola di nebbia fredda. La mano mozzata, intrisa di sangue, che guizza in salotto. Invasioni di alieni ripugnanti. Citazioni celebri, che piovono da *L'esorcista*, *Shining*, *Fanny e Alexander*. Ma anche da *La Famiglia Addams*, per allentare

la paura. E possessioni, levitazioni, anegamenti, asce e coltelli. Di più: genitori sadici e figli insubordinati, peccaminosi giochi di bimbi, un lugubre passato che non passa (se non con una risata). Svedese, adottato dall'Olanda, Jakob Ahlbom è un bizzarro autore, regista, inventore, attore e acrobata, che condivide con molti cinefili la passione per i film di genere: le lunghe saghe dei *thriller* che costellavano già gli anni Sessanta, le commedie ridicole dei tempi Buster Keaton, il cinema surreale. E naturalmente alcune pellicole di culto. I film di Hitchcock. Oppure *Nightmare* di Wes Craven, che da bambino l'aveva battezzato all'*horror*. O le serie giapponesi da incubo, che ha coltivato poi da grande. La magia, quella dei prestigiatori, è il suo pallino. La scarica di adrenalina che scatta nello spettatore è il suo traguardo. Applaudito per lunghi e lunghi minuti dal pubblico del Teatro delle Tese (perfino quello abituato a sperimentazioni e classici), il suo spettacolo più bello e più noto, *Horror*, è uno sberleffo pop, da cui cola sangue.

L'altra creazione di Ahlbom ospitata alla Biennale era *Lebensraum*, in cui si onora il genio di Buster Keaton. «Keaton è una delle grandi fonti di ispirazione per il mio lavoro - spiega Ahlbom - ma non un suo film in particolare: il suo metodo». Che è una miscela di acrobazia fisica e finta ingenuità psicologica, *slapstick* e immaginario pupazzesco. Come succede nell'appartamento pinto e lindo, costruito a misura dei due protagonisti maschili. Il loro ideale *habitat* («*Lebensraum* va tradotto così - raccomanda il regista - perché nulla ha a che fare con la temibile formula nazista»). Ma manca qualcosa, un aiuto, una presenza, una donna. Eccoli dunque, come gli scienziati pazzi della letteratura dell'Ottocento, ideare la bambola meccanica che metterà fine a quel vuoto. Con conseguenze che però non avevano previsto. Meno eccitante di *Horror*, ma performato da interpreti prodigiosi ed elastici, *Lebensraum* è cinema muto che si fa teatro. Muto anch'esso.

Roberto Canziani

In apertura, *Horror* (foto: Prudence Upton); a pagina 57, *Orestea* e *Uni*form*; a pagina 58, *Title*; a pagina 59, *Jerk* e *How did I die* (foto: Andrea Avezzi); nella pagina precedente, *Girl from the Fog Machine Factory* e *Spettri* (nel box).

Ulisse e il calzolaio, la nuova epica di Paolini

IL CALZOLAIO DI ULISSE, di Marco Paolini e Francesco Niccolini. Regia di Gabriele Vacis. Scene di Roberto Tarasco. Musiche di Lorenzo Monguzzi. Con Marco Paolini, Sara Anglana, Vittorio Cerroni, Lorenzo Monguzzi, Emanuele Wiltsch. Prod. Jolefilm, Mira (Ve) - Ente Teatrale Veronese, Verona. ESTATE TEATRALE VERONESE, VERONA.

Probabilmente per darne un giudizio critico più vero e più giusto è necessario arrivare alla fine di questo lungo viaggio che Marco Paolini ha intrapreso già da alcuni anni all'interno dell'*Odissea* e del mito di Ulisse, quando il 14 marzo debutterà al Piccolo di Milano con lo spettacolo *Nel tempo degli dei*, tappa conclusiva del percorso. *Il calzolaio di Ulisse* offre il massimo della sua estensione drammaturgica nella forma di un Oratorio fatto di bellissime musiche originali suonate dal vivo da un sorprendente *ensemble* musicale, e dalla voce strepitosa di Saba Anglana che trasformano l'interminabile e per molti versi compulsivo racconto di Paolini, fatto di continue digressioni, convulsi slittamenti di piani narrativi, frequenti divagazioni - alcune congrue alla narrazione, altre un po' forzate (Alcinoo come Prospero) - in un canto lirico irrefrenabile pieno di smottamenti logico-temporali che ne compromettono l'efficacia drammatica. Si parte da "prima di Ulisse", da Esiodo e dagli Dei dell'Olimpo che ragionano e si comportano come gli esseri umani, per finire con i problemi legati alla nostra contemporaneità: su tutti le moderne migrazioni. Ma quello che non tiene è proprio il filo rosso che dovrebbe unire tutti quegli eventi che, dalla mitologia, passano al quotidiano e viceversa, un filo rosso che possa far diventare il calzolaio di Ulisse («quello che cucì l'otre dei venti di Eolo», secondo Eratostene) un nuovo eroe omerico. Invece, per l'intera rappresentazione prende il sopravvento il *nostos*, il ritorno in patria, sempre rinviato, di Ulisse e l'insieme di episodi già tante volte raccontati con le inevitabili varianti, alle quali Paolini regala comunque la sua modalità affabulatoria ricca di sensi e significati portati a fior di pelle, dove la sua voce si fa canto popolare, ininterrotta melodia di un indicibile che sulla scena acquista forme visibili e concrete. Giuseppe Liotta



VERONA

Dallo schermo alla scena Shakespeare in formato *kolossal*

SHAKESPEARE IN LOVE, dalla sceneggiatura di Marc Norman e Tom Stoppard. Adattamento teatrale di Lee Hall. Traduzione di Edoardo Erba. Regia di Giampiero Solari. Scene di Patrizia Bocconi. Costumi di Erika Garretta. Musiche di Paddy Canneen. Con Lucia Lavia, Marco De Gaudio, Tommaso Amadio, Lisa Angelillo e altri 15 interpreti. Prod. Officine del Teatro Italiano, Roma - Viola Produzioni, Roma - Estate Teatrale Veronese, Verona. ESTATE TEATRALE VERONESE, VERONA.

A vent'anni di distanza dal celeberrimo film di John Madden, e soltanto a tre dalla versione teatrale di Lee Hall per la regia di Declan Donnellan, arriva in Italia, nella traduzione di Edoardo Erba, a volte troppo fedele all'originale altre più libera e disinvolta, uno spettacolo che ha inscritto fin nel titolo le ragioni di un successo commerciale che supera ogni immaginazione.

Tutto sembra progettato a misura di una dismisura programmata: una scena enorme che si sviluppa su più piani e in varie sezioni, con una piattaforma girevole centrale che ne amministra i molteplici cambi di scena; uno schermo sul fondo per delle proiezioni video grafiche ininfluenti all'economia dell'azione scenica; un numero di interpreti da *kolossal* cinematografico: insomma una sproporzione annunciata, insolita nel teatro italiano, ma non in quello anglosassone, che fa riflettere sul senso di uno spettacolo difficile da fare "girare" nei teatri italiani, dopo che il successo planetario del film ne ha consumato le potenzialità spettacolari.

Tentarne un "adattamento originale" forse sarebbe stato impossibile per via del "diritto d'autore", quindi sarebbe stato meglio rinunciare a un allestimento che, nonostante la buona volontà di tutti, fatica ad andare avanti, non riesce a crescere nelle sue tre ore di durata dove non si fa mancare nulla del repertorio shakespeariano: i duelli, le agnizioni, l'immane "scena del balcone", la parodia, il dramma e il suo rovescio nella forma dei *Rumori fuori scena* di Michael Frayn (anzi, l'intera ultima parte dello spettacolo sembra ispirarsi più allo scrittore britannico nostro contemporaneo che al vecchio Bardo). Bravi Lucia Lavia nella tripla parte di Viola/Thomas Kent/Giulietta, mai banale, Marco De Gaudio che fa Shakesperae e Romeo come un sol uomo, Tommaso Amadio che interpreta Christopher Marlowe con giusto piglio scenico e Lisa Angelillo, impeccabile nella doppia parte della Regina Elisabetta I e di Molly. Generosissimi tutti gli altri. Giuseppe Liotta

A Dro si progetta il futuro riappropriandosi delle radici

Dal teatro senza parole di Lotte van den Berg alla danza nel buio di Sarah Vanhee, passando per gli esercizi di memoria di Tiago Rodrigues e le esplorazioni delle possibilità dell'uomo-performer di Jacopo Jenna e Goerger/Dafoort, Drodeseira si fa crocevia per il teatro (e l'uomo) di domani.



CONVERSATION WITHOUT WORDS, di Lotte van den Berg e Daan 't Sas, Eseguita da Lotte van den Berg, Daan 't Sas e altri 18 performer. Prod. Third Space, Amsterdam (NI). FESTIVAL DRODESERA, DRO (Tn).

I capitribù degli Inuit la praticano, una volta all'anno, per lasciar emergere il rimosso, consolidare i rapporti l'uno con l'altro e in seno alla comunità, riaffermando il senso di appartenenza al gruppo. Nella loro ricerca di nuove forme di comunicazione - alternative a quelle mediate, oggi imperanti - Lotte van der Berg e Daan 's Sas li intercettano per farne uno spettacolo. Parliamo della comunicazione senza parole: il grado zero, probabilmente, raggiunto dall'espressione teatrale. Nessun "copione" da seguire, nessun dialogo, nessuna alternanza di buio/luce, non un suono, nessun palcoscenico, nessun attore. O, meglio, nessuno spettatore: perché tutti, sono attori. Seduti a cerchio in uno spazio naturale (ma la performance, come a noi è successo, è adattabile anche agli spazi chiusi), secondo una distanza (la prossimità non è influente ai fini della relazione che s'instaura) e un tempo (fino a un massimo di quattro ore) stabiliti dalla comunità, gli spettatori si guardano con un tutor a scandire la durata, acqua e cibo. Possono alzarsi, uscire e persino andarsene, ma parlare, quello no. Dove sta,

allora, il teatro? Nello sguardo tra pari. La relazione muta che intercorre tra gli astanti, il vicino, o quello lontano. È un teatro mentale, straordinario, quello che *Conversation Without Words* propone, perché, tramite la ricerca di un contatto, l'approccio prima timido, poi più sostenuto, con l'altro, l'esperienza del rifiuto, l'euforia della conquista, il disvelamento della maschera, lo spettatore compie un viaggio nella *library* delle emozioni umane e, dunque, dell'arte. Potrà deludere i puristi, abituati alle abilità istrioniche di un performer (e, forse, il per certi versi simile *The Artist is Present* di Marina Abramovic potrà appagarli, data la statura riconosciuta dell'artista), ma *Conversation Without Words* è quanto di più vicino all'essenza del teatro si possa immaginare: uno spazio liminale, un tempo sospeso, una comunicazione prima, più vera, tra individui. *Roberto Rizzente*

BY HEART, di e con Tiago Rodrigues. Scene e costumi di Magda Bizarro. Prod. Teatro Nacional do Maria II, Lisbona (Pt). FESTIVAL DRODESERA, DRO (Tn).

Mai, come oggi, il patrimonio storico e culturale è stato tanto mappato, schedato, tracciato, digitalizzato, e quindi divulgato dai *media*. Può suonare allora anacronistica la pretesa di Tiago Rodrigues,

in *By Heart*, di far imparare un testo a memoria a un gruppo di dieci spettatori, volontari. E che testo, il sonetto 30 di Shakespeare! Se si scende in profondità, ci si accorge invece che ha molto da dire, questa performance. Perché "il mero esercizio" va a toccare il nervo scoperto della società, che può essere definita, per paradosso, "della dimenticanza": il passato viene offerto sì, ma a brandelli e, alla prova dei fatti, non se ne conosce che la superficie, poche parole, massime, citazioni, confezionate *ad hoc* per fare bella figura con gli amici; c'è il computer per il resto, Wikipedia a portata di mano. Conservare la bellezza, attraverso la memoria individuale, significa allora resistere all'omologazione, conservare spazi autonomi di libertà e di critica. In termini performativi, una tale messa di concetti è condotta da Rodrigues con rara sapienza compositiva. È brillante, il neodirettore del Teatro Nazionale di Lisbona, a fare il maestro di cerimonia. Senza il minimo accenno di retorica, "agisce" una lezione che agli *exempla* storici, raccontati con talento di affabulatore - le lotte di Pasternack, Steiner, Ray Bradbury e il suo *Fahrenheit 451* -, alterna quelli ludici, tessendoli insieme intorno a una vicenda personale (vera o falsa che sia, non importa, dà credibilità al narratore): la nonna che perde la memoria, e che chiede di ricordare. L'interazione con i dieci volontari e la platea, chiamata a imparare il sonetto con loro, è, a questo punto, garantita; la realtà fluisce libera; la durata, gli accenti si alterano, mutano di tono. Il tutto per il tramite di una lingua piana, un inglese aperto alla contaminazione, con inserti in italiano, che crea ponti. Così che quella che lo spettatore si porta a casa è molto di più di una lezione, o del sonetto di Shakespeare, stampato sul foglio e consegnato all'uscita: è un'esperienza di vita. Un seme da far germogliare, per recuperare le radici. E, dunque, se stessi. *Roberto Rizzente*

IF, IF, IF, THEN, ideazione, regia e coreografia di Jacopo Jenna. Luci di Giulia Broggi. Musiche di Caterina Barbieri. Con Nawe! Nabù Bounar, Sly, Andrea Dionisi. Prod. Klm (Kinkaleri, Le Supplici, MK), Prato - Centrale Fies, Dro (Tn) - Danae Festival, Milano. FESTIVAL DRODESERA, DRO (Tn).

Tre danzatori, in abiti *casual* - pantaloni della tuta, t-shirt e scarpe da ginnastica - seduti al cen-

tro della scena: si muovono a lungo a terra, poi in piedi, singolarmente per la maggior parte del tempo, spesso vicinissimi agli spettatori, accomodati in cerchio. Nella seconda parte, i tre si osservano, si studiano, si rincorrono tracciando diagonalmente e avvicinandosi sempre più l'uno all'altro, fino a riunirsi in un passo a tre che disegna una sorta di tessitura, con le braccia a creare trama e ordito di un arazzo fatto di corpi e movimento. Jacopo Jenna, forte della fondamentale collaborazione della compositrice Caterina Barbieri che, dal vivo, accompagna i tre eclettici e incisivi danzatori, realizza uno spettacolo potente e adrenalinico. La danza contemporanea dialoga con quella urbana e con l'*hip hop*: non ci sono contenuti drammaturgici altri, bensì la danza nelle sue differenti e non inconciliabili declinazioni. La coreografia è costruita proprio sull'accostamento e sull'interpolazione di sintassi e lessici differenti allo scopo di metterne alla prova la capacità di interessare un dialogo originale. Partendo da Darwin, Jenna mira a testare la flessibilità e l'adattabilità della danza, la sua attitudine alla metamorfosi e alla reinvenzione che ne assicura una sopravvivenza non passiva. Uno spettacolo di danza pura, dunque, caratterizzato da potenza e coinvolgimento attivo e creativo nell'interpretazione. *Laura Bevione*

GERMINAL, ideazione e regia di Halory Goerger e Antoine Defoort. Luci di Sébastien Bausseron e Alice Dussart. Con Arnaud Boulogne, Beatriz Setién, Antoine Defoort, Sébastien Vial. Prod. La Biennale de la Danse de Lyon (Fr) - Kunstenfestivaldesarts, Bruxelles (Be) - le Phénix-Scène nationale de Valenciennes (Fr) - Buda Kustencentrum, Kortrijk (Be) e altri 7 partner internazionali. FESTIVAL DRODESERA, DRO (Tn).

Quattro performer esplorano lo spazio teatrale e acquistano graduale consapevolezza delle proprie capacità comunicative. In mano una *console*, scoprono che con essa possono attivare i sovrattitoli che, inaspettatamente, riescono a esprimerne istantaneamente i pensieri. Il fortuito ritrovamento di un microfono - ben celato sotto le assi del palco, fracassate a colpi d'ascia - dona ai quattro la facoltà di pronunciare parole. I performer s'impegnano poi in un esilarante *brainstorming* mirato a riordinare in categorie oggettive quanto sperimentato fino a quel momento. E, ancora, ripercorrono l'evoluzione delle scienze, economia e sociologia comprese, poi scoprono un portatile di cui sono testate le differenti potenzialità. Uno spettacolo indubbiamente meta-teatrale ma la riflessione sui meccanismi della scena è collocata

in un orizzonte filosofico-antropologico ben più complesso. Il palcoscenico - evidente metafora della realtà - viene ispezionato e, letteralmente, distrutto e rioccupato originariamente così da creare un microcosmo a immagine della propria sensibilità. Linguistica, filosofia, semiotica, storia della scienza vengono poste al servizio di una "spontanea" indagine e ricostruzione della contingenza, tanto nei suoi aspetti fisici quanto in quelli "metafisici", in un lavoro arguto e originale, la cui apparente leggerezza sa catturare non superficialmente l'attenzione degli spettatori, conducendoli a giudicare in maniera differente e più consapevole quanto li circonda. *Laura Bevione*

UNFORETOLD, concept e regia di Sarah Vanhee. Scene e costumi di An Breugelmans. Luci di Lucas Van Haesbroek. Suono di Alma Söderberg e Hendrik Willekens. Con Luka Arlauskas, Warre Beyens, Finne Duym, Monica Keys, Sudenaz Kolukisa, Lily Van Camp e Timon Vanden Berghe. Prod. Campo, Gent (Be). FESTIVAL DRODESERA, DRO (Tn).

Sondare l'ignoto, ciò che sfugge alla ragione: è questa la scommessa dell'emergente coreografa belga Sarah Vanhee. Per farlo, sceglie la dimensione del buio nel quale animare presenze silenziose che s'incontrano, si scontrano, si separano. Nulla di nuovo, comunque, in questo campo: se altri l'hanno già fatto (uno su tutti, Pascal Rambert in *Memento mori*), è logico e forse anche un po' pretenzioso che al buio si ricorra, per esplorare il tema. Anche se un fascino, quei corpi luminiscenti, lo mantengono: l'emersione dal fondo,

la scoperta di sé e dell'altro, la comunicazione afasica, pre-verbale, in una lingua sconosciuta, evocano davvero un mondo primordiale, che lotta per emergere. Neppure, nella performance, brillano per originalità le parole che scorrono in video, abbastanza scontate nel loro insistere sulle domande di sempre, chi siamo, da dove veniamo, dove andiamo, sia pure montate ad arte per impregnarsi di un fascino (quasi) oracolare. Dove sta, allora, la novità dell'operazione? Nella scelta degli interpreti. Non performer professionisti ma bambini tra gli 8 e gli 11 anni, formati nel corso di un laboratorio, promosso da Campo. Non è un dato inessenziale: perché sono quanto di più vicino alla dimensione del misterico possa darsi. Più vicini di altri all'origine, prima della parola, prima dell'identità, danno senso alla scommessa della Vanhee. La loro evoluzione, sul palco, è l'evoluzione della specie, la nostra storia personale di uomini adulti e senzienti. Sono, non hanno bisogno di apparire e suonano, per questo, tanto più convincenti. Peccato, allora, che il tutto rimanga un po' sulla superficie, allo stadio delle buone intenzioni, mentale, intellettuale, risolto in coreografie che, appunto, evocano, ma che alla fine non dicono, ferme, come sono, allo stadio di embrione, giusto un attimo prima di farsi forma, linguaggio, sintassi. *Roberto Rizzente*

In apertura, *By Heart*, di Tiago Rodrigues; in questa pagina, *Germinal*, di Halory Goerger e Antoine Defoort (foto: Alessandro Sala).



Ad Albenga, il palcoscenico è un fertile terreno creativo



Gran Glassè (foto: Gabriele Acerboni)

GRAN GLASSÈ, da un'idea de Gli Omini e di eXtraLiscio. Con Francesca Sarteanesi, Francesco Rotelli, Luca Zacchini, Giulia Zacchini e 10 musicisti dell'orchestra eXtraLiscio. Prod. Gli Omini, Montale (Pt). FESTIVAL TERRENI CREATIVI, ALBENGA (Sv).

Chi ha amato il caustico, il cinico, il dolcemente rassegnato delle battute senza enfasi de Gli Omini si è trovato abbastanza spiazzato davanti a questa nuova metamorfosi. L'innesto di una band di liscio romagnolo, in questo *Gran Glassè*, sulle parole di Zacchini e soci ha qualcosa di Frankenstein che non si riesce bene a inquadrare, stona, si sbiadisce. Da una parte i tre in frac, stile presentatori della Corrida, con le loro classiche ficcanti frasi, neutre, senza enfasi nel loro essere truci e quietamente violente, dall'altra un gruppo da balera tutto *Romagnolia* e piadina. Sfugge il senso. Un varietà che fa certamente ballare e muovere il pubblico, ma che con il teatro e con il percorso del gruppo pistoiese

ha ben poco a che vedere. Una gigantesca mutanda fa da fondale. I tre - Sarteanesi, Rotelli e Zacchini - stanno al leggio e ci portano nel loro universo di figure sconfitte, volti marginali che si sono arresi, minuzie d'asfalto e solitudine, uomini e donne senza abbracci da condividere con vette altissime di magone penseroso, di riflessione postmoderna, di pensiero critico sull'oggi. Poi però parte l'intrattenimento spiccio della grancassa, del neomelodico della Riviera degli eXtraLiscio. *Gran Glassè*, come dicono Gli Omini nell'*incipit*, vuole unire «la Casa del Popolo alla balera». Il matrimonio rimane sulla carta. Rimaniamo ancorati alla loro umanità scolorita, sfatta e slabbrata di personaggi con i crampi dell'abbandono, dell'isolamento, di quell'emarginazione che fa male agli occhi, alla bocca dello stomaco. L'opposto rispetto a quel colorito divertimento adriatico fatto di donne, balli, camicie a fiori aperte sul petto villosa. *La Famiglia Campione* rimane il punto più alto degli Omini. Rimaniamo orfani. Tommaso Chimenti

EPISODI DI ASSENZA 1. PRIMA CHE ARRIVI L'ETERNITÀ SCIENZA VS RELIGIONE, di Quotidiana.com. Scene di Roberto Scappin. Con Roberto De Sarno, Pietro Piva, Roberto Scappin, Antonella Spina, Paola Vannoni. Prod. Quotidiana.com, Poggio Torriana (Rn) - Kronoteatro, Albenga (Sv) - Armunia Festival Inequilibrio, Castiglioncello (Li). FESTIVAL TERRENI CREATIVI, ALBENGA (Sv).

In tutti i precedenti spettacoli della compagnia riminese Quotidiana.com avevamo visto trattare in modo disincentato alcuni temi profondi della nostra esistenza, dall'eutanasia alla vera consistenza dell'inesistente. In scena sempre i soli Roberto Scappin e Paola Vannoni, impegnati nel loro teatro minimalista, formato da aforismi e battute ai limiti del paradosso, interrotti solo da piccoli gesti. In questo nuovo spettacolo *Episodi di assenza 1. Prima che arrivi l'eternità: scienza vs religione* (i primi episodi sono stati recensiti su *Hystrio* n. 3.2018, pag. 88), li vedea-

mo insieme ad altri tre compagni di viaggio, Roberto De Sarno, Pietro Piva e Antonella Spina, dissertare sul senso della religione, confrontandola con la scienza, utilizzando ovviamente sempre la loro arma preferita, il sarcasmo. Come putti danzanti, impertinenti e irriverenti, muovono grandi palle, simili a mondi, intonando canti sacri e profani, da Händel ai Cccp. Fedeli alla linea, contrapponendosi con frasi brevi che propongono ipotesi e soluzioni alternative tra loro, alludono nel contempo a doppi sensi per alleggerire la profondità degli assunti proposti. È davvero necessaria la religione per vivere in modo onesto e produttore la nostra vita? E oggi, più che mai, con il progredire della scienza, ha ancora senso credere e avere fede? È un continuo battere e ribattere tra tesi contrastanti, tra pensiero laico e pensiero trascendente, tra verità perfettibili e verità immutabili, dove ognuno ha le sue ragioni e i suoi torti che vengono rigettati, come in un ping pong di sapore iniziatico, sul pubblico. È dunque ancora una volta un teatro importante, che pone domande senza univoche risposte, quello unico e originale dei Quotidiana.com, dove forse il tentativo di ampliare il numero degli attori è ancora immaturo e non ha ancora trovato una cifra del tutto convincente, ma dove la strada è segnata e, secondo noi, ferdida di nuove possibilità. Mario Bianchi

NON È ANCORA NATO, di Caroline Baglioni e Michelangelo Bellani. Regia di Michelangelo Bellani. Luci di Gianni Staropoli. Con Caroline Baglioni. Prod. Caroline Baglioni e Michelangelo Bellani/Teatro Stabile dell'Umbria, Perugia. FESTIVAL TERRENI CREATIVI, ALBENGA (Sv) - LA MAMA OPEN, FESTIVAL DI SPOLETO 2018.

Il connubio artistico tra Michelangelo Bellani e Caroline Baglioni, dopo aver fatto incetta di premi (In Box, Scenari) e aver collezionato decine di re-

pliche con *Gianni*, prosegue sul filo affascinante e spinoso dell'autobiografia. I personaggi scelti sono sempre carichi di vita vissuta, di chiari scuri, corrugati dalle intemperie del tempo e degli accadimenti. Già la scena di *Non è ancora nato* (ci rimanda metaforicamente e simbolicamente a un aborto) è opera d'arte con bottiglie d'acqua e tuniche da riempire, clessidra di un tempo liquido che se ne va disfacendosi. Un'acqua che corrode e logora il passato. È un dialogo a una voce sola quello della Baglioni, ancora una volta energetica e *passionaria*, che cerca confronto e conforto con questa figura solo tratteggiata (un accappatoio vuoto), che appare nella polvere e nella nebbia. Ed è un rimprovero, un'accusa, una ricerca di comprensione e d'amore questo teatro catartico, di critiche e imputazioni brutali, storia di una relazione e di un'incomprensione, di una fratellanza ma anche di differenze insormontabili tra chi ha mollato e chi invece vuole sopravvivere. Alla scrittura bruciante di Bellani, che riesce a spiazzare per densità e materia senza piaggerie letterarie, fa da contraltare l'intensa e vigorosa Baglioni che mette sul piatto tutta la sua forza espressiva per raccontare questo personaggio che, da una parte, chiede aiuto in silenzio e, dall'altra, non vuole farsi soccorrere ma solo inabissarsi nell'oblio. C'è disagio, rassegnazione, insoddisfazione, autodistruzione senza salvezza in queste parole che fanno male, in questa colonna sonora che punge come sciami di vespe, in un continuo oscillare tra il tentativo di lasciarsi senza mai riuscirci e la voglia frustrata di ritrovarsi in un abbraccio. Tra quello che è e quello che avremmo voluto che fosse. *Tommaso Chimenti*

Non è ancora nato



Con Punta Corsara in un futuro distopico

NELLA FOSSA, scritto e diretto da Gianni Vastarella. Collaborazione alla drammaturgia di Fabrizio Nardi e Valeria Pollice. Scene di Armando Alovisi. Costumi di Daniela Salernitano. Luci di Giuseppe Di Lorenzo. Con Giuseppina Cervizzi, Valeria Pollice, Vincenzo Salzano. Prod. 369gradi, Roma - Punta Corsara, Napoli. FESTIVAL DIRECTION UNDER 30, GUALTIERI (Re).

IN TOURNÉE

È una pièce intrigante *Nella fossa*, in programma al Festival Direction Under 30 di Gualtieri, dedicato ai giovani artisti del panorama teatrale nazionale. Dopo *Io, mia moglie e il miracolo* (vincitore de I Teatri del Sacro, 2015) è la seconda firmata da Gianni Vastarella, di Punta Corsara. Nel 2048, su un imprecisato confine, un uomo dall'aspetto enigmatico (la brava Giuseppina Cervizzi), con capelli lunghi, baffi e cappello di paglia, ha l'incarico di assicurarsi che un becchino (Vincenzo Salzano) scavi una grande fossa. Nessuno conosce la finalità dello scavo, ma il lavoro dev'essere completato prima dell'arrivo di altri misteriosi personaggi. Da qui una sorta di farsesco e distopico *Aspettando Godot*, dalla cui trama arguta e piena di battute si dipanano, a poco a poco, i particolari di un presente invivibile, continuamente sconfitto dal confronto con il passato. Leggi vietano arte e musica a favore della ricerca medica, per il motivo che sarà svelato con la raffinata e stupefacente apparizione di una donna-Madonna partoriente (Valeria Pollice). Impreziosita da trovate che scandiscono il tempo, vero limite e ossessione dei personaggi, la visionaria drammaturgia di Vastarella, alla quale hanno collaborato anche Fabrizio Nardi e Valeria Pollice, conferma l'eccellenza del teatro di Punta Corsara, che non solo conserva una sua riconoscibile cifra estetica, ma riesce anche a non essere mai uguale a se stesso. *Renata Savo*



BORGIO VEREZZI

Potere vs etica siamo tutti colpevoli

SQUALIFICATI, di Pere Riera. Regia di Luciano Melchionna. Scene di Roberto Crea. Costumi di Millia. Musiche di Riccardo Regoli. Con Stefania Rocca, Andrea De Goyzueta, Fabrizio Vona. Prod. Ente Teatro Cronaca-Associazione Vesuvio Teatro, Napoli. FESTIVAL TEATRALE DI BORGIO VEREZZI (Sv).

IN TOURNÉE

La scatola scenica è composta di ambienti arredati finemente, simili a teche trasparenti come dovrebbe essere la vita (e la morale) dei pubblici personaggi, ma anche come lo schermo televisivo che troppo spesso invece confonde e inganna. Una giornalista televisiva dall'indiscusso prestigio professionale (Stefania Rocca, elegante, algida, perfetta nel mostrare le fragilità del personaggio) giunge presso gli uffici del Presidente per un'intervista cruciale. Fonti anonime insinuano che il giovane e arrembante politico abbia avuto relazioni pericolose con minorenni.

L'etica professionale vuole che l'argomento sia chiarito a telecamere aperte (e di fronte ai cittadini), fuggendo ogni dubbio sull'integrità del politico. Tutto sembra chiaro, nelle premesse del testo di Pere Riera, un'acida fotografia del presente e delle ambigue relazioni tra poteri (il primo, la politica, il quarto, l'informazione), che disegna personaggi tridimensionali, ai quali la regia di Melchionna affida una partitura di azioni minimali. Ma ecco improvvise deviazioni dalla prevedibile linea drammaturgica accendono lampi inquietanti che rendono assai meno netti i lembi del tessuto. Il segretario del ministro (Fabrizio Vona, sottile e insidioso), spudorato nell'approccio con la giornalista, infrange le convenzioni dei rapporti uomo-donna, evoca l'animale e incontrollabile istinto d'attrazione da lui esercitato su di lei, sbilanciando subito i rapporti tra i due personaggi.

Lui, il Presidente (un preciso e consapevole Andrea De Goyzueta), sincero in tutta la sua umana debolezza, è altrettanto consapevole del proprio potere e della responsabilità che esercitarlo comporta. Lei, l'irreprensibile giornalista politica, si scioglie come neve al sole quando a essere in pericolo è la sua giovane e sventata figlia acciuffata a spacciare droga fuori dalla scuola. La domanda, allora, si sposta, ci tocca tutti: qual è la tenuta delle nostre convinzioni etiche? Quanto siamo corruttibili dal potere? Ciascuno risponda, se può. Un po' pleonastico, allora, il finale con le gigantografie di Pertini e della Politkovskaja, modelli del rigore portato fino in fondo. **Iliaria Angelone**

Squalificati (foto: Luigi Maffettone)

Artisti dai cinque continenti in piazza a Santarcangelo

Arrivano da Brasile (Moura), Australia (Biluš Abaffy, Gunn), India (Taneja), Uruguay (Cubas) e parlano le lingue della danza (Sciarroni, Castellucci) e della performance (Motus, Grilli, Kallimani, El Khouri, Giannelli): per la seconda edizione diretta da Eva Neklyeva, portano al Festival il mondo e la sua complessità.



FOLE, ideazione e performance di Michelle Moura. Drammaturgia di Alex Cassal. Luci di Fábila Regina. Prod. Brazil, Cândida Monte, Wellington Guitti, Curitiba (Br) e Rumos Dança-Itaú Cultural, San Paolo (Br). SANTARCANGELO FESTIVAL, SANTARCANGELO DI ROMAGNA (Rn).

Rituale laico, basato non sulla fede ma sull'atto, si potrebbe sintetizzare prendendo a prestito alcune definizioni di Jerzy Grotowski per evocare questa azione dagli intenti trasformanti fra yoga e sciamanesimo, terapie post-psichedeliche e mondo animale. Fulcro primario è la respirazione, da cui deriva l'alternanza di tensione e distensione che informa di sé l'intera performance. In apertura vien da pensare a Mary Wigman e alla sua celeberrima *Danza della strega*: seduta a terra, piedi nudi battuti sul pavimento, secchi movimenti ripetuti dal sapore autoconsolatorio. Ciò dà avvio a un'organica progressione vocale di espirazioni sonore, lamenti, grugniti e mugolii a cui corrisponde un'energica sequenza di posture stilizzate, bruschi spostamenti nello spazio, finanche gesti autolesionistici à la Vito Acconci, che in pieno spirito bodyartistico paiono rispondere a una personale esigenza estetica. Quello che è dato a vedere, in

questo accadimento che sembra sommamente improprio definire spettacolo, è un *continuum* di circa 45 minuti di trasformazioni energetiche e modificazioni dello stato di coscienza che l'azione stessa produce sulla performer. L'anti-grazioso *Fole* propone un'idea e una prassi di danza come esperienza, lontanissima da ogni intento narrativo, che il pubblico può ricevere per via cinestetica, grazie all'empatia con ciò che accade in scena che anni di studi sui neuroni-specchio hanno ormai anche scientificamente validato. Moura revoca la figura dello spettatore riformulandone il ruolo in termini di partecipazione seppur, e questo è il dato più interessante della proposta, lasciandolo seduto in platea ed eseguendo una sequenza di azioni fisiche e vocali che all'apparenza sono a suo unico, personale beneficio. Non opera d'arte, dunque, ma opera dell'arte. *Michele Pascarella*

105: INTERNATIONAL SOCIETY FOR THE CREATIVELY MALADJUSTED, ideazione di Nana Biluš Abaffy, Milo Love & Geoffrey Watson. Con Nana Biluš Abaffy, Milo Love & Geoffrey Watson. Prod. Underbelly Arts Lab and Festival, Melbourne (Au). SANTARCANGELO FESTIVAL, SANTARCANGELO DI ROMAGNA (Rn).

Nana Biluš Abaffy, artista di Melbourne nata a Zagabria, ha installato negli uffici dismessi di una ditta di Santarcangelo di Romagna uno spettacolo dolente e lirico, inusitato e monolitico. Tre magnetici performer, con ostentata noncuranza, guidano il pubblico in uno spazio fatiscente occupato da cataste di cartelline, vecchie sedie e scrivanie ammucciate, cianfrusaglie e polvere. Il loro fare si accorda con tale disfacimento a creare un luogo di macerie e abbandono di cose e presenze: minimi movimenti coreografici e lacerti testuali, utilizzati a mo' di invocazioni e invettive, compongono un paesaggio di tentativi mancati, intriso di silenzi e rumori materici (la consistenza sonora di una sedia trascinata, di un mobile spostato, di un carrello sospinto), certo non scevro da un certo compiaciuto estetismo del degrado dal sapore un po' retrò. Di tanto in tanto affiorano figurazioni che paiono assecondare un'idea di bellezza classica: sopra a una catasta di cartelline una composizione di corpi che ricorda la statuaria antica così come l'esecuzione, in mezzo ai detriti, di passi e posture riconducibili al più nobile balletto ottocentesco. *Pars destruens vs pars construens*, si potrebbe forse sintetizzare. Come non pensare alla *Merzbau* creata da Kurt Schwitters nel 1923, secondo il principio di procedere a un riscatto degli elementi solitamente da destinare a qualche discarica? *Cattedrale delle miserie erotiche*: il titolo integrale della *Merzbau* potrebbe forse essere applicato anche a *105*, spettacolo in cui la reiterata nudità dei performer (fra cui un transessuale) è presentata senza alcunché di conturbante, finanche con intenzionale sciattezza. Nessuna luce teatrale, né musica registrata: il mondo così come si presenta è luogo e motore di questa arte. Che piaccia o meno. *Michele Pascarella*

BE CAREFUL, di e con Mallika Taneja. Prod. Tadpole Repertory Theatre, New Delhi. SANTARCANGELO FESTIVAL, SANTARCANGELO DI ROMAGNA (Rn).

È veloce e netta come un taglio su una tela, la performance che l'indiana Mallika Taneja ha creato a partire da un tema sociale di stretta attualità, in India e non solo: la necessità femminile di stare in guardia, controllando abbigliamento e atteggiamenti, per evitare attenzioni maschili indesiderate. In neanche trenta minuti la giovane artista

traccia una chiarissima parabola: entra nuda nello spazio scenico in cui sono esposti una quantità di coloratissimi capi d'abbigliamento e stoffe e, dopo un lungo momento in cui osserva ed è osservata dal pubblico, lentamente inizia a indossarli uno sull'altro recitando (o meglio: dicendo) un testo che ha per oggetto l'attenzione che, in quanto donna, deve fare quando esce di casa al fine di evitare fastidi. Compiendo un percorso parallelo e inverso a quello della celeberrima performance *Shirtology* (in cui Jérôme Bel si sfilava una dopo l'altra quaranta magliette la cui decorazione era di volta in volta occasione di un'azione fisica e vocale), Mallika Taneja sovrappone strato a strato, vestito a vestito: elementi che divengono il *medium* necessario, al pari del corpo, per articolare il proprio discorso. *Be careful* ha la grazia di una folgorante, socratica ironia che fa risaltare, in un esattissimo crescendo ritmico complessivo, le spiccate capacità dell'interprete di accordarsi con il pubblico in un alternarsi di pause, sguardi, azioni di vestizione e sequenze testuali. Di notevole interesse, inoltre, la scelta prospettica di fondo: non assegnare alla protagonista il monolitico, semplicistico ruolo di vittima, ma porre una profonda questione su quanto il modello culturale che attribuisce alla donna la responsabilità della propria incolumità sia introiettato e spesso inconsapevolmente accettato, in India *et ultra*. Memorabile un sincopato e serratissimo frammento testuale con una ridda di giochi di parole sul termine *responsability*. Ritmo, chiarezza comunicativa, colori, ironia, denuncia: un minuscolo, indimenticabile capolavoro. *Michele Pascarella*

MULTITUD, coreografia di Tamara Cubas. Luci di Leticia Skrycky e Sebastian Alies. Musiche di Francisco Lapetina. Con un gruppo di circa 70 partecipanti del territorio. Prod. Perro Rabioso, Montevideo (Uy). SANTARCANGELO FESTIVAL, SANTARCANGELO DI ROMAGNA (Rn).

Ha guadagnato al festival titoloni sui giornali e l'immane polemica sul nudo in scena, una platea straboccante richiamata dalla nudità - uno o due danzatori/attori nulla di più - e dal fatto che *Multitud* altro non è che l'esito di un laboratorio espressivo che ha coinvolto una settantina di persone. L'amico o il parente che ti viene a vedere lo trovi sempre, e moltiplicato per settanta fa numero. Dopotutto lo spirito stesso di *Multitud* si inserisce nella necessità del Festival di Santarcangelo di promuovere un coinvolgimento espressivo non solo della comunità di artisti ma anche di quella santarcangeloese. Detto questo il lavoro della coreografa Tamara Cubas si inserisce - polemiche e nudità a parte - nei più classici percorsi laboratoriali e di azioni fisiche volti a creare il gruppo, a elaborare fiducia, a esprimere relazioni col corpo. Nello spazio dello sferisterio, i settanta performer si studiano, si scontrano, si scambiano i vestiti, si abbracciano e si sfidano in una sorta di girone dantesco, di lussuosa necessità di scoprire l'al-

tro, di concedersi non necessariamente sessualmente. I singoli col prosieguo dell'azione diventano gruppo, i gruppi moltitudine che si muove all'unisono, che sceglie il capro espiatorio, la vittima da immolare a una violenza cieca e senza apparente senso, ma che nel sacrificio s'acquieta. Ciò che costruisce Tamara Cubas è un bel lavoro di gruppo, sostenuto da un'adeguata colonna sonora e dalle luci al neon che rendono indefiniti e sfumati i corpi in movimento. L'effetto è coinvolgente e in più quella nudità cercata si è offerta ancora una volta come la cartina di tornasole di un Paese un po' bacchettone e infantile. Anche a questo servono i festival: a fare emergere le paure e le debolezze della comunità, a mettertele sotto gli occhi nella speranza di una presa di coscienza. Vana utopia. *Nicola Arrigoni*

DON'T BE FRIGHTENED OF TURNING THE PAGE, di e con Alessandro Sciarroni. Drammaturgia di Alessandro Sciarroni e Su-Feh Lee. Luci di Rocco Giansante. Musiche di Paolo Perisa. Prod. Corpocelste_C.C.00# e Marche Teatro, Ancona - Le Centquatre, Parigi - CCN2 Centre chorégraphique national de Grenoble (Fr) - Les Halles de Schaerbeek, Bruxelles (Be). SANTARCANGELO FESTIVAL, SANTARCANGELO DI ROMAGNA (Rn).

C'è nell'arte performativa di Alessandro Sciarroni una potenza di pensiero che ogni volta stupisce. Così, a raccontare quello che il coreografo fa in *Don't be frightened of turning the page* verrebbe voglia di dire: tutto qui? Eccolo in una caldissima palestra presentarsi in pantaloncini e canotta dai colori improbabili e calzettoni. Delimita lo spazio e poi comincia a girare su se stesso, restringendo progressivamente il suo perimetro d'azione. In questo piroettare su se stesso e nel gestire gli arti superiori come punteggiatura del movimento si crea una sorta di racconto suggerito, di pensiero sussurrato. Nel roteare il braccio si tende in un saluto romano, il pugno si chiude e si protende al cielo, le dita del Cristo in gloria dicono di un tempo in cui Dio faceva il mondo. Queste sono suggestioni, forse, sicuramente pensieri che nascono dalla visione dello spettatore e dal suo riflettersi nelle conoscenze pregresse di chi guarda. *Don't be frightened of turning the page* rappresenta, ancora prima che una performance, un dialogo che chiede allo spettatore di essere co-autore di ciò che osserva e di ciò che accade. L'effetto del roteare di Sciarroni, il mutare del suo profilo etrusco, il goffo abbigliamento, lo spazio della palestra e le luci naturali sono gli ingredienti di uno squadernare il pensiero e i pensieri, sollecitati da quel danzare costringivo che, dall'ampio spazio, si riduce al punto, al segno che porta all'immobilità. Alessandro Sciarroni si conferma un performer di intelligente intensità, ciò che realizza non è mai banale, è efficace, a tratti spiazzante, anche nella sua semplice intuizione di inventarsi derviscio rotante nella caldissima Romagna di Santarcangelo. *Nicola Arrigoni*

I AM WITHIN, di Dewey Dell. Coreografia di Teodora Castellucci. Scene e luci di Eugenio Resta. Costumi di Guoda Jaruševiciute. Musiche di Demetrio Castellucci. Con Gioia Pascucci e Alma Pascucci. Prod. Societas Raffaello Sanzio, Cesena. SANTARCANGELO FESTIVAL, SANTARCANGELO DI ROMAGNA (Rn) - DRODESERA FESTIVAL, DRO (Tn).

IN TOURNÉE

Parte, insieme a *I am without*, di un dittico che si pone come scandaglio delle profondità della mente, il nuovo spettacolo di Dewey Dell vede in scena una performer dodicenne che, con sorprendenti precisione e potenza, esegue, davanti a un fondale nero, una partitura coreografica elaborata da Teodora Castellucci. È un immaginario ben poco "bambinesco" quello a cui si dà corpo, lasciando spazio a una concezione dell'infanzia come età in cui si è più vicini al lato misterioso, finanche insondabile, dell'essere e del sentire. La partitura, che intreccia scattanti passaggi astratti a una ridda di immagini che emergono anche dalla proteiforme interazione con un lenzuolo bianco, unico oggetto di scena, ripropone fedelmente la qualità di movimento (energico e flessuoso, muscolare e lirico) della talentuosa autrice: come non pensare al rapporto di Isadora Duncan con *Les Isadorables*, le giovani allieve da lei adottate che, fin dal nome, divennero suoi epigoni? *I am within*, pur inanellando una serie di *montée* che sembrano ripetutamente preludere a un finale che tarda ad arrivare, ha il merito di proporre allo sguardo del fruitore una compresenza, affatto contemporanea, di presentazione (una ragazzina che non fa la bambina, semplicemente lo è) e rappresentazione (le molte immagini emergenti mediante la partitura coreografica). Ciò è amplificato dall'entrata in scena, negli ultimi minuti, di un'infante più giovane, travestita con abiti regali, le cui minime azioni ludiche nello spazio, con tanto di piccoli giocattoli, enfatizzano la compresenza delle suddette modalità comunicative. La scrittura musicale, realizzata su suoni a bassa frequenza provenienti da



cetacei, descrive e al contempo sostiene, con vigore, il tema del dittico, la cui altra metà ha per protagonista un'adolescente. *Michele Pascarella*

CHROMA KEYS, di Enrico Casagrande, Daniela Nicolò e Silvia Calderoni. **Tecnica e video design** di Paride Donatelli, Andrea Gallo e Alessio Spirli (aqua micans group). **Con Silvia Calderoni. Prod. Motus, Rimini - Santarcangelo Festival. SANTARCANGELO FESTIVAL, SANTARCANGELO DI ROMAGNA (Rn).**

Chissà se Enrico Casagrande ha pensato ai misteri medievali allestendo *en plein air* il suo *Chroma Keys*, una performance di soli 15 minuti in cui Silvia Calderoni si conferma la performer per eccellenza del teatro italiano. Il riferimento ai misteri è nel palco/video moltiplicato. Un grande schermo cinematografico proietta la finzione filmica violentata, l'epifania attoriale fra i fantasmi di film celebri "disturbati" da quell'ospite inquietante e comico che è Silvia Calderoni. A poche decine di metri una piattaforma con telecamere e tutta l'attrezzatura necessaria per questo viaggio nel e sul grande schermo in cui Silvia Calderoni in carne e ossa si mostra impudicamente al pubblico seduto attorno. Stupore e *divertissement* si alternano in un gioco intelligente e raffinato che Motus costruisce con gli effetti speciali appunto del *chroma keys*, accorgimento tecnico che permette di sovrapporre la presenza di un attore o presentatore su riprese precedentemente realizzate. Finzione si aggiunge a finzione o, meglio, il corpo estraneo

di Silvia Calderoni si fa a sua volta fantasma filmico, ma anche inatteso, comicissimo disturbatore o presenza estranea in narrazioni cinematografiche che sembrano involontariamente accogliere quell'ospite catapultato improvvisamente nel loro eterno ripetersi narrativo. A tutto ciò lo spettatore partecipa con una doppia possibile visione. Lo spazio scenico in cui agisce Silvia Calderoni è posto in maniera tale che il pubblico possa guardare quello che fa l'attrice, in questo disvelante dietro le quinte della finzione, e incrociare ciò che vede con l'effetto sul grande schermo, in un tutto continuo metamorfico che impone qualche pensiero sull'essere e sul sembrare. Divertente e colto. *Nicola Arrigoni*

PIECE FOR PERSON AND GHETTO BLASTER, di e con Nicola Gunn. **Drammaturgia** di Jon Haynes. **Coreografie** di Jo Lloyd. **Costumi** di Shio Otani. **Luci** di Niklas Pajanti. **Prod. Jenny Vila/Nicola Gunn Company, Melbourne (Au). SANTARCANGELO FESTIVAL, SANTARCANGELO DI ROMAGNA (Rn).**

Immagina di camminare in un parco. Immagina di vedere uno straniero che tira sassi nell'acqua, e di accorgerti poi che il suo bersaglio è un'anatra indifesa. Ti sentiresti di intervenire per fermarlo? Il paradossale episodio, raccontato nei primi minuti dello spettacolo, è posto al pubblico come un vero e proprio dilemma etico. Niente di indigesto: l'australiana Nicola Gunn si interroga sul tema mentre danza ininterrottamente, rotola tra gli spettatori e infine si traveste da anatra. Sul palco

c'è solo quello che promette il titolo (*Piece for Person and Ghetto Blaster*): una donna e una radio. La drammaturgia, cinica e fulminante, è costruita sul ritmo come una performance di *hip hop*: un debordante flusso di coscienza che, proprio come il corpo della Gunn, non si arresta mai. Riferimenti e associazioni si affollano senza gerarchia e senza logica apparente, come accade nell'ipertrofia del pensiero interiore: si passa da Hercules Poirot a Marina Abramovic, dal moralismo *prêt-à-porter* dei post facebook fino alle relazioni clandestine negli hotel. Solo alla fine ci si accorgerà che niente era menzionato in modo casuale, e che l'episodio del parco tocca chirurgicamente tutte le questioni chiave del fare arte oggi: il killer delle anatre altro non è che un artista ingaggiato dalla Biennale di Venezia, e il suo è un intervento urbano concettuale volto a sondare le reazioni dei passanti. Come l'acuto film *The Square* (Palma d'Oro a Cannes nel 2017), anche lo spettacolo si interroga sullo statuto dell'opera d'arte nella contemporaneità: il sempre più frequente abbattimento dei confini realtà/finzione ci fa guardare diversamente il mondo? O, al contrario, ci ha assuefatto al punto che non reagiamo più ad alcuna provocazione? Il ruolo politico ossessivamente rivendicato dal teatro non rischia di diventare un furbo meccanismo di auto-assoluzione per un'élite culturale? Con l'impertinente vitalità di un *rapper*, Nicola Gunn si prende gioco di se stessa, dell'intelligenza occidentale e di tutti i suoi facili buonismi. *Maddalena Giovannelli*

GOLD - RISING VERSION, di Francesca Grilli. **Con Alessandra Bordiga, Sara Persico, Caterina Casotto, Lara Flisi, Lara Cattini. Prod. Centrale Fies, Dro (Tn) - Santarcangelo Festival (Rn).** **ARRÊT SUR L'IMAGE**, ideazione e coreografia di Panagiota Kallimani. **Prod. Florence Francisco/Les Productions de la Seine, Parigi - Santarcangelo Festival (Rn).** **AS FAR AS MY FINGERTIPS TAKE ME**, di Tania El Khouri. **Musica e interpretazione** di Basel Zaraq. **Prod. On the Move Lift Festival/Royal Court Theatre, Londra. RH NEGATIVO**, ideazione di Asia Giannelli. **SANTARCANGELO FESTIVAL (Rn).**

Nel buio una voce femminile canta di rivoluzioni; poi l'improvvisa luce di

una pila falconiera illumina uno dei tre rapaci appollaiati in vari punti. I falchi volano, lambiscono gli spettatori, creando inquietudine e forse timore. **Con Gold - Rising Version** Francesca Grilli allestisce una performance ambiziosa, fondata sul parallelismo fra la sensazione di ansiosa paura generata dalla prospettiva di un cambiamento radicale e quella suscitata dall'imprevedibile e altero volo dei falchi sul pubblico. La preoccupazione di quest'ultimo, nondimeno, ne impedisce la meditazione sul concetto di rivoluzione auspicata dall'artista.

Raggiunge, invece, il proprio obiettivo la greca Panagiota Kallimani che, in **Arrêt sur l'image**, ha lavorato con un gruppo di bambini dai sette ai tredici anni. Seduti ai banchi in un'aula di scuola gli interpreti sperimentano la forza della lentezza, modalità lontana dalla frenesia della giovinezza. Nella semi-oscurità, concentrati e coinvolti, i bambini eseguono brevi movimenti, spostano di lato il banco, si alzano sulla sedia, irrompono in una danza sfrenata per poi bloccarsi e recuperare la calma iniziale. Un esperimento sulla capacità di mantenere e vivere la quiete che tanto insegna anche agli adulti. In un'altra aula, invece, avviene **As far as my fingertips take me**, un intenso incontro fra uno spettatore e un rifugiato palestinese, orchestrato dall'artista anglo-libanese Tania El Khouri. Indossato un camice bianco, si posiziona il braccio sinistro all'interno di un buco aperto in una parete che ci separa dal rifugiato, di cui non si vede il viso ma di cui si avverte il delicatissimo tocco sulla propria mano e poi sul braccio. Attraverso una cuffia, poi, è possibile ascoltarne la storia e una canzone che parla di migrazioni forzate e invincibile nostalgia. Un'esperienza profonda e commovente, colma di quell'empatia che, al contrario, non riesce a suscitare Asia Giannelli, neodiplomata all'Accademia di belle arti di Bologna, con **RH negativo**, video-intervista all'avventuroso nonno materno, ex operaio delle Acciaierie di Piombino e militante nel Cnl, che, tuttavia, non riesce a svincolarsi da una tediosa autoreferenzialità. *Laura Bevione*

In apertura, *Multitud*; nella pagina precedente, Mallika Taneja in *Be careful* (foto: Nada Zgank); in questa pagina Nicola Gunn in *Piece for Person and Ghetto Blaster*.





BERGONZONI

Oggetto mutante non identificato oltre il teatro, lo scempio dell'uomo

TRASCENDI E SALI, di e con Alessandro Bergonzoni. Regia di Alessandro Bergonzoni e Riccardo Rodolfi. Prod. Allibito srl Unipersonale, BOLOGNA.

IN TOURNÉE

A chi fosse ancora convinto che Alessandro Bergonzoni sia solo un comico (pur con tutto il rispetto per la categoria) o un fantasmagorico manipolatore di parole, andrebbe imposta la visione del suo ultimo spettacolo, che definiamo tale per comodità, consapevoli di trovarci ben oltre il teatro e quindi per ora sprovvisti di categorie e lessico adeguati. *Trascendi e sali* è un oggetto mutante non identificato, è pensiero in azione secondo regole inaudite che fanno a pezzi i codici della comunicazione, devastano gli schemi esausti della rappresentazione, dileggiano significati e significanti.

Comincia tutto in alto, con Bergonzoni issato su una torre praticabile, ne vediamo solo i grandi piedi calzati in buffe scarpe bianche, il resto è voce che arriva da lassù dove la visione si espande attraverso un «grandangelo». Tutto va rimesso a fuoco, il salto è quantico, l'esperienza cambia di segno e di sostanza trasformando scena e platea in un campo magnetico di forze. Dalla sua «pensostruttura» a un certo punto poi Bergonzoni (tra)scenderà tornando sul palco, mentre il movimento da verticale si fa orizzontale, tra una quinta e l'altra, da interrogare come quintessenze in un'austera metafisica dello spazio trasformato nel sismografo che registra impennate, scarti, illuminazioni, balzi di energia e di pensiero. Non c'è un attimo di tregua, la chiamata all'assunzione di responsabilità è implacabile. Stefano Cucchi e Giulio Regeni, i migranti e le corsie degli ospedali, la violenza contro le donne, lo scempio quotidiano dell'umano, di questo sta parlando Bergonzoni, ma lo si capisce sempre un attimo dopo, perché lui colpisce con precisione micidiale e poi sparisce, è già andato altrove, restando qui, corpo scenico e insieme veicolo di onde da captare, tracce da seguire come lettere di un nuovo, possibile alfabeto cosmico. È la vastità di cui potremmo essere capaci quella che ci mostra, incarnandola con la grazia giocosa di un bambino che conosce lo stupore creando il mondo con le parole, perché non è vero che le note sono sette, ce ne sono molte di più.

La regia, firmata con il prezioso Riccardo Rodolfi, mette a punto un dispositivo di essenzialità quasi monacale affinché nessuno venga indotto in distrazione, ché si ride moltissimo ma sia ben chiaro che non si scherza. **Sara Chiappori**

Il *De profundis* di Wilde dal carcere di Reading

DE PROFUNDIS - DAL PROFONDO DEL MIO CUORE, da Oscar Wilde.

Adattamento, regia e scene di Dimitri Milopulos. Musiche di Marco Baraldi. Con Lorenzo Terenzi. Prod. Teatro della Limonaia, Sesto Fiorentino (Fi). ESTATE FIORENTINA.

In uno spazio vuoto ove campeggia una sedia, sono le luci a disegnare in maniera via via diversa e a rendere quasi reali le sbarre della prigione, o comunque di uno spazio delimitato e reclusorio in cui è confinato l'attore, Lorenzo Terenzi. Giovane, convincente, tecnicamente apprezzabile, dà voce e, per quanto possibile, corpo a quest'ambizioso ma complessivamente efficace riassunto della lettera-confessione-autoanalisi scritta da Oscar Wilde nella prigione di Reading. Ridurre il lungo, accorato, lucidissimo *De profundis* a meno di un'ora mutila, ovviamente, in maniera irrimediabile il testo, ma la scommessa di tradurre in teatro un'opera che sembra lontanissima dalle esigenze della scena e della recitazione risulta, alla fine, riuscita. Pur bravo, l'attore non ha - forse - tutto l'ampio ventaglio di registri e toni interpretativi, e di sfaccettature, che richiederebbe una resa pienamente adeguata della profondità, del carisma, e qui anche della ricchezza e dello spessore umani del personaggio-Oscar Wilde; ma era quasi impossibile arrivare a questo. Tuttavia, il dramma dell'uomo e dell'artista che si autorittrae con franchezza nell'ora della disperazione della rovina emerge comunque vivo, toccante, con energia e intensità. Semmai è da notare che, se nel testo prevale il "pentimento" di chi ha dissipato la sua vita e la sua fortuna (anche di artista) per qualcuno che non lo meritava, nello spettacolo l'accento va con forza sulla rivendicazione, sia pure dolorosa, della propria radicale, diversità (non solo in senso sessuale). Anche se ciò è costato una durissima, spietata punizione da parte della vita, oltre che della società, perbenista e borghese. In ombra, nello spettacolo, il lato laicamente religioso - che invece è fondamentale - del testo di Wilde: che non sta tanto nella lunga riflessione sulla figura e sulla lezione morale, umana e perfino poetica del Cristo, quanto nell'atteggiamento, alla fine, di non astio, se non di perdono verso il colpevole Alfred. *Francesco Tei*

Cuticchio, ultimo cuntista delle gesta di Orlando

A SINGOLAR TENZONE, di e con Mimmo Cuticchio. Prod. Associazione Figli d'arte Cuticchio, Palermo. FESTIVAL ORIZZONTI VERTICALI, SAN GIMIGNANO (Si).

IN TOURNÉE

Mimmo Cuticchio, l'ultimo *cuntista*, figlio d'arte e puparo, classe '48, tramanda la parola per nuovi incantamenti. Accompagnato da una sola spada, di legno d'ulivo, eredità del maestro Peppino Celano, narra (anzi, *cunta*) di Orlando e dei paladini di Francia, dell'onore, del rispetto, dell'amore cortese. Sotto una *parure* di piazzati a inondare completamente lo spazio scenico. Di luce naturale, la luce del reale nei codici semiotici. La realtà di un uomo, ricreatore di un'arte antica, una maniera che dell'aria e della voce fa materia di stupore. Artigianato antico. In scena Cuticchio è familiare e terzo. A se stesso e alla platea. I suoi personaggi prendono sembianze pur se non visti. Le storie approdano come se a raccontarle fosse un parente stretto al tepore d'un fuoco. Eppure la manifattura è minuziosa, le accentuazioni tonali polimorfiche. Un teatro di parola e *phonè* (produzione e percezione dei suoni) caratterizzata dall'utilizzo dialettico dal ritmo sincopato ad alterare l'ascolto e alleggerire la tensione dell'attore. Le espressioni minimali, vivide, d'un assoluto coinvolgimento innanzitutto personale, d'attore. Movimenti appena accennati, e il battere d'un piede sulle assi a cambiare registro, progressione d'empatia, segnare le scene più drammatiche, più crude, e spezzarle nella recitazione sincopata. L'eterno conflitto del bene e del male per trame e resoconti epico-favolistici. Per ridare memoria all'uomo. Attraverso una visione "ascoltata". Il riverbero delle sincopi, delle modulazioni tonali, della mimica accennata e immedesimata del maestro Cuticchio, ricreano incantevoli e incantati scenari invisibili. L'assenza della visione per un approdo immaginario. E immaginifico. Conoscere il mondo e di conseguenza se stessi. Come si faceva una volta. Come non è mai cambiato. *Emilio Nigro*

Da Antigone a Ceausescu Inequilibrio tra mito e storia

Si collocano in un'ampia dimensione spazio-temporale le storie che, a Castiglioncello, sul palcoscenico di Castello Pasquini, raccontano Massimiliano Civica e I Sacchi di Sabbia, Ilaria Drago, Frosini/Timpano, Lupinelli e Ninarello, intrecciando stili, linguaggi e punti di vista vari come la realtà che rappresentano.

ANDROMACA, di Massimiliano Civica e I Sacchi di Sabbia, da Euripide. Con Gabriele Carli, Giulia Gallo, Giovanni Guerrieri, Enzo Iliano, Giulia Solano. Prod. Compagnia Lombardi-Tiezzi, Firenze - I Sacchi di Sabbia, Pisa. **FESTIVAL INEQUILIBRIO, CASTIGLIONCELLO (Li) - FESTIVAL CASTEL DEI MONDI, ANDRIA (Ba).**

IN TOURNÉE

Squadra che vince non si cambia, recita un vecchio adagio. E così, a distanza di due anni, ecco ancora uno spettacolo a quattro mani dei Sacchi di Sabbia con Massimiliano Civica. Stavolta il testo in questione è l'*Andromaca* di Euripide. Testo atipico, dove non ci sono né dei, né eroi tragici, bensì liti e gelosie familiari tra schiave e giovani mogli tradite, in assenza del padrone di casa, Neottolemo. La regia di Civica, rigore e talento - che anche in questo spettacolo lascia intravedere segnali del nuovo percorso intrapreso verso una "maggiore libertà" - ben si sposa con lo stile inconfondibile dei Sacchi di Sabbia, scanzonato e dissacratorio. Anche se stavolta non tutto finisce per convincere. Il testo di Giovanni Guerrieri punta molto sul comi-

co e sullo "sboccato" e perde un po' per strada l'ironia ficcante - e colta - che è timbro della compagnia toscana. Per questo il lavoro non sembra completamente riuscito, con l'eccezione del finale. Mancano un po' quei guizzi, quelle trovate e quelle novità a cui la compagnia pisana ci ha abituato. Preferendo percorrere strade conosciute, non scelgono certo la "porta stretta" di evangelica memoria e di questo pagano un po' il prezzo. Resta tuttavia un finale che vale lo spettacolo, quando Guerrieri veste i panni del messaggero che viene a narrare la fine cruenta di Neottolemo, atteso in patria per dirimere le intricate questioni familiari tra la giovane moglie Ermione e la schiava Andromaca. L'attore s'inventa una telecronaca di stampo giornalistico che sembra fuoriuscita da quei programmi pomeridiani dediti alla cronaca in diretta, meglio se nera, sorprendente per tempi ed efficacia, che segue gli ultimi istanti di vita dell'eroe. Gran momento di teatro. Ma ancor più colpisce il serio invito a ridere rivolto al pubblico dopo la morte dell'eroe. Quel «Ridetete» pronunciato da Guerrieri lascia il pubblico interdetto, tra rare risatine nervose. *Marco Menini*

MIGRAZIONI, CAMBIARE LA FINE | SENZA CONFINI ANTIGONE NON MUORE, scritto, diretto e interpretato da Ilaria Drago. Scena di Mikuláš Rachlik. Costumi di Vincenzo Caruso. Luci di Max Mugnai. Musiche di Stefano Scatozza. Prod. Compagnia Ilaria Drago, Vejano (Vt). **FESTIVAL INEQUILIBRIO, CASTIGLIONCELLO (Li).**

IN TOURNÉE

George Steiner, in un saggio intitolato *Le Antigoni*, mette a confronto le varie interpretazioni del mito e spiega bene perché le Antigoni «sono diventate eterne» e perché restano rilevanti per il nostro presente. Ed è precisamente dalla fine della tragedia di Sofocle che si sviluppa l'ambizioso progetto di Ilaria Drago, caratterizzato da molteplici linguaggi, frutto della collaborazione di cinque artisti dell'Unione Europea, che intende riflettere «sull'importanza dell'integrazione sociale, dell'accoglienza dell'altro, della relazione». Colpisce la scenografia post-apocalittica al centro della quale si staglia l'imponente opera in ferro di Mikuláš Rachlik, immensa macchina scenica, che ricorda lo scheletro di un gigantesco fiore aperto, luogo dal quale si sviluppa l'azione drammaturgica. Ilaria Drago è molto presa dall'esibire le sue doti, vocali e di performer. Ma così facendo sembra dimenticarsi un po' del resto e non sempre tutte le scelte registiche e scenografiche appaiono necessarie ai fini del lavoro, senza contare che alcune non sono così originali. Ci si muove lungo il perimetro della materia trattata, senza mai entrare davvero nel corpo della stessa e tutti gli spunti e gli approfondimenti generati dalla riflessione su *Antigone* sono dimenticati un po' per strada. E il lavoro finisce col deludere. *Marco Menini*

GLI SPOSI. Romanian tragedy, di David Lescot, traduzione di Attilio Scarpellini. Regia e interpretazione di Elvira Frosini e Daniele Timpano. Scene e costumi di Alessandro Ratti. Luci di Omar Scala. Prod. Gli Scarti, Beverino (Sp) - Accademia degli Artefatti, Roma - Kataklima Teatro, Roma. **FESTIVAL INEQUILIBRIO, CASTIGLIONCELLO (Li) - ASTITEATRO, ASTI.**

IN TOURNÉE



Il giorno di Natale è per antonomasia il giorno più felice dell'anno. Giorno di regali e pranzi coi parenti e tutto ciò che vi è associato. Naturalmente anche tutti i nervosismi di ogni famiglia «infelice a modo suo», direbbe Tolstoj. Ma in Romania non è difficile credere che un Natale soprattutto sia impresso nella memoria nazionale: quello del 1989. Il 25 dicembre di quell'anno, infatti, furono giustiziati in diretta televisiva Nicolae Ceausescu ed Elena Petrescu, gli *Sposi* di cui parla il bel testo di Lescot, due semplici signori che, per oltre vent'anni, hanno guidato uno dei regimi più sanguinari tra quelli dei Paesi del blocco comunista. E chissà quanti in Europa li ricordano ancora. *Gli sposi* è una divertente commedia nera. Ripercorre la "carriera" e la biografia di questi due personaggi ordinari, in un'ascesa che li porta dall'infanzia povera e contadina fino ai vertici del Partito Comunista romeno. Il tutto essendo «creature senza smalto in un mondo senza orizzonte», scrive David Lescot, il cui testo ha anche il merito di non essere prevedibile, bensì di amplificare la marginalità o, viceversa, rimpicciolire l'enfasi della storia monumentale, come sottolinea Scarpellini, che del testo ha curato la traduzione. Il lavoro ben si inserisce nel percorso artistico della coppia Frosini-Timpano. I due affrontano la prova a viso aperto, con generosità, in linea con gli stilemi del loro teatro. Reggono bene l'impegno, anche se Timpano talvolta insiste un po' nel caricare certe partiture gestuali che appesantiscono l'interpretazione, trappola nella quale la Frosini non sembra cadere, offrendo una prova notevole. Avvio scoppiettante e finale efficace che sorprende positivamente, ma gli ottanta minuti di durata pesano sulle spalle degli spettatori, complice anche la densa materia drammaturgica. *Marco Menini*

SINFONIA BECKETTIANA, ideazione di Maurizio Lupinelli ed Elisa Pol. Regia di Maurizio Lupinelli. Costumi di Maria Chiara Grotto. Luci di Filippo Trambusti. Musiche di Arvo Pärt e Valentyn Sylvestrov. Con Paolo Faccenda, Gianluca Mannari, Francesco Mastrocinque, Federica Rinaldi, Cesare Tedesco, Matteo Ramon Arevalos (piano) e Stefano Gullo (violino). Prod. Nerval Teatro, Rosignano Solvay (Li) - Ravenna Festival - Armunia, Castiglioncello (Li). **FESTIVAL INEQUILIBRIO, CASTIGLIONCELLO (Li) - RAVENNA FESTIVAL.**

IN TOURNÉE

Fin dall'inizio appare chiaro che personaggi, parole, immagini, gesti e anche oggetti, raccolti nel lungo viaggio (2014-2018) attraverso l'opera di Samuel Beckett e Alberto Giacometti, rivivono e si trasformano in modo sorprendente nella nuova partitura scenica composta da Maurizio Lupinelli insieme a Elisa Pol, "omaggio" a due grandi artisti, e riconoscimento di una consonanza con loro nella visione di un'umanità fragile, e tuttavia capace di resistere, di nutrirsi di sogni. La dimensione drammatica non è mai cupa, ma stemperata nell'ironia e percorsa, *ex novo*, dall'energia giocosa di due personaggi adolescenti



che agiscono sulla scena. In questa prospettiva, anche *L'uomo che cammina* di Giacometti non solo tende in avanti il suo corpo, ma riesce a staccare i piedi da terra e articola i suoi passi in una sequenza che è un pezzo eccezionale di teatro dell'attore Francesco Mastrocinque. Sono proprio queste innovazioni che ci colpiscono. Anche Vladimiro (Gesare Tedesco) ed Estragone (Paolo Faccenda), sospesi nella speranza dell'arrivo di Godot, appaiono svincolati dalla loro condizione di attesa. Si muovono liberamente sulla scena, interagiscono con gli altri personaggi, s'infilano nei bidoni presi a prestito da *Finale di partita*, e soprattutto intessono tra loro un dialogo che procede a ruota libera con invenzioni imprevedute e spesso esilaranti. È la conferma di una potenzialità "auturale" da parte dei cinque bravi attori in scena, cresciuta nel corso del lavoro laboratoriale con persone diversamente abili che Maurizio Lupinelli conduce da anni nella residenza di Armunia, a Castiglioncello. Di qui il progressivo cambiamento del suo ruolo di regista: «Rendo organico - dice - il materiale che loro creano». Ed è una "organicità" straordinariamente complessa quella che vediamo in atto in questa *Sinfonia*, orchestrata includendo le note suonate dal vivo della musica di Arvo Pärt (*Spiegelim Spiegel e Fratres*) e di Valentyn Sylvestrov che, con la sua *No-stalghia*, dialoga con la voce infantile e la risata beffarda della Winnie di Federica Rinaldi. *Laura Caretti*

KUDOKU, coreografia e danza di Daniele Ninarello. Drammaturgia di Carlotta Scioldo. Con Dan Kinzelman. Prod. Codeduomo, Torino e Novara Jazz. **STILL**, concept e coreografia di Daniele Ninarello. Drammaturgia di Enrico Pitozzi. Scene di Ettore Lombardi. Luci di Cristian Perria. Musiche di Dan Kinzelman. Con Marta Ciappina, Pablo Andres, Tapia Leyton, Alessio Scandale. Prod. Codeduomo, Torino. **FESTIVAL INEQUILIBRIO, CASTIGLIONCELLO (Li).**

IN TOURNÉE

È l'edizione 2018 di *Inequilibrio* a Castiglioncello a ospitare la personale di Daniele Ninarello, una delle figure della nuova danza di maggior visibilità negli ultimi anni. Assistiamo a due dei tre lavori proposti, *Stille* e *Kudoku*, legati da quella che, a distanza di qualche tempo dalla visione, ci pare un'idea estetica precisa e coerente. Dentro una specie di meccanica universale senza inizio né fine, le figure, su cui la coreografia porta la luce, sembrano strappate all'eterno: in quel buio da cui emergono, torneranno. Nel mentre, in una specie di resurrezione, che Ninarello racconta, si mostrano quelli che paiono corpi celesti in lentissimo ruotare, volgere, attrarsi e respingersi: dapprima con estenuante lentezza e poi via via, con istinto alla liberazione di identità, agitano il loro essere profondo, con un movimento che resta comunque dotato di asse, mai libero di svilupparsi davvero in ogni profondità di un vuoto che la nostra mente però intuisce. È un vuoto che ha delle regole, finché quando respira il caos informale della sua voce, come in *Kudoku*, grazie alla pregevole improvvisazione musicale, dilaniante e assordante, di Dan Kinzelman, che accompagna l'apparizione del corpo di Ninarello stesso in queste coreografie. È tutto misurato, oscillante in modo meccanico, ruotante secondo una fisica studiata, che non conosciamo, ma arriviamo a sentire nostra. La desolata geometria di Ninarello, solitaria anche quando plurale, ci appartiene, fatti come siamo della stessa materia delle stelle. I tre corpi, che in *Still* si tengono per mano qualche istante, sembrano più atomi che rendono visibili i legami chimici necessari a creare molecole, che esseri umani in relazione empatica. Lo spazio vitale dell'arte svanisce, per riportarci nell'eternità del cosmo che ci ha sputato fuori giusto il tempo di una breve vita, per poi restituirci agli infiniti silenzi. *Renzo Francabandera*

In apertura, *Sinfonia beckettiana* (foto: Daniele Laorenza); in questa pagina, Daniele Timpano ed Elvira Frosini in *Gli sposi* (foto: Franco Rabino).

Kilowatt, l'ordinaria follia della vita quotidiana

Reale e surreale si alternano negli spettacoli ospiti del Festival toscano di Sansepolcro. Tra donne che rivogliono indietro la vita, ex ballerine che assaporano la vecchiaia e famiglie molto originali, il teatro sembra cercare le parole per dare senso al nostro presente.



I WILL SURVIVE, di Compagnia Qui e Ora. Regia di Marta Dalla Via. Dramaturg Diego Dalla Via. Luci di Paolo Tizianel. Con Francesca Albanese, Silvia Baldini, Laura Valli. Prod. Qui e Ora Residenza Creativa, Milano-Arcene (Bg). KILOWATT FESTIVAL, SANSEPOLCRO (Ar).

IN TOURNÉE

La canzone di Gloria Gaynor che dà il titolo all'omonimo spettacolo compie quest'anno i quarant'anni dall'uscita. Una data importante per un debutto zoppicante nel Festival toscano. L'intervento dei Fratelli Dalla Via (che apprezziamo per il loro acume e la cura della lingua) non è bastata per risollevare le sorti dei tre sfortunati personaggi al femminile (la compagnia Qui e Ora) immersi in un mondo, non tanto lontano dal nostro attuale, distopico e governato dalla burocrazia. Le tre, vestite di colori accesi e quasi psichedelici per aumentare il senso di futuro, si recano nell'appo-

sito ufficio reclami dell'Inps (Istituto Nazionale per la Sopravvivenza) per avere indietro la loro vita, o almeno quella che avrebbero voluto, ripulita dai guai, dalle incertezze, dalle cadute. Ne viene fuori una lamentazione continua che non riesce a bucare il velo dell'ironia e che allo stesso tempo rimane in superficie senza graffiare in profondità i temi dell'oggi. Tra insoddisfazioni e frustrazioni causate dalle esistenze moderne, il *play* non colpisce per audacia, non stuzzica l'immaginario. Le tre figure stereotipate e tratteggiate caricaturalmente chiedono di poter tornare indietro, di riavere a disposizione il tempo perso o scialacquato, di poter avere ciò che la vita matrigna e gramigna, e la loro mancanza di grinta, energia e talento, gli hanno precluso. Una ha preso 59/ sessantesimi alla maturità e quel punticino l'ha penalizzata ed emarginata da una vita di successo, l'altra ha un figlio senza padre e se ne vuole far

assegnare uno d'ufficio, l'ultima vuole richiedere il certificato di morte e ricominciare da capo. Fuorviante il foglio di sala: «Un affresco corale contemporaneo, contaminato dall'epica dei miti antichi e da appunti sociologici: fanciulle che divengono albero o fonte, bambini scampati a Erode o a rigide regole spartane, appestati redivivi». Non abbiamo riscontrato niente di tutto ciò. *Tommaso Chimenti*

LA PIÙ LUNGA ORA, di e con Vinicio Marchioni, e con Milena Mancini. Musiche di Ruben Rigillo. Prod. Teatro Eliseo, Roma. KILOWATT FESTIVAL, SANSEPOLCRO (Ar).

IN TOURNÉE

La parte national-popolare di Kilowatt Festival si svolge in piazza Torre di Berta, nello splendido centro storico di Sansepolcro. Lì, tra un cantautore e l'altro, ecco spuntare una piccola perla che, di national-popolare,

ha forse solo il nome del suo autore e protagonista: Vinicio Marchioni, tanto cinema e tv, ma anche teatro di qualità con Antonio Latella (era Stanley Kowalski in *Un tram che si chiama desiderio*) e Roberto Latini. *La più lunga ora* è un ibrido tra un recital e uno spettacolo vero e proprio sul poeta Dino Campana, che Marchioni ha ben costruito su di sé e su Milena Mancini, nel ruolo di Sibilla Aleramo. Non la solita carrellata di poesie più o meno belle e dannate, ma un lavoro dotato di una sua drammaturgia interna, a specchio, semplice quanto efficace. Marchioni è Dino Campana che, nella sua stanza di manicomio, forse nella sua ultima ora di vita, rivive i momenti salienti della sua esistenza e della sua storia d'amore con Sibilla Aleramo. Una vita tormentata che, dalla natia Marradi, lo ha portato in giro per il mondo e a fare i mestieri più strani - minatore, carbonaio, saltimbanco, suonatore di organetto... - con la certezza, però, di

voler solo scrivere. Senza fortuna. Dentro e fuori dai manicomi. Poi l'incontro, nel 1916, con la Aleramo, altra figura dall'anima complessa. Tre mesi di passione e poi il buio. A questo punto Marchioni-Campana passa la parola a lei, Sibilla (Milena Mancini), che a sua volta racconta la sua vita difficile, per certi aspetti complementare a quella del poeta, chiedendosi, alla fine, se poteva salvarlo. C'è passione e male di vivere da entrambe le parti, ma raccontati con garbo e con una certa tenerezza, senza mai cadere in facili *cliché*. Con un finale che li vede idealmente insieme, forse in una dimensione ultraterrena, a dire che per l'amore dovrebbe esistere sempre e solo l'alba. Ad accompagnarli, un tappeto sonoro di percussioni, altrettanto garbato, composto ed eseguito dal vivo da Ruben Rigillo. *Claudia Cannella*

CANOE DI POPOLAZIONI PRIMITIVE, testo e regia di Antonio Ianniello. Scene di Federico Biancalani. Con Federica Santoro e Michele Sinisi. Prod. Gli Scarti, La Spezia - Kronoteatro, Albenga (Sv) - Armunia, Castiglioncello (Li). **KILOWATT FESTIVAL, SANSEPOLCRO (Ar).**

Paternità desiderata e maternità giunta per caso; desiderio di alterità ma anche invariabile profilo basso; fiducia nella tecnologia e nostalgia per una genuinità perduta. Il surreale testo di Ianniello, messo in scena con la fattiva partecipazione dei due trasognati interpreti, è una sorta di scombinato affastellarsi di visioni e pensieri, riflessioni e atti significativi quali il faro centrale che a tratti acceca la platea, i pesci sparsi per il palcoscenico, il nero gonfiabile finale. Ma questo apparente folle flusso di coscienza cela umanissime e urgenti incertezze esistenziali. Ci sono una lei che ha partorito da poco e un lui che vorrebbe assumersi la paternità di quel bambino - che non piange mai - anche se non è suo. Ci sono i pesci congelati regalati dal fratello di lui, pescatore senza scrupoli che ricorre all'esplosivo per catturare più animali, e una voce registrata venerata come unica realmente affidabile. Ci sono una ricerca di autenticità al di là dell'apparenza e della biologia e un senso tragico del vivere che si esprime in una stralunata co-

micità e si traduce in un'atmosfera quasi beckettiana, priva, però, di buia cupezza. Un Beckett aggiornato al disincanto spensierato del XXI secolo: si è consapevoli della disumanità del mondo a cui si reagisce con un'apparente leggerezza che è, invece, ricerca testarda di spazi di sincerità, in cui l'umanità possa ancora riconoscersi come tale, magari provando pietà verso pesci così crudelmente uccisi. Ianniello, Santoro e Sinisi condividono con il pubblico dubbi e incredulità di fronte a una realtà avvertita quale estranea e, con il loro approccio antiretorico e quotidiano, fintamente casuale, mettono in guardia dalla nostra progressiva e quasi impercettibile sottrazione di umanità. *Laura Bevione*

WHEN I FALL, IF I FALL, di e con Claire Dowie. Regia e scene di Colin Watkeys. Prod. Claire Dowie, Londra. **KILOWATT FESTIVAL, SANSEPOLCRO (Ar).**

Qual è il periodo migliore della vita? Non ha dubbi l'acciaccata ballerina interpretata da Claire Dowie: la vecchiaia. Sì certo, spaccate e piroette appaiono esercizi assai impervi eppure l'animo è sereno e le aspettative verso l'esistenza felicemente ridimensionate. La danzatrice e attrice inglese porta in scena, con divertita e arguta naturalezza, una donna giunta al termine della propria carriera, cui alludono i *pouf* ricoperti da tessuto a balze simili a costumi di scena e il video proiettato sullo sfondo che la mostra impegnata in un gioioso *can-can*. Un monologo/confessione a cuore aperto con il pubblico, cui l'artista narra l'inizio della propria carriera: certo sembrava un asino, ossuta e dal volto non proprio attraente, eppure è riuscita a diventare una ballerina professionista. I provini e le tournée, le manie e le pratiche poco ortodosse di coreografi e impresari, la difficoltà di stringere vere amicizie e i rapporti con la famiglia, anche se ora la protagonista è sola, ma senza rancori né tristezze. C'è il passato ma anche un'analisi spensieratamente critica del presente: gli attori americani e le serie televisive, la mania per il genere *crime* e le giornate trascorse a guardare la televisione. Claire Dowie - una pericolante parrucca bionda, il pomposo abito da *can-can* e le scar-

SAN MINIATO

Arslan/Sinisi: dal romanzo alla scena tutto l'orrore del Genocidio degli Armeni

LA MASSERIA DELLE ALLODOLE, dal romanzo di Antonia Arslan. Drammaturgia di Francesco Maria Asselta e Michele Sinisi. Regia di Michele Sinisi. Scene di Federico Biancalani. Costumi di Elisa Sammarchi. Luci di Federico Biancalani. Con Stefano Braschi, Marco Cacciola, Gianni D'Addario, Giulia Eugeni, Marisa Grimaldo, Artse Khachatryan, Ciro Masella, Stefania Medri, Giuditta Migucci, Donato Paternosater, Roberta Rosignoli, Michele Sinisi, Adele Tirante. Prod. Fondazione Istituto del Dramma Popolare, San Miniato (Pi) - Elsinor Centro di Produzione teatrale, Milano - Arca Azzurra Teatro, San Casciano in Val di Pesa (Fi). **FESTA DEL TEATRO DI SAN MINIATO (Pi).**

Il Genocidio degli Armeni, compiuto dai Turchi nel 1915 e da loro tuttora negato, è al centro della 72a edizione della Festa del Teatro di San Miniato, appuntamento tradizionale con il teatro di argomento spirituale e religioso. Il romanzo *La masseria delle allodole*, dell'italo-armena Antonia Arslan, è solo un punto di partenza per la riscrittura drammaturgica di Asselta e Sinisi (anche regista), che sovrappongono arditamente piani temporali, spunti, suggestioni e situazioni diverse.

L'assemblaggio caotico dà l'impressione di uno spettacolo a cui manca una adeguata messa a punto e a cui, forse, sarebbe stato necessario un periodo di prova più lungo. Qualcuno degli attori, poi, non sembra proprio all'altezza. Bizzarro e improbabile, nonché poco chiaro, il finale non parlato, dal simbolismo quanto meno curioso, con l'entrata in scena di un'allodola gigante, con i colori della bandiera armena, nel quadro del chiassoso banchetto di famiglia della casa di Sempad (Stefano Braschi, il migliore in scena), in un contesto volutamente sgangherato, rumoroso, in un'atmosfera che ricorda Kusturica, tra una danza e l'altra sulle canzoni dell'armeno Aznavour.

Arrivano comunque alcuni episodi efficaci e riusciti, come il flash fugace della storia d'amore impossibile tra un soldato turco, Djelal, e la giovane armena Azniv, il confronto ricorrente tra il figlio che non vuole lasciare la sua terra e Sempad, che invece lo spinge ad andarsene per costruirsi un futuro, il dibattito - teso e drammatico - tra il politico spietato, dal criminale cinismo (Ciro Masella), e il militare, il colonnello (Marco Cacciola, bravo), contrario a lungo alla violenza contro gli armeni. Un contrasto che acquista un'impressionante attualità parlando di razzismo, di paure diffuse verso l'"altro", il diverso, di sentimenti e rancori xenofobi prevalenti o comunque ancora presenti nell'opinione pubblica. **Francesco Tei**





VOLTERRA

L'immaginario di Borges fra le mura della Fortezza

BEATITUDO, dall'opera di Jorge-Luis Borges. Drammaturgia e regia di Armando Punzo. Scene di Alessandro Marzetti a Armando Punzo. Costumi di Emanuela Dall'Aglio. Musiche di Andrea Salvadori. Coreografie di Pasquale Piscina. Con Armando Punzo, Yana Zoe Giuffrida, Eva Pistocchi, Francesca Tisano, Marco Piras e i detenuti-attori della Compagnia della Fortezza. Prod. Compagnia della Fortezza, VOLTERRA (Pi).

IN TOURNÉE

Nel cortile del carcere di Volterra una grande vasca è colma d'acqua. Quasi il fantasma di un lago, sui cui bordi devono passare, obbligatoriamente, gli spettatori. È l'inizio di *Beatitudo* spettacolo dell'estate - che poi però andrà in tournée - con cui la Compagnia diretta e fondata da Armando Punzo e composta dai detenuti di Volterra festeggia i suoi 30 anni di attività.

E il lavoro di quest'anno è quasi completamente nuovo rispetto a *Le parole lievi* del luglio 2017, anch'esso ispirato al mondo letterario e fantastico e alle mitologie personali e artificiali di Borges (il percorso creativo di Punzo e della Fortezza procede, si sa, per progetti biennali). In quell'acqua, forse, si dissolve, come nei testi dello scrittore-veggente argentino, la realtà, con la sua pesante materialità, con la sua "normalità", che sembrano a noi impossibili da distruggere. E - perché no? - questo può valere anche per la realtà pesante del carcere, della vita quotidiana sempre uguale dei detenuti. Accompagnato, pressoché senza interruzioni, da una colonna sonora in gran parte dal vivo, affascinante, evocatrice ma anche invasiva, *Beatitudo* è una sequenza emozionante e suggestiva di visioni e di frammenti di grande bellezza e potenza, sia pure tra mille richiami e citazioni, da Peter Brook al cinema giapponese o di Greenaway e via (liberamente) imitando...

Alcune immagini ci mostrano Punzo come il "condottiero" di una schiera di esotici guerrieri, impersonati dai detenuti di decine di Paesi e di etnie, il cui gruppo - anche quest'anno - è "rinforzato" dalla presenza di un bambino e di alcune ragazze. Al centro di tutto, comunque lo sforzo di tradurre nei termini visibili e fisici di una sorta di teatro filosofico, l'immaginario vertiginoso e spesso metafisico di Borges. Sul filo del sogno, del fascino di una dimensione alternativa dell'essere, che sfugga, appunto, alle catene della realtà e del tempo ma che, contemporaneamente, come in un gioco di specchi, veda la molteplicità incommensurabile del reale ricomporsi in uno, un punto misterioso - l'Aleph - o in un Libro. **Francesco Tei**

Beatitudo (foto: Stefano Vaja)

pe da ginnastica - è una sorta di Winnie che, anziché seppellirsi nella sabbia, ha scelto di rinchiuersi nei propri ricordi e nel proprio salotto, con un televisore sempre acceso. Senza rimpianti né nostalgie dolorose, accettando serenamente il presente e aggrappandosi ai ricordi, benché sbiaditi, di una vita. Claire Dowie crea con affettuosa empatia una donna capace di rialzarsi dopo ogni inciampo e, anzi, di dimenticare ogni caduta, rivendicando un'esistenza piena di cui la vecchietta non è che il soddisfatto e compiuto coronamento. *Laura Bevione*

DOCILE, di Gianni Farina e Consuelo Battiston. Regia, suono e luci di Gianni Farina. Con Consuelo Battiston e Andrea Argentieri. Prod. Menoventi/E-production, Faenza. KILOWATT FESTIVAL, SANSEPOLCRO (Ar).

IN TOURNÉE

Il destino, come in una lotteria, assegna a Linda ben pochi vantaggi: nasce in una famiglia di contadini e allevatori di galline, non ha particolari doti e un'intelligenza mediocre. Frequentando un corso di *empowerment* - in cui è inizialmente coinvolto lo stesso pubblico - e cominciando a lavorare, ovviamente a tempo determinato, in una sala bingo, la protagonista acquista una certa autoconsapevolezza e pare capace di stringere, almeno provvisoriamente, le redini della propria vita. Menoventi torna sulla scena con uno spettacolo intelligente e visionario, distorcendo, con bonaria ma scaltra ironia, vezzi e idiosincrasie della contemporaneità e ragionando sull'irrisolta disfidata fra caso e libero arbitrio. La "docile" Linda è Consuelo Battiston, convincente come ragazza di campagna, timida e ingenua, e poi come donna ancora infantile, certo, ma in grado di fare valere qualche suo diritto e persino di un approccio amoroso. Accanto a lei, sul palcoscenico, Andrea Argentieri, nel doppio ruolo del "coach" di *empowerment* e del medico che tenta di approfittare di quella «gallina dalle uova d'oro», letteralmente, che è Linda. Nello spettacolo si susseguono situazioni surreali ed esilaranti (la registrazione del video-curriculum, le rassegnate conversazioni telefoniche in dialetto con la madre, la parti-

ta al bingo) a frangenti di simbolica ma schietta autenticità, come la descrizione delle varie fasi dell'allevamento delle galline. Il piano della realtà scivola in quello della surrealtà e viceversa, in un discorso drammaturgico che allude a gabbie sociali ed esistenziali più o meno rigide e attraversabili; a una contemporaneità che maschera con un presunto determinismo la propria corrotta malafede. Menoventi, insomma, ci racconta con profondo acume una favola contemporanea, con un lieto fine che sappiamo non potrà che essere anch'esso a tempo determinato. *Laura Bevione*

IL BAMBINO DALLE ORECCHIE GRANDI, scritto e diretto da Francesco Lagi. Scene di Salvo Ingala. Luci di Martin E. Palma. Con Anna Bellato e Leonardo Maddalena. Prod. Teatrodilina, Roma. KILOWATT FESTIVAL, SANSEPOLCRO (Ar).

IN TOURNÉE

Teatrodilina, dopo averci presentato in *La famiglia Lagonia* il ritratto feroce di una coppia del tutto particolare, ne *Il bambino dalle orecchie grandi* ci mette davanti al suo esatto contraltare, una coppia come tante altre, vista nei suoi aspetti più quotidiani. Anna Bellato e Leonardo Maddalena, sono un uomo e una donna, forse fatti per stare insieme, o forse no, o forse, se possibile, in un'altra vita. Sta di fatto che l'alchimia che li ha uniti è quella di avere entrambi le orecchie grandi, e di avere sofferto molto per questa difformità. In scena vediamo la nascita del loro rapporto, la sua evoluzione e forse anche la sua fine. Li vediamo attraverso frammenti di vita, in cui vengono espressi i sentimenti che, *mutatis mutandis*, contraddistinguono ogni tipo di rapporto. Piccole guerre e piccoli armistizi fra due esseri fatti, apparentemente, per stare insieme. Ecco le attese, gli intimi auspici e disillusioni, che ognuno di noi ha verso un nuovo partner, che dovrebbe accompagnarci per tutta la vita, o anche per un suo piccolo pezzo. Auspici e soprattutto disillusioni, sottolineati dalle piccole gioie, e di converso, dalle imperfezioni, dalle manie e dai capricci dell'altra componente della coppia. Lo spettacolo, scritto e diretto da Francesco Lagi, nella sua per altro significativa ripetitività, avrebbe però

bisogno, in qualche momento, di uno scatto più preciso e di una maggior definizione drammatica che accentui l'emergere del conflitto, da cui, a nostro avviso, risalterebbero in modo più espressivo le dinamiche di una coppia così comune, pur nella sua evidente particolarità. *Mario Bianchi*

NESSUNA PIETÀ PER L'ARBITRO, di Emanuele Aldrovandi. Regia di Marco Maccieri e Angela Ruozi. Scene di Antonio Panzuto. Costumi di Rosa Mariotti. Luci di Silvia Clai. Con Filippo Bedeschi, Luca Mammoli, Federica Ombrato, Alessandro Vezzani. Prod. Centro Teatrale MaMiMò, Reggio Emilia. KILOWATT FESTIVAL, SANSEPOLCRO (Ar).

IN TOURNÉE

Il centro teatrale MaMiMò, sempre attento a monitorare i nuovi fermenti del teatro italiano, ha proposto per la scena uno dei testi più fervidi del giovane drammaturgo Emanuele Aldrovandi, dove lo sport, in questo caso il basket, gli consente di parlare di etica, argomento quanto mai necessario nella nostra contraddittoria società. Al centro della divertente trama, dai toni gialli, un atipico nucleo familiare composto da un patrigno, storico universitario che deve preparare un discorso sulla imminente Festa della Repubblica, da una moglie, di nuovo incinta e dall'irruente Filippo, impulsivo adolescente, promettente giocatore di pallacanestro, nato dal primo matrimonio della donna. La storia prende improvvisamente linfa vitale, quando l'arbitro, che la sera prima ha espulso il ragazzo dal campo di gioco, si presenta, a casa della famiglia, nelle vesti del nuovo datore di lavoro, per un colloquio con il giovane rampollo. La situazione, nel confronto tra i protagonisti, sfugge di mano e il povero arbitro finisce ammazzato... o forse no. Il testo ci pone di fronte, in modo intelligentemente ironico e immediato, alle difficili scelte che la vita ci pone, soprattutto quelle tra morale e convenienza, facendoci nel contempo riflettere in modo proficuo come sia imprescindibile la necessità che nella società in cui viviamo, qualcuno debba fissare delle regole, senza le quali la coesistenza tra gli uomini non può essere vissuta, ma anche dove ognuno debba assumersi le

proprie responsabilità. Troppa, forse, la carne al fuoco, ma la regia incalzante, di sapore cinematografico di Marco Maccieri e Angela Ruozi, asseconda in modo felice le intenzioni del testo, restituendole allo spettatore in modo semplice e coinvolgente. *Mario Bianchi*

PROFI, di Jean-Pierre Dopagne. Traduzione di Antonella Questa. Regia di Alberto Giusta. Luci di Giovanni Coppola. Con Massimo Rigo. Prod. Teatro Libero, Palermo. KILOWATT FESTIVAL, SANSEPOLCRO (Ar).

Il tema dell'educazione pare, per fortuna, diventato centrale, non solo nella società, ma anche nella nostra recente scena teatrale. Se nel rimarchevole spettacolo di Anagoor *Socrate il sopravvissuto* uno studente uccide tutta la commissione d'esame, meno l'insegnante che si è interessato in modo particolare a lui, in *Profi*, di Jean-Pierre Dopagne succede esattamente il contrario: è il professore che, esasperato, entra in classe, sparando, a caso, sui suoi alunni. È Massimo Rigo a raccontare pazientemente la vita del protagonista e di come sia giunti a una carneficina simile. Lo seguiamo passo passo, dalla formazione con i suoi maestri, suo padre e il primo mentore, passando per la passione che contraddistingueva gli inizi del suo insegnamento, sino alla catastrofe finale. Ma come si è giunti a tale orrore? Ecco che il professore, senza infingimenti, mette a nudo tutta la sua impotenza davanti alla protervia dei ragazzi, davanti alla loro mancanza dell'antico rispetto per ogni tipo di autorità, con la connivenza rassegnata dei suoi colleghi e dei loro genitori, sempre pronti a dar ragione ai propri diletti pargoli. *Profi* ha sì il pregio di mettere efficacemente il dito in una piaga dolente della nostra società, ma lo fa attraverso un monologo troppo lungo, che concede assai poco alla teatralità, pur nell'adeguatezza dell'interprete, con troppe digressioni che, soprattutto nella parte finale, affaticano ancora di più l'attenzione dello spettatore. Ci piacerebbe, poi, anche una *pars construens* più marcata, che lasciasse un barlume di speranza verso un mondo, quello adolescenziale, presentato come *unicum*, che, per fortuna, si esprime, spesso, in modi assolutamente diversi. *Mario Bianchi*

MONTICCHIELLO

La festa di nozze degenerata in rissa: quando passato e presente si scontrano

VALZER DI MEZZANOTTE, regia, scene e costumi di Andrea Cresti. Con la Compagnia del Teatro Povero di Monticchiello. Prod. Teatro Povero di Monticchiello (Si). FESTIVAL DEL TEATRO POVERO DI MONTICCHIELLO (Si).

Negli spettacoli di Monticchiello (giunto alla 52a edizione dei suoi "autodrammi"), la scenografia, ideata da Andrea Cresti, ha da sempre un potente ruolo drammaturgico. E quest'anno, trasformandosi a vista, ha saputo creare improvvisi salti temporali in un sorprendente crescendo di complessità metaforica.

Una serie di tavolini apparecchiati compongono, all'inizio, un'immagine geometricamente astratta che si anima con l'arrivo di un gruppo di commensali, riuniti per una cena sociale, intesa a celebrare l'annunciata fine della crisi. Siamo in un moderno ristorante aperto in un vecchio podere da una società multinazionale, con i bambini presi dai giochi elettronici e gli adulti incapaci di dimenticare i problemi che li assillano (disoccupazione, perdita del lavoro, contratti capestro...). Una comunità disgregata che, al rifiuto di uno di loro di farsi servire da un cameriere africano, innesca una rissa. Al grido contrapposto di «Viva l'Italia» e «Viva l'Europa» i confetti "tricolori", gratuitamente offerti, si trasformano in proiettili. E qui, senza soluzione di continuità, la struttura innovativa dello spettacolo si apre a un *flashback* sul passato e a una simultanea compresenza di piani temporali. Basta che alcune donne entrino in scena con le scope di saggina a spazzare la sala perché la precedente battaglia di confetti diventi il rito consueto di un pranzo di nozze, in quella stessa casa colonica, molti decenni prima.

Le due occasioni "festive" così contrapposte, entrano in contatto. La storia della famiglia che si prepara a lasciare il podere e guarda con fiducia alla costruzione di una nuova vita si alterna, a ritmo veloce, al dramma del nostro presente, dominato da forze misteriose, "le teste di rete" che si materializzano per un attimo in un'apparizione di forte impatto visivo. La scena cambia e si sdoppia, mentre la scrittura scenica si fa più simbolica, surreale e drammatica. I precari tavolini dell'inizio crollano su se stessi, e in questo "mare" di relitti i commensali raccolti su una zattera si tengono aggrappati alla speranza di un approdo, mentre sul fondo la famiglia contadina posa per la foto ricordo. Da questo quadro del passato, si staccano all'improvviso i due giovani sposi ed entrano in scena danzando tra i tavoli spezzati. Sono giovani e vivi in quello scenario distrutto, e il loro valzer di mezzanotte rinnova l'umana, indistruttibile fiducia (o illusione) di un nuovo giorno. **Laura Caretti**



Valzer di mezzanotte (foto: Enzo Puglisi)

COSAS QUE SE OLVIDAN

FÁCILMENTE, scritto e interpretato da Xavier Bobés. Costumi di Antonio Rodríguez. Prod. Festival Tnt Terrassa Noves Tendències, Terrassa (Es). KILOWATT FESTIVAL, SANSEPOLCRO (Ar).

Nomi, età, indirizzi: cose che si dimenticano facilmente. Dalla scritta sulla prima pagina di una vecchia agendina prende spunto il lavoro del catalano Xavier Bobés, maestro di cerimonie per un'ora di condivisione con cinque spettatori. Un'indagine sulla memoria e il suo perdersi, e sull'arcana capacità che hanno gli oggetti di portare con sé qualcosa degli individui che li hanno posseduti. Il performer, come un padrone di casa, ci guida dentro una stanza, ci fa accomodare intorno a un tavolino e, piano piano, ci conduce in un viaggio a ritroso nel tempo. La "DeLorean" di Bobés è un blocco di piccoli calendari da portafoglio, che ci portano indietro agli anni Novanta, e poi alla liberazione post-franchista, e ancora più in là, alle porte del conflitto mondiale. Come un prestigiatore, con la stessa gestualità studiata e solenne, l'attore fa comparire foto, riviste, scatole, francobolli, sceglie musiche per il suo grammofono e sapori per il suo pubblico. Dalla memoria individuale si passa a quella familiare: i volti delle foto si accostano ad altri volti, fino a formare un albero genealogico che forse muta a ogni replica. E ancora, diminuendo lo *zoom*, il ricordo familiare diventa ricordo di una collettività, dei suoi usi e costumi, della sua stessa identità. Mentre i ritmi di quello che è stato definito dagli economisti "turbocapitalismo" ci esortano a disfarci del vecchio, a procedere a grandi passi verso il nuovo, a fare spazio per l'ultimo prodotto buttando via il precedente, Bobés va in direzione ostinata e contraria: porta in scena la sua cura per le piccole cose, l'amore per la polvere e per la memoria, la necessità di sapere da dove arriviamo per sapere chi siamo. All'uscita, c'è un *souvenir* da portare a casa: una foto seppia ritrae i cinque partecipanti alla performance che, con tutta probabilità, non si ritroveranno mai più insieme in questa composizione. L'invito è a tenerla da conto, e a farlo con le tante cose che ci passano intorno e che non trattiamo: un invito a non scordarsi di ieri e dunque anche di noi stessi. *Maddalena Giovannelli*

CANI MORTI, di Jon Fosse.

Adattamento e regia di Carmelo Alù. Con Alessandra Bedino, Domenico Macrì, Emanuele Linfatti, Caterina Fornaciai, Daniele Paoloni. Prod. Teatro Metastasio di Prato. KILOWATT FESTIVAL, SANSEPOLCRO (Ar).

IN TOURNÉE

In attesa di vedere, nella prossima stagione, la versione di *The Dead Dogs* della Compagnia Dellavalle/Petris, premiata al bando Forever Young della Corte Ospitale di Rubiera, ecco a Kilowatt la versione firmata da Carmelo Alù per il Metastasio di Prato. Testo francamente non memorabile tra quelli di Fosse, ha visto vari allestimenti in più Paesi, senza mai ottenere riscontri particolarmente favorevoli. Forse per la trama troppo elementare, apparentemente un dramma virato al giallo, forse per la dimensione breve che non permette di approfondire le due anime, quella bergmaniana e la pinteriana, che da sempre caratterizzano la scrittura dell'autore scandinavo. In una landa del profondo Nord, immensa ma al contempo claustrofobica, la scomparsa di un cane mette a confronto le abissali solitudini e gli intimi segreti di un'intera famiglia composta da una madre, due fratelli, un genero e un amico di famiglia. Da dialoghi mai compiutamente conclusi, da un linguaggio più ricco nei sottintesi che non nelle parole, si manifestano nevrosi e conflitti nascosti e nel contempo rivelati. L'idea più interessante della regia di Carmelo Alù risulta dunque l'affrontare il testo come se si trattasse della prova di una messinscena, con scenografie dunque superflue e con attori in cerca di una propria chiave espressiva. Non tutti costoro riescono a rapportarsi e adeguarsi al duplice ruolo di interpreti e personaggi, di certo ci riesce Domenico Macrì, nel ruolo del figlio protagonista. Resta non detto il mistero dell'antefatto, il perché siano proprio questi i conflitti che si generano tra i personaggi, quali le spiegazioni che giustificherebbero le direzioni in cui si sviluppano le dinamiche. E come soluzione a una trama gialla è un limite non di poco conto. *Sandro Avanzo*

In apertura, Luca Mammoli in *Nessuna pietà per l'arbitro* (foto: Nicolò Degl'Incerti Tocchi) e Andrea Argentieri in *Docile* (foto: Tania Zoffoli).

SOLOMO**Metti Riondino tra il Maestro e Margherita Bulgakov secondo Russo e Baracco**

IL MAESTRO E MARGHERITA, di Michail Bulgakov. Riscrittura di Letizia Russo. Regia di Andrea Baracco. Scene e costumi di Marta Crisolini Malatesta. Luci di Simone De Angelis. Musiche di Giacomo Vezzani. Con Michele Riondino, Francesco Bonomo, Federica Rosellini, Giordano Agrusta, Carolina Balucani, Caterina Fiocchetti, Michele Nani, Alessandro Pezzali, Francesco Bolo Rossini, Diego Sepe Oskar Winiarski. Prod. Teatro Stabile dell'Umbria, PERUGIA.

IN TOURNÉE

Con i mezzi del cinema, *Il Maestro e Margherita* potrebbe essere un *kolossal* pieno di effetti speciali, rutilante come un film di Baz Luhrman. A teatro bisogna puntare ad altro. Per questo Letizia Russo, a cui si deve l'ardua impresa della riscrittura per la scena del romanzo di Bulgakov, opta per l'evocazione e l'immaginazione. Salva i tre nodi narrativi della vicenda - l'arrivo del Diavolo e dei suoi aiutanti a gettare scompiglio nella Mosca degli anni Trenta, la tormentata storia d'amore tra il Maestro e Margherita, le angosce di Ponzio Pilato nel condannare Jeshua alla croce - e li consegna al regista Andrea Baracco forti di una lingua asciutta e di precisione chirurgica nel salvaguardare i diversi registri (comico, tragico, satirico) che si intrecciano nell'opera.

Una scelta efficace e funzionale sia al piglio "da camera" imposto da Baracco sia all'allestimento minimalista ideato da Marta Crisolini Malatesta: una scatola di pareti nere come lavagne su cui poter scrivere con dei gessetti e pochi oggetti a ricreare alcuni ambienti. Quel che però manca - e credo sia un problema di regia o forse di rodaggio - è il lato umoristico, acido e politicamente scorretto, che pervade ampie parti del romanzo. Insomma, non si ride mai, neanche a denti stretti. E non è un dettaglio trascurabile, se si decide di mettere in scena Bulgakov.

Il resto è lasciato agli attori. La bella sorpresa è Michele Riondino, molto bravo nel ruolo di Woland, il Diavolo, con un trucco alla Joker che lo rende sulfureo e sardonico al punto giusto, senza però rinunciare a sfumature di malinconia e a una certa claudicante stanchezza, forse anche per essere da tutti considerato sempre e solo l'alter ego cattivo di Dio. Bella sorpresa perché, in un paio di altre occasioni teatrali che avevo avuto modo di vedere (*La vertigine del drago* e *Siamosolonoï*), mi era parso assai lontano dalle sue belle prove cinematografiche o televisive. Ma di buon livello sono anche le interpretazioni di Federica Rosellini (Margherita) e di Francesco Bonomo (Maestro e Ponzio Pilato), più che dignitosamente accompagnati dal resto del cast. **Claudia Cannella**



Federica Rosellini, Michele Riondino e Francesco Bonomo (foto: Guido Mencari)

Gli artisti contemporanei sperimentano a Inteatro

Sono danza e performance le protagoniste del Festival marchigiano che, giunto alla 40a edizione, quest'anno ha ospitato, fra gli altri, gli italiani Sciarroni, CollettivOCineticO, Marilungo, D'Agostin, Nardin, gli iraniani Nassim Soleimanpour e Sina Saberi e il greco Laskaridis.



PRISMA, di Alessandro Sciarroni, in collaborazione con Masbedo. Costumi di Ettore Lombardi. Video di Masbedo. Musiche di Abul Mogard e Bright Eyes. Con Anna Bragagnolo, Francesco Marilungo, Luana Milani, Matteo Ramponi. Prod. Snaporazverein, Samedan (Ch) - In Between Art Film, Roma - Marche Teatro, Ancona. FESTIVAL INTEATRO, POLVERIGI (An).

IN TOURNÉE

Nel 2008 Alessandro Sciarroni ideò *Cowboys*, di cui erano protagonisti una coppia di interpreti - Luana Milani e Matteo Ramponi - e vari specchi che deformavano, ovvero mutilavano, l'identità dei danzatori. A quella coppia affiatata ora si aggiungono, con fluida omogeneità, Anna Bragagnolo e Francesco Marilungo, e, un po' forzatamente, alcuni video di eventi catastrofici quali terremoti e crolli di palazzi, fenomeni naturali vari, realizzati dal duo artistico dei Masbedo. Sul palcoscenico, ai quattro angoli, neri cassoni sui quali sono appoggiati cinturone, cappello da cowboy, stivali e uno specchio, che i singoli interpreti si pongono sulle

spalle così da coprirsi il volto, ovvero inclinano in modo da riflettere parti del proprio corpo, oppure utilizzano quale schermo per i succitati video, in realtà non particolarmente pregnanti. Ciò che davvero preme, infatti, è evidenziare la prismatica soggettività della percezione, esemplificata dalle proprietà riflettenti degli specchi che, non a caso, sono i protagonisti dei sipari più ipnotici e riflessivi dello spettacolo: i tempi sono dilatati e i movimenti rallentati, la musica elettronica magnetica. A essi si alternano parti in cui - indossati gli emblemi del vero cowboy - i quattro disinvolti danzatori eseguono una coreografia su musica *folk-western*, versione stilizzata e ironica di una danza da *saloon*. Sipari apparentemente estemporanei e che, nondimeno, amplificano e complicano l'idea all'origine dello spettacolo, ossia la non univocità della percezione e la conseguente fluidità dell'identità. Ne è ulteriore e iconica rappresentazione l'immagine finale dello spettacolo: i cassoni portati al centro del palcoscenico, gli specchi appoggiati a essi a ribadire l'illusorietà di una confortevole oggettività. *Laura Bevione*

SHIBARI, concept e regia di Francesca Pennini. Con Simone Arganini, Carmine Parise, Angelo Pedroni, Francesca Pennini, Stefano Sardi. Prod. CollettivOCineticO, Ferrara. **HOW TO DESTROY YOUR DANCE**, concept, regia, coreografia di Francesca Pennini. Con Simone Arganini, Niccolò Catani, Margherita Elliot, Carolina Fanti, Teodora Grano, Orlando Izzo, Fabio Novembrini, Carmine Parise, Angelo Pedroni, Francesca Pennini, Ilaria Quaglia, Giulio Santolini, Stefano Sardi, Giulia Sposito. Prod. CollettivOCineticO, Ferrara - Marche Teatro, Ancona. FESTIVAL INTEATRO, POLVERIGI (An).

Due proposte di CollettivOCineticO assai diverse l'una dall'altra ma accomunate da una stessa matrice concettuale. Entrambe infatti giocano con la ritualità espressa tramite lo scontro, la lotta. In *Shibari* Francesca Pennini e i suoi compagni sono impegnati in un breve cerimoniale all'interno di una chiesa. La forza evocativa del luogo trova il corrispettivo in un'azione che sa destreggiarsi assai bene mescolando elementi sacri e profani. Una divinità resa cieca da una benda e dipinta di nerofumo accoglie gli spettatori, circondata da quattro lottatori pronti alla tenzone. L'aspetto della dea, l'ambientazione e l'atmosfera virano al mistero, ma ecco che la voce del nume è da cartone animato e cieca com'è deve tastare ben bene gli atleti per individuare le loro identità e dargliene di nuove, per ognuno una parte del corpo umano secondo la medicina cinese. Iniziano gli scontri e, incoronato il vincitore, gli sarà concesso di indicare la vittima sacrificale che, opportunamente preparata, sarà legata e sospesa a un nuovo altare. *Shibari* alterna elementi di antica suggestione ad altri estremamente contemporanei, senza dimenticare di spiazzare lo spettatore con un'ironia, qui sottile ma non meno dirompente. *How to Destroy Your Dance* vede

schierata una compagine di nove performer in una palestra. È un susseguirsi di cerimoniali, dai riti scaramantici che ogni attore compie prima di entrare in scena, alle pratiche di riscaldamento proprie di ogni atleta, da battesimi che attribuiscono a ogni performer nuovi, strampalati nomi a irresistibili test di destrezza della durata di un minuto. Poi la prova regina con l'*ensemble* diviso in due *team* a contendersi fino allo spasimo la vittoria, eseguendo, nel migliore dei modi e più velocemente possibile, una coreografia. *Come distruggere la tua danza* è solo il titolo della performance poiché la danza trionfa nella bravura, nella capacità comunicativa, nel ritmo trascinate di interpreti bravissimi capaci di creare un piccolo spettacolo memorabile in cui confluiscono al meglio sapienza coreografica e intelligenza teatrale. *Nicola Viesti*

LOVE SOUVENIR, di e con Francesco Marilungo. Luci di Gianni Staropoli. Prod. Teatro delle Moire/Danae Festival, Milano - Gender Bender Festival, Bologna - Capotrave/Kilowatt Festival, Sansepolcro (Si). FESTIVAL INTEATRO, POLVERIGI (An) - KILOWATT FESTIVAL, SANSEPOLCRO (Si).

IN TOURNÉE

È dedicata alla figura della Maddalena - al suo mito e al suo corpo come reliquia - una performance, enigmatica ma di notevole fascino, di Francesco Marilungo. L'artista, che ha al suo attivo collaborazioni, tra le altre, con Enzo Cosimi e con Alessandro Sciarroni, da tempo è impegnato sul tema della transizione di genere, sulle mutazioni del corpo che ne condizionano non solo l'immagine ma l'essenza stessa. In *Love Souvenir* la figura sacra della Maddalena (sacra certo ma controversa quale prostituta penitente e addolorata e, almeno a detta di alcuni Vangeli apocrifi, moglie del Cristo e madre dei suoi figli)

interagisce con sette corvi impagliati, accomunati tutti - immagine santa e animali - da uno stesso procedimento di tassidermia che, preservando la decomposizione della carne, ne prolunga all'infinito presenza e potenza simbolica. L'azione, iscritta tra due filmati che mostrano appunto l'operazione tassidermica sui corvi e un'autentica lapidazione ai nostri giorni, si avventura nel mistero di simboli cristiani che si mutano in segni cabalistici esoterici ed è pervasa da un'atmosfera *dark* assoluta, molto problematica da reggere e da rendere credibile. Marilungo riesce però sempre a "tenere" la rappresentazione, a imprimerle quel mistero e quella tensione che non permettono distrazione allo spettatore. Lo fa soprattutto con la durezza della sua performance sottoposta alla prova di elementi coreografici di particolare impegno. Poi agisce con accortezza a organizzare una materia viva sempre disturbante ma di notevole attrazione - ricorda un po' il lavoro di Angelica Liddell ma forse in meglio - con la creazione di un "corpo d'amore" senza volto con lunghi capelli corvini che fungono da maschera e creano alterità, centrando in pieno il finale, semplice ma di grande effetto, di un lento, inesorabile trionfo della morte. *Nicola Viesti*

DAMNOOSH, coreografia e interpretazione di Sina Saberi. Costumi di Reza Nadimi. Luci di Ali Kouzehgar. Musiche di Mohammadreza Shajarian. Prod. Maha Collective, Tehran - Maqamat Dance Theatre, Beirut (Libano). FESTIVAL INTEATRO, POLVERIGI (An) - FESTIVAL INEQUILIBRIO, CASTIGLIONCELLO (Li).

Sina Saberi - performer iraniano fondatore del collettivo di danza MaHa con il quale nel 2016 ha creato Body Movement, in assoluto la prima manifestazione dedicata all'arte coreutica nel suo Paese - ci invita al tramonto a un semplice ma intenso cerimoniale. Dopo aver chiamato gli spettatori intorno a sé si dedica alla cerimonia del tè, di un infuso costituito da sette erbe provenienti da altrettante parti dell'Iran che, in piccole ciotole, sottopone alla vista e all'olfatto del pubblico. Per ogni erba - alcune delle quali comuni anche da noi, altre sconosciute - ha qualcosa da raccontare, memorie da far affiorare da un passato prossimo o da tempi immemorabili, immerse nella storia della sua terra. Ogni narrazione fluisce leggera e porta al nostro cospetto un mondo lontano, ma che è necessario conoscere e con cui confrontarsi. Ogni ricordo ha però un attimo di sospensione, qualcosa di non detto o non dicibile, altre sensazioni che prendono il sopravvento e portano il performer altrove. Allora Saberi si interrompe, spezza l'allegro avvicinarsi delle parole per volgere lo sguardo o per accarezzarsi il corpo o il sesso. Attimi subito superati per ritornare al rapporto con gli spettatori, ad altre storie. Quando gli ingredienti sono stati tutti presentati li si immerge nell'acqua calda e, nell'attesa che l'infuso sia pronto, ecco lo struggimento di una melodia araba da ascoltare facendosi rapire a occhi chiusi. Sette bicchieri vengono riempiti e fatti passare tra il pubblico mentre l'interprete sembra riappropriarsi di una danza antica, di movimenti misteriosi e sensuali. *Damnoosh*, grazie a un protagonista che cerca e trova l'empatia con il suo pubblico, sa presentarci

un universo lontano, con tratti per noi indecifrabili, ma di cui magistralmente sa far affiorare complessità e fascino. *Nicola Viesti*

AVALANCHE, di Marco D'Agostin. Con Marco D'Agostin e Teresa Silva. Luci di Abigail Fowler. Prod. Rencontres Choréographiques Internationales de Seine-Saint Denis, Bagnolet (Fr) - Associazione Culturale Van, Bologna - Marche Teatro, Ancona - Ccn de Nantes (Fr). FESTIVAL INTEATRO, POLVERIGI (An) - DRODESERA FESTIVAL, DRO (Tn) - KILOWATT FESTIVAL, SANSEPOLCRO (Si).

Sembra un percorso a ritroso *Avalanche*, il nuovo lavoro di Marco D'Agostin. Una valanga che stranamente procede al contrario, gonfiandosi, seguendo vie orizzontali, caratterizzata da un movimento incessante che non ha solo bisogno di corpi, ma anche di parole che precipitano, a volte chiare a volte spezzettate, ma che concorrono a stabilire il ritmo delle cadute, la tenuta degli equilibri. Una coreografia democraticamente concepita per due danzatori-interpreti - con D'Agostin e la brava Teresa Silva - che procedono all'unisono ma che sembrano conservare punti di contatto soprattutto mentali, anche se la performance non disdegna approdi narrativi esplicitati d'altronde sin dall'inizio, quando gli interpreti asseriscono che ciò che lo spettatore vedrà fa parte del passato, di eventi già consumati. In effetti le suggestioni testuali sembrano appartenere a vissuti autobiografici, sembrano rifarsi a presenze reali che suscitano ricordi ed emozioni. Il tempo scorre al contrario e nel finale i protagonisti si ritrovano adolescenti intorno a un fuoco acceso nel bosco, forse omaggio al lato fiabesco di ogni giovinezza e di ogni vita. Uno spettacolo che utilizza la diversa dinamicità delle lingue, un'architettura di suoni in cinque diversi idiomi - certo un accorgimento utile in vista del tour europeo dello spettacolo, ma anche strumento necessario a fornire variazioni alla ripetitività dei gesti della coreografia. *Avalanche* è un debutto interessante ma troppo ragionato, una proposta intrigante ma velata da una patina di freddezza, in cui sembrano a volte latitare quelle doti di potenza e fascinazione sul pubblico messe in campo altre volte da Marco D'Agostin. *Nicola Viesti*

NASSIM, di Nassim Soleimanpour. Regia di Omar Elerian. Scenografia di Rhys Jarman. Luci di Rajiv Pattani. Con Nassim Soleimanpour, e un diverso interprete per ogni rappresentazione (Neri Marcorè, Marco Baliani, Arturo Cirillo, Lella Costa, Lucia Mascino). Prod. Bush Theatre, Londra - Marche Teatro, Ancona. FESTIVAL INTEATRO, POLVERIGI (An).

Un attore ignaro del copione, una scatola di cartone e un microfono. L'iraniano Nassim Soleimanpour escogita un raffinato e divertito gioco teatrale che, nondimeno, gli consente di parlare del proprio Paese e della condizione di chi, come lui, è stato costretto a migrare e a vivere la condizione di "straniero". Uno stare al mondo all'insegna dell'incertezza, che l'autore e interprete vuole condividere con i suoi occasionali compagni di palcoscenico, cui sottrae appigli certi quali copione e indicazioni di regia. Della replica cui abbiamo assistito il protagonista è stato Neri Marcorè che, con disinvolta generosità, si è prestato alla bonaria ma certo serissima sfida di Nassim che, tranne che nel prologo, è sempre presente in scena, silenziosamente seduto a un tavolo dal quale impartisce al suo estemporaneo attore le istruzioni, stampate su fogli proiettati sullo schermo sul fondo del palco. Battute da pronunciare ma anche commenti "preventivi" su come l'interprete si comporterà. Il nucleo dello spettacolo è una lezione di farsi - in cui sono coinvolti anche tre volontari dal pubblico - mirata a familiarizzare Marcorè con questa lingua che gli servirà per fare un ultimo, significativo, favore a Nassim: leggere alla madre, collegata da Shiraz via Skype, almeno l'inizio della storia che ha scritto pensando a lei e alla sua infanzia iraniana. La nostalgia per quanto si è abbandonato e il desiderio di condivisione con i nuovi connazionali attraversano questo spettacolo che, nondimeno, rifugge tanto il sentimentalismo quanto la rivendicazione politica, a favore di un'ironia scaltra e inventiva, di una tenerezza sorridente e disincantata. Una declinazione che Marcorè sa fare propria, offrendo la propria garbata professionalità al servizio di Nassim e alla sua riflessione sulla condizione di "straniero", condotta con mezzi semplici eppure genuinamente incisivi. *Laura Bevione*



Damnoosh (foto: Antonio Ficai)

MINOR PLACE, di e con Giorgia Nardin. Drammaturgia di Merel Heering. Costumi di Lucia Gallone. Luci di Giulia Pastore. Prod. Associazione Culturale Van, Bologna - Pivot Dance (Csc, Bassano del Grappa - Nederlandse Dansdagen, Maastricht - The Place, London) - Gender Bender, Bologna. FESTIVAL INTEATRO, POLVERIGI (An) - OPERAESTATE, BASSANO DEL GRAPPA (Vi).

In tempi di teatro partecipativo, di danza sociale che coinvolge anziani e giovani, normodotati e disabili, l'interrogarsi sul pubblico e sulla relazione fra danzatore e spettatore sembra essere un *must*. In questo contesto si crede di poter leggere l'ultimo lavoro di Giorgia Nardin, coreografa che ama definirsi «una meticcica *queer femme* italo-armena che pratica nei campi della danza e delle arti performative». E nell'estate 2018, in cui il confine fra palco e platea si è fatto sempre più labile e ha costituito il motivo dominante di molti festival, anche InTeatro nel suo quarantesimo ha sentito la necessità di interrogarsi su questa relazione magica. Così, in *Minor Place*, il pubblico è invitato a sedere in scena, a partecipare a un "raduno temporaneo". Nardin chiede agli spettatori di togliere le scarpe, di sedersi intorno a lei e li invita a fare qualche facile esercizio di costruzione della fiducia reciproca: chiudere gli occhi, scrivere su bigliettini e così via. Si partecipa a *Minor Place* con fare divertito, proprio come quando si decide di provare un laboratorio teatrale per mettere alla prova la propria predisposizione relazionale. E se chi scrive rimane convinto del privilegio di vivere la condizione di spettatore come colui che guarda, le signore e signori che hanno preso parte al lavoro di Nardin si sono dimostrati divertiti e partecipativi. In tempi di *social*, di esposizione permanente del sé, il dubbio che l'esito di tutto ciò in teatro sia l'obbligo a partecipare e a farsi da spettatori attori viene, e non soddisfa chi crede che la comunicazione fra scena e platea viva non nel mischiare i ruoli, ma nel rafforzare la condivisione dell'atto poetico. *Minor Place* di Nardin è un *divertissement* e nulla più. *Nicola Arrigoni*

RELIC, di e con Euripides Laskaridis. Scene di Marios Sergios Eliakis, Joanna Plessa, Melina Terzakis. Costumi di Angelos Mendis. Prod. Euripides Laskaridis & Osmosis Performing Arts Co., Atene. FESTIVAL INTEATRO, POLVERIGI (An).

IN TOURNÉE

Relic, il breve ma intensissimo spettacolo di Euripides Laskaridis, è una vertigine, un meteorite piombato da un mondo, la Grecia, in piena crisi economica e di identità, che sembra affidarsi a un feroce sberleffo per esorcizzare la realtà. Il geniale artista coagula l'universo in una stanza, un microcosmo apparentemente claustrofobico ma che rivela aperture simili a ferite, tramite le quali filtrano e si affollano echi di un altro crudele, che pensa di riscrivere la Storia bandendo la memoria e le lezioni del passato. Una tana in cui si aggira un essere improbabile e senza volto, un personaggio che ricorda il primo, disturbante David Lynch, quello di *Era-serhead*. Un travestito abnorme che ci riporta agli anni Ottanta e alle performance dell'incredibile Leigh Bowery, inquietante manipolatore del proprio corpo sulla scena londinese. Ma anche il simulacro della massaia che si aggira in tacchi alti in una casa in cui tutto rimbomba sinistramente, in cui si appendono solo cornici prive di quadri, pronta a esibizioni da avanspettacolo dopo aver montato una luccicante tenda d'oro. Un essere che di umano ha solo una parvenza, che sfoggia due orecchie da topo, muscolatura ingombrante e che si esprime con squittii. Una figura da scena dell'assurdo, certo, ma tanto vicina a noi, alla nostra solitudine e al nostro spaesamento. *Relic* riesce a far molto ridere ma nello stesso tempo fa riflettere e turba quando il nostro eroe, privo di connotati, con un temperino taglia la propria maschera in corrispondenza della bocca, quando usa come water una testa di scultura classica, quando scopa una grande palla-mondo di chapliniana memoria dopo averci giocato o quando, infine, indossata una maschera che raffigura un Hitler al femminile, stravolto, si lancia in un *vaudeville* disperante. Uno spettacolo insolito e necessario, sorprendente e - come afferma l'autore - ridicolo, lo svelamento del pensiero lucido e delirante di un artista che manipola le reliquie del passato in un oscuro presente. *Nicola Viesti*



Antonio e Cleopatra, echi tra film e tragedia

ANTONIO E CLEOPATRA, testo e regia di Tiago Rodrigues, da William Shakespeare. Scene di Ângela Rocha e Magda Bizarro. Luci di Nuno Meira. Con Sofia Dias e Victor Roriz. Prod. Teatro Nacional Dona Maria, Lisbona e altri 4 partner internazionali. SHORT THEATRE, ROMA.

Un festival da tempo abituato a inconsuete incursioni performative, il romano Short Theatre ospita due appuntamenti col portoghese Tiago Rodrigues: *Pericolo felice* (vedi articolo a pag. 8) e *Antonio e Cleopatra*, matrice di un doppio sguardo sul mondo "in minore", che mette in evidenza la capacità del regista di porre domande sul concetto stesso di realtà a partire da uno stordimento di senso provocato dal dialogo fra i due personaggi, il quale risuona, si amplifica e si espande come eco. L'eco è la materia drammaturgica intorno alla quale gli straordinari Sofia Dias e Victor Roriz imbastiscono un improbabile (ma possibile) evento narrante, arricchito di una distonica proposta di coppia che ha percezione del melodramma hollywoodiano, il *kolossal* americano diretto da Mankiewicz nel 1963. Siamo allora nel racconto letterario e cinematografico, frammenti di testo sono inondati da passaggi significativi dalla colonna sonora del film composta da Alex North, e il ruolo dell'uno si riverbera nell'altra, un canto e controcanto come corpi av-

viluppati in un'unica spirale che, con lucido distacco, rammentano e ci rammentano un destino. Loro sono Antonio e Cleopatra in quel non esserlo, sono "portatori" di parola deprivati di qualsivoglia ammenicolo interpretativo che è invece asciuttezza didattica e metafisica. Al contempo loro non sono Antonio e Cleopatra ma una funzione, sono gli attori che trasmigrano da un ruolo all'altro in prima e terza persona, sono uno o tutti e due contemporaneamente o, come indica lo stesso regista, viceversa, in quell'accezione del viceversa che è della vita e della scena, per questo credibili. L'uno nel nome dell'altra come nel subitaneo romanzo *Chiamami col tuo nome* di André Aciman in un acuminato assolo di due solitudini. Sullo sfondo un'architettura alla Alexander Calder con appesi specchi ovali che alimentano la visionarietà. *Paolo Ruffini*

Lazzaro, ovvero il riscatto dalla miseria

HOPE HUNT & ASCENSION INTO LAZARUS, di e con Oona Doherty. Musiche di Luca Truffarelli. Prod. Gabrielle Veyssiere/Oona Doherty Company, Belfast (Ir). SHORT THEATRE, ROMA.

La metafora di Lazzaro è certamente un tema del contemporaneo: morte, riscatto, abisso e resurrezione. Sprofondamento e affrancamento dalla vita. Oona Doherty sceglie questa tangenziale per raccontarsi ed esperire sulla scena una catartica

rivalsa sulle miserie. Ci accoglie un'auto con i fari sparati contro di noi, dalla quale esce un suono assordante, qualcosa che è *techno* e *rock vintage* assieme; si catapultata fuori la performer, pronta a insinuarsi con fare da sfida fra il pubblico in piedi, come per importunarci, mentre siamo lì in semicerchio, su un lungo corridoio prima di entrare in sala. Una volta ricomposto il *climax* di una separazione frontale, vi è chiaro quanto la ribellione per schemi di cui la danza storicamente si è nutrita, sia di fatto un atto formale, un'impostazione che la coreografa-danzatrice usa per accendere nello spettatore quel desiderio di meraviglia e di imprevedibilità. È uno strumento di grande efficacia, soprattutto quando in scena troviamo una portentosa autrice che rovina a terra, si sbilancia in salti e ricadute, usa il corpo come megafono drammaturgico, lavora su scatti violenti disegnati da un immaginario da disagio sociale e inquietudini generazionali. Lingue che si mescolano, contrazioni fisiche che raccontano fratture, gli ultimi di tante narrazioni vere e la desertificazione urbana delle tante periferie del mondo. Una durezza che la Doherty gestisce con una maestria che è di pochi, un "animale scenico" poco avvezzo all'ironia ma, d'altronde, siamo di fronte a una "confessione" estrema. Il corpo parla e in progressione si trasforma grazie al cambio d'abito, da uno scuro dolore verso un bianco totale, spiraglio di speranza sostenuto dal *Miserere mei, deus* di Giorgio Allegri. Il mondo è una totalità di fatti, direbbe Wittgenstein, ma non un fatto. Paolo Ruffini

Sfogliare libri, un gioco di relazione

THE QUIET VOLUME, creazione di Ant Hampton e Tim Etchells. Regia di Ant Hampton. Prod. Ciudades Paralelas, Berlino. SHORT THEATRE, ROMA - ROMAEUROPA FESTIVAL.

Dovrebbe essere un gioco di «conoscenza» e «relazione» tra due estranei attraverso l'esperienza soggettiva della lettura, *The Quiet Volume*, a firma di Ant Hampton e Tim Etchells (quest'ultimo è nome legato al gruppo di fama mondiale Forced Entertainment), perciò si svolge lì dove i libri e la lettura figurano nella loro collocazione ideale: in biblioteca. Ed è un gioco, sì, ma forse più adatto a un pubblico di ragazzi e, soprattutto, sporadici sono i tentativi di favorire un contatto di qualsiasi tipo con l'altro che ci affianca. All'ingresso in biblioteca, in una sala e in un giorno come tanti, si viene forniti di iPod con auricolari e invitati a sedere accanto a un altro "spettatore" come noi. Sul banco, due pile di quattro libri e romanzi diversi, che sono uguali per ambedue i partecipanti: per questa edizione italiana, *Trilogia della città di K* di Agota Kristof, *Cecità* di José Saramago, *Quando eravamo orfani* di Kazuo Ishiguro, *City Scapes* di Gabriele Basilico. Dopo un paio di minuti di silenzio, una voce sussurrata ci guida, ci dice come sfogliare un quaderno giallo con ampi spazi vuoti, per compiere una serie di azioni o di semplici riflessioni: premere il palmo della mano su una pagina bianca, immaginare che l'ultima parola letta prenda forma davanti ai nostri occhi, indicare quel punto al lettore accanto; focalizzare, insomma, l'attenzio-

ne sulla forma visiva delle lettere e su ciò che normalmente passa inosservato. L'istruzione, poi, di passare da una pagina all'altra (dello stesso romanzo o di testi diversi) per trovare associazioni scoraggia l'interesse per una lettura più approfondita. La ricerca di associazioni, molto banali anche, non produce alcuna interazione: non è libera e creativa, bensì una manipolazione. La voce indica il punto esatto in cui si trovano le parole, che diventano collegamenti con altre pagine; ma in una società come la nostra, bombardata com'è di ipertesti e colpita da *deficit* di attenzione, abbiamo davvero ancora bisogno di altri ipertesti? *Renata Savo*

Corpo a corpo, nel gioco di coppia

COMBATTIMENTO, regia di Claudia Sorace. Drammaturgia e suono di Riccardo Fazi. Costumi di Fiamma Benvignati. Con Annamaria Ajmone e Sara Leghissa. Prod. Muta Imago, Roma-Bruxelles. SHORT THEATRE, ROMA - TERNI FESTIVAL.

L'ibridazione, il citazionismo e la frammentazione sono forse le caratteristiche più evidenti della cultura postmoderna, di cui sicuramente oggi ci sentiamo un po' figli. Da questo punto di vista, *Combattimento* dei Muta Imago rappresenta forse un modello. La performance esplora attraverso la danza il confine tra battaglia e corteggiamento, con immagini frammentate, alcune molto suggestive. Lo fa mettendoci dentro di tutto: dai temi insiti nella famosa scena del combattimento di Tancredi e Clorinda, tratto dalla *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso, che fu fonte d'ispirazione d'un madrigale per Claudio Monteverdi, a Sergio Leone, a Nijinskij. Tuttavia, gran parte della composizione coreografica segue delle linee proprie. Alle spalle delle due atletiche Annamaria Ajmone e Sara Leghissa, un mucchio di copricapi e accessori piumati, esotici e colorati: armi particolareggiate del corteggiamento per antonomasia, come dimostra, all'inizio del "combattimento", una lunga e morbida piuma impugnata come una spada, con delicatezza. E poi c'è una straordinaria, quanto probabilmente dolorosa, danza sulle ginocchia di Annamaria Ajmone, energica e fluida; e un'altra di scapole a schiena nuda della sensuale

Sara Leghissa, forse l'immagine più potente dello spettacolo, che ha avuto una gestazione impegnativa. Vere e proprie ricerche sono state fatte sul corteggiamento animale, e non solo; motivo per cui in alcuni punti, in cui emerge con più forza lo studio di questi temi, pare di provare disagio per la presenza di movimenti obiettivamente non belli o armonici, ma solo frutto di un lavoro intellettuale. *Renata Savo*

L'Abruzzo post-sisma in cerca di riscatto

QUESTA È CASA MIA, di e con Alessandro Blasioli. Scene di Alessandro Blasioli e Andrea Corvo. Prod. Sasiski, Roma. FESTIVAL CASTELLINARIA, ALVITO (Fr).

La minuta ma gagliarda figura di Alessandro Blasioli, narratore ventiseienne chietino, racconta l'Abruzzo martoriato dal sisma del 2009, percorrendo la storia di un'amicizia e le paradossali vicende estive degli sfollati, temporaneamente accolti negli alberghi turistici. Costretti a migrare da una città all'altra, subiscono le incoerenze di una comunità che si rivela solo in apparenza disponibile e solidale, mentre sono in attesa di una casa che si possa di nuovo definire "propria". Il punto di vista sulla materia tragicamente reale scelto dall'autore e interprete è però tutt'altro che drammatico: sebbene non manchino momenti di autentica riflessione, sia sul silenzio dei *media* che prima o poi fa seguito alle grandi tragedie, anche quando queste lasciano segni indelebili, sia sulla solitudine dei deboli in una società avida di denaro, Blasioli, aedo moderno, magnetico, trasporta gli spettatori con leggerezza e musicalità in quelle che sono, a tutti gli effetti, le rovine di un Paese paralizzato dalla burocrazia. I personaggi, grotteschi e iper-realistici, che il protagonista incontra e a cui chiede ragioni, vengono incarnati con brillante disinvoltura, assumendo una fisicità che rimastica in chiave contemporanea le tecniche della Commedia dell'Arte, per esporre, con precisione e coinvolgimento (personale, prima ancora che del pubblico, per questioni di provenienza geografica), la verità tragicomica di una quotidianità silente e dimenticata da tutti, in una terra che, con fatica e tra mille fallimenti, sta ancora cercando di rialzarsi in piedi. *Renata Savo*



Combattimento (foto: Claudia Pajewski)

Napoli Teatro Festival, il teatro a più dimensioni

Testi classici e contemporanei, grandi artisti internazionali e produzioni del territorio fanno del Festival partenopeo un grande palcoscenico aperto, dove si incontrano, incrociandosi, le tendenze e i pubblici più diversi.



AFGHANISTAN - ENDURING FREEDOM, di Colin Teevan, Ben Ockert, Richard Bean, Simon Stephens, Naomi Wallace. Regia di Ferdinando Bruni ed Elio De Capitani. Scene e costumi di Carlo Sala. Luci di Nando Frigerio. Con Claudia Coli, Michele Costabile, Enzo Curcurù, Alessandro Lussiana, Fabrizio Matteini, Michele Radice, Emilia Scarpati Fanetti, Massimo Somaglino, Hossein Taheri, Giulia Viana. Prod. Teatro dell'Elfo, Milano - Emilia Romagna Teatro, Modena. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

IN TOURNÉE

Dopo aver esposto «episodi poco noti, volutamente taciuti o dimenticati» - come scrive Malcovati recensendo *Il grande gioco* ossia la prima parte del progetto (*Hystrio 2.2017*) - *Afghanistan* si completa con le «cinque tesi che raccontano il periodo 1996/2010»

ponendoci al cospetto dei nostri giorni, della nostra politica istituzional-militare, delle nostre guerre. Ribalta la prospettiva dunque *Enduring Freedom* e, passato il tempo di teiere e tappeti orientali, trascina lo sguardo - l'anima e la coscienza nostre - nei grattacieli Usa, negli uffici dell'Onu e delle associazioni non governative, poi di nuovo sul fronte asiatico ma questa volta tra elmetti, tute mimetiche, aridi panorami sabbiosi e coccodrilli, venditori di bambine, tagliagole fino a lì, presso una casa, dove un posto di blocco uccide due ragazze afgane e un soldato britannico. Ecco dunque la fine del ciclo, che shakespearianamente mostra la Storia come un grande meccanismo che tuttavia maciulla non più sovrani e regine - come accadeva col Bardo - ma la carne da trincea, gli innocenti, le nuove generazioni e dunque il futuro. Senza rinunciare a una teatralità dichiarata (tra *doubling* interpretativo e cambio conti-

nuo delle scene) che si dipana epicamente (l'uso di video, musica e la proiezione di schede informative) e mantenendo alta la qualità sia registico-attoriale che, pur nella differenza stilistica, quella drammaturgica, *Afghanistan* regala una narrazione che ha l'ampiezza di un romanzo di Dickens e la profondità analitica di un saggio di geopolitica, provocando in chi guarda consapevolezza, empatia e il retrogusto amaro di abitare forse la parte ipocrita del mondo: quella che ha le mani pulite dal sangue solo in apparenza. Lirico il finale, con le vittime che piangono cuscini che sono i loro cadaveri: «Sono giovane, volevo vivere ancora». Si resta così, inermi, dinanzi ai guasti prodotti nei decenni e a tanta disperazione umanissima. *Alessandro Toppi*

BRODSKY/BARYSHNIKOV, regia di Alvis Hermanis. Scene di Kristine Jurjāne. Luci di Gleb Filshinsky.

Con Michail Baryshnikov. Prod. New Riga Theatre e Baryshnikov Productions, New York. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

Brodsky/Baryshnikov è un omaggio alla poesia del Premio Nobel Joseph Brodsky, i cui versi costituiscono il tessuto testuale dell'intera messinscena. Anche, però, la celebrazione dell'amicizia più che ventennale tra il danzatore e l'uomo di lettere, entrambi esuli negli Stati Uniti. E poi la possibilità di ripercorrere la propria di vita tramite le parole folgoranti, «la trasparenza del suono», di una voce che è un inno alla libertà. Insomma Baryshnikov è Brodsky, soprattutto ora che, raggiunti i settant'anni, si affollano alla mente i temi della Patria perduta, della solitudine, del cammino incessante per deserti, della quieta ma problematica accettazione dei limiti dell'esistenza. Accanto ai due artisti se ne affianca un altro, Alvis Hermanis, direttore del New Theatre di Riga, in cui sembra prevalere la consapevolezza che ad appropriarsi, di fronte al pubblico, di tale poesia doveva essere un mito. Con Baryshnikov, Hermanis può operare in assoluta sottrazione, può rischiare una rappresentazione improntata al massimo rigore grazie a un protagonista che non recita, non declama ma, semplicemente, con assoluta magia ed enorme pudore, entra nel mondo di un altro e lo fa suo pur rimanendo se stesso. I versi sono in russo e dialogano con la splendida e semplice scenografia, un'antica sala d'aspetto di stazione per un viaggiatore che si trattiene brevemente e poi scompare o anche il padiglione dalle trasparenti vetrate di un'antica dacia sopravvissuto al tempo e alla Storia - con luci che seguono emozioni e tormenti, con parche musiche evocative. E il grande ballerino, la cui voce sembra fondersi a quella del poeta che a volte affiora da registrazioni d'epoca,

ricorda la sua arte riversandola, da par suo, in gesti quotidiani o ricorrendo a preziosità da teatro *kabuki*, a suggestioni da danza *butoh*. *Brodsky/Baryshnikov* è un viaggio difficile, a volte tempestoso ma sempre avvincente nella profondità dell'anima di tre artisti e forse di un intero popolo. *Nicola Viesti*

SALOMÈ, di Oscar Wilde.

Adattamento e regia di Luca De Fusco. Scene e costumi di Marta Crisolini Malatesta. Luci di Gigi Saccomandi. Musiche di Ran Bagno. Con Eros Pagni, Gaia Aprea, Anita Bartolucci e altri 10 interpreti. Prod. Teatro Stabile di Napoli - Teatro Nazionale di Genova - Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia, Trieste - Teatro Stabile di Verona. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

IN TOURNÉE

In un'atmosfera algida e plumbea, dominata da una luna enorme che incombe come una minaccia, si dipana la storia di *Salomè* secondo Luca De Fusco. La vicenda è ispirata ai Vangeli di Matteo e Marco, con riferimenti alle simbologie lunari dei miti orientali, dei quali Wilde diede una lettura febbrile e ossessiva. Un testo in cui *eros* e *thanatos* si intrecciano con leggerezza: Salomè chiede la testa di Iokanaan, reo d'essersi sottratto alle sue lusinghe. Una Salomè regale, ma dai tratti alieni, quella di Gaia Aprea, inguainata in un abito bianco: ancora una volta, l'interprete dà prova di grande competenza tecnica, ma totalmente a discapito della passione, per un personaggio che, invece, trasuda carnalità. Eros Pagni, nei panni di Erode, passa con disinvolta agilità dai toni ieratici a quelli grotteschi, con il

perfetto contraltare di Anita Bartolucci in quelli di Erodiade. Giacinto Palmari restituisce un Giovanni mistico e intenso. Le video-installazioni fanno ancora una volta da manieristico supporto allo spettacolo, cosicché si passa dalle immagini della luna, alle invettive di Iokanaan, al rivolo di sangue che rinvia alla sua decapitazione. La (troppo) lunga scena conclusiva conduce a un finale a sorpresa: Salomè, dopo aver danzato per Erode, riceve la testa del Battista e riesce finalmente a baciarlo sulla bocca, ma mentre soddisfa il suo desiderio quella testa diventa la sua, in un rituale d'amore e morte che, nelle intenzioni registiche, formalizza la narcisistica brama della protagonista di potersi specchiare nell'immagine del profeta. *Giusi Zippo*

SEI, di Spiro Scimone, da Luigi Pirandello. Regia di Francesco Sframeli. Scene di Lino Fiorito. Costumi di Sandra Gardini. Luci di Beatrice Ficalbi. Musiche di Roberto Pelosi. Con Francesco Sframeli, Spiro Scimone, Gianluca Cesale, Giulia Weber, Bruno Ricci, Francesco Natoli, Mariasilvia Greco, Michelangelo Zanghi, Miriam Russo, Zoe Pernici. Prod. Compagnia Scimone Sframeli, Messina - Teatro Stabile di Torino - Teatro Biondo Stabile di Palermo - Théâtre Garonne-scène européenne, Toulouse (Fr). NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

Sei personaggi in cerca d'autore è forse, tra le opere di Pirandello, la più ambigua e la più controversa. Un testo sul quale il drammaturgo ritornò più volte, come era solito fare dopo averlo provato per la scena. La versione definitiva giunse dopo che ebbe visto gli allestimenti di Reinhardt e Pitoëff. Grazie alle loro brillanti intuizioni riuscì a concepire meglio il senso di un'opera che si pone come un vero e proprio spartiacque della scena italiana, con la sua completa rottura delle convenzioni teatrali. Scimone e Sframeli, per il loro primo incontro con Pirandello, hanno scelto di misurarsi proprio con l'adattamento di questo testo *cult*. Il titolo diventa semplicemente *Sei* e sottolinea che la riscrittura gioca per sottrazione: e, in effetti, nei novanta minuti di spettacolo, molte sono le scene e i personaggi tagliati, come pure decisamente sfrondata e linguisticamente più agili i dialoghi. L'impianto drammaturgico rimane però pressoché intatto. E così

in un vecchio teatro un po' diroccato, come sottolinea la scenografia di Fiorito, un gruppo di attori alquanto sfiduciati prova col capocomico (Scimone). Salta la luce in sala e uno degli attori si dirige alla ricerca del tecnico. La luce poi sarà riportata in scena dai sei personaggi, le entità diverse i cui drammi e le cui realtà gli attori non riusciranno mai a rendere sulla scena. Uno spettacolo corale, nel quale ogni attore traccia i contorni del proprio personaggio con bravura e precisione, recuperando il Pirandello più ironico che vira verso il grottesco. Un felice gioco di contrapposizione tra realtà e finzione che delinea la parabola di compagnie di giro che vivono nell'illusione di poter rappresentare la verità. *Giusi Zippo*

ANFITRIONE, di Teresa Ludovico anche regista. Scene e Luci di Vincent Longuemare. Costumi di Teresa Ludovico e Cristina Di Bari. Musiche di Michele Jamil Mazzella. Con Michele Cipriani, Irene Grasso, Demi Licata, Alessandro Lussiana, Michele Schiano di Cola, Giovanni Serratore. Prod. Teatri di Bari. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

IN TOURNÉE

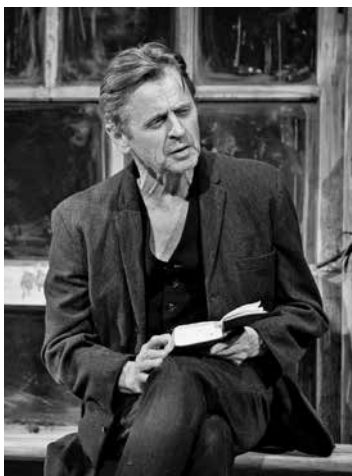
Attraversa la scena come un'onda la tentazione di riscrivere i classici calandone vicende e personaggi in quelle società parallele che sono i clan malavitosi, rintracciando i ruoli nei tipi umani che le abitano. Nell'*Anfitrione* di Teresa Ludovico la storia resa celebre da Plauto dell'inganno perpetrato da Giove ai danni del generale dell'esercito tebano, per giacere con la sua bellissima moglie Alcmena, è ambientata nella casa di un moderno boss, spietato capoclan (Michele Schiano di Cola) e della sua compagna (Irene Grasso), volitiva donna di malavita. Giove (Giovanni Serratore), con la complicità del dio Mercurio (Alessandro Lussiana), re delle mistificazioni, si sostituisce ad Anfitrione nel letto della sua donna generando una serie di equivoci (oltre che un paio di gemelli, tra cui il semidio Ercole) che portano la storia a un passo dalla tragedia. I temi sono tanti e si prestano a fior di turbamenti: chi sono io, il mio corpo, o più di questo? E se un giorno trovassi al mio posto un me del tutto identico a me, cosa farei? Ci sarebbe di che andar fuori di testa. Ma a prevalere è decisamente la corda buffa. Con uno stile che prende a

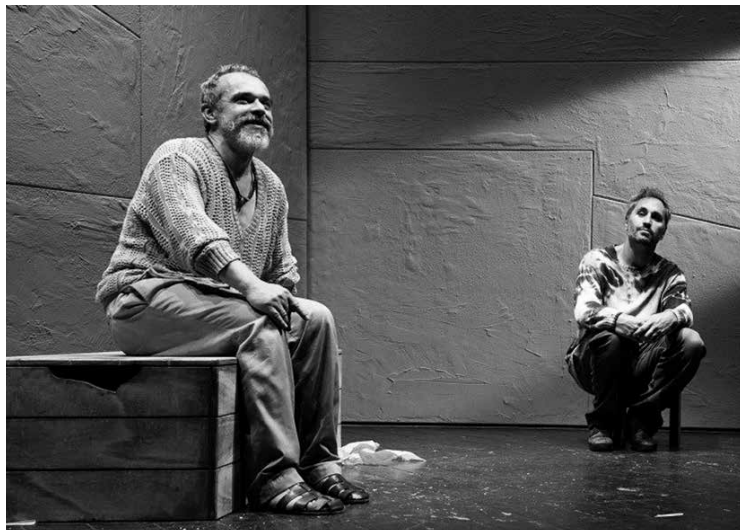
modello quello di Punta Corsara, i sei attori agiscono e reagiscono su una scena turbata da specchi che riflettono volti e corpi e dove gli spazi sono definiti da luce e ombra, mentre il succedersi delle scene è legato dall'enigmatica figura di un musicista (Michele Jamil Mazzella) e del suo *radong* (tuba tibetana), dai suoni profondi e suggestivi. In questa struttura si muovono personaggi sempre in bilico sullo stereotipo. Anfitrione, il boss che cita le canzonette pop, con tanto di occhiale scuro e completo "tamarro", Sosia, il suo fedele attendente prototipo del "secondo" (Michele Cipriani), Alcmena, maliarda e ambiziosa, la serva Bromia (Demi Licata), archetipo della nutrice, e via così, fino al Giove terrigno e beffardo di Serratore e al Mercurio poliedrico, che transita dal macho al trans brasiliano, di Lussiana (gran prova di istrionico talento). *Ilaria Angelone*

LA RESA DEI CONTI, di Michele Santeramo. Regia di Peppino Mazzotta. Scene e costumi di Lino Fiorito. Luci di Cesare Accetta. Con Daniele Russo e Andrea Di Casa. Prod. Fondazione Teatro di Napoli Teatro Bellini - Fondazione Campania dei Festival. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

IN TOURNÉE

Come ci si sentirebbe a svegliarsi in una stanza chiusa insieme a Gesù? Un Gesù tutto contemporaneo, che parla col «padre suo celeste» rimproverandolo per avergli assegnato un compito troppo gravoso come quello di salvare gli uomini «uno alla volta». Ci si crede. La finzione scenica funziona. A (il salvatore) e B (il salvato) dialogano, il primo incalzante, sentenzioso, è un Gesù Cristo del popolo, troppo umano, come forse lo vorremmo. Il secondo è un uomo finito, disperato, che ha tentato il suicidio. Il dialogo tra i due è quotidiano nei toni e nei modi, filosofico nella sostanza: la libertà come maledizione vs la vita come valore prezioso, il senso della sofferenza vs la capacità di salvarsi rinascendo. Ma è davvero così? A è davvero Gesù? B è stato davvero abbandonato dalla moglie senza motivo? Verità e finzione, si sa, sono contigue, ma il confine può essere netto quanto quello che delimita la scena. E allora la domanda è: ma stiamo parlando del teatro o della vita? Non è il teatro il luogo dove posso «migrare da una vita a un'altra» dando un senso a





ogni scelta? Ci piace quando un testo ci riempie di domande, e *La resa dei conti* di Michele Santeramo ne pone a iosa. Con un'evocazione inevitabile (*Bianco o nero* di Cormac McCarthy) e con la schiettezza che gli è propria, l'autore mette in scena due personaggi veri, umani, fragili, a un passo dalla disfatta eppure resistenti, capaci di alzare il proprio flebile grido di ribellione alla durezza dell'esistenza. Una regia, quella di Peppino Mazzotta, che riesce a percepire le sfumature del testo, estraendone tutta la dolorosa umanità senza perdere in leggerezza, grazie a un'ambientazione sospesa, indefinita, riscaldata da luci morbide. Precisa la resa dei due attori, Daniele Russo e Andrea Di Casa, nel vestire i panni dei due uomini *borderline*, Russo (il salvato) con la giusta dose di risentimento represso, Di Casa (il salvatore) delicato mix di candore e ispirazione "mes-sianica". *Ilaria Angelone*

LA VITA DIPINTA, di Igor Esposito. Regia e luci di Tonino Taiuti. Scene di Luca Taiuti. Costumi di Sara Marino. Musiche di Marco Vidino. Con Tonino Taiuti. Prod. Teatro Rossosimona, Cosenza. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

Dice di aver conosciuto Ginsberg, Picabia, Gregory Corso, Mick Jagger e Lou Reed; di aver discusso con Tzara, Eluard, Picasso, Breton e Man Ray; di aver recitato in *Sleep e Blue Job* di Andy Warhol; di aver ispirato a Bob Dylan *Like a Rolling Stone*; dice di aver partecipato alle serate dada di Jean Arp e alle mostre della Galleria di Leo Castelli, dice di aver abitato a Zurigo, Parigi e New York ma il pitto-

re/poeta inventato da Igor Esposito e incarnato da Tonino Taiuti è piuttosto un penultimo beckettiano: è un attore che recita un copione mentale; un derelitto che trascina la sua storia come un fardello; un vagabondo che cerca di stare sul palco fin quando è possibile, per non cadere nell'ombra, tra le quinte, così scomparendo per sempre. Si muove dunque a ridosso di una sedia, posta a centro palco e illuminata da una lampadina spoglia: qui alterna versi poetici, frammenti dei manifesti d'arte d'inizio Novecento, la mimesi-racconto dell'incidente d'auto che ha ucciso James Pollock e una guiterria da teatro-clown napoletano, poi ogni tanto se ne va sulla destra, s'accuccia a una scrivania e - come Krapp - ascolta bobine di sogni che, intanto, sono diventati illusioni. Così *La vita dipinta*, graffio che incide il Napoli Teatro Festival Italia, diventa l'elogio di chi ha scelto la strada «randagia, rocambolesca e maledetta» dell'avanguardia, dissipando se stesso nel tentativo d'imbastardire l'arte con l'effimero gesto della rivolta creativa. E diventa, nel contempo, metafora dell'esistenza di tutti noi che veniamo dal buio della nascita, proviamo a essere sulla scena del mondo, quello che la società, la fortuna o l'occasione ci permettono d'essere, prima di tornarcene al buio con la morte. Intenso accompagnamento è il *sound* di Marco Vidino; il costume che Sara Marino ha ideato per Taiuti è esso stesso un reperto: la sciarpa rossa di Enrico Cajati, artista ai margini della scena napoletana, e un pastrano nero che riporta ai giorni che Taiuti trascorse con Antonio Neiwiler. *Alessandro Toppi*

LA CLASSE. RITRATTO DI UNO DI NOI, di Francesco Ferrara. Regia di Gabriele Russo. Con Andrea Liotti, Arianna Sorrentino, Chiara Celotto, Claudia D'Avanzo, Eleonora Longobardi, Luigi Leone, Luigi Adimari, Manuel Severino, Maria Francesca Duilio, Michele Ferrantino, Rosita Chiodero, Salvatore Cutri, Salvatore Nicoletta, Simone Mazzella. Prod. Fondazione Teatro di Napoli-Teatro Bellini. NAPOLI TEATRO FESTIVAL ITALIA.

Sedie in un semicircolo irregolare, maglie e zainetti, *smartphone* poggiati a terra; quaderni su cui prendere appunti, penne, evidenziatori e copioni. Tute, scarpe da ginnastica, jeans sfiabati alle ginocchia, roba da ventenni e da ventenni è pure tutta questa energia poetica e politica, questo voler dire e fare interrogandosi su ogni scelta da compiere, su ogni parola da usare. *La classe* è innanzitutto quel che annuncia nel titolo: la resa della quotidianità della Factory, ossia dell'Accademia teatro-creativa del Bellini: guardiamo questi neo-attori spiando dunque frammenti delle loro giornate, ascoltando i discorsi, imparando a conoscerne le peculiarità: ecco un confronto, una lite, un abbraccio; ecco «un provino al quale devo prendere parte domani», il lavoro con cui mi mantengo qui a Napoli. Qui se ne stanno, dunque, questi quattordici tra ragazzi e ragazze, e intanto ragionano su un testo da mettere in scena che riguarda Breivik, il 22 luglio 2011, l'attentato che ha ucciso decine di loro coetanei. Noi e il terrorismo, la giustizia, i miei genitori e la Chiesa, la paura, lo sgomento e la rabbia. Ne parlano e parlandone incarnano del testo qualche frammento o intere scene, si immedesimano poi tornano fuori dal ruolo e ragionano su una frase, vi si immergono ancora, ne riescono, fanno pausa. Così *La classe* mostra uno spettacolo e il suo processo creativo e mostra la formazione che in questi anni sta avvenendo al Bellini. Lo fa con una messinscena degna di tournée: per l'accorta empatia con cui Gabriele Russo accompagna gli allievi in scena; per la qualità collettiva della recitazione; per la sorprendente maturità autorale di Francesco Ferrara: alla sua prima drammaturgia, merita davvero menzione. *Alessandro Toppi*

In apertura, *Afghanistan - Enduring Freedom* (foto: Laila Pozzo) nella pagina precedente, Michail Baryshnikov in *Brodsky/Baryshnikov*; in questa pagina, *La resa dei conti* (foto: Daniela Petticelli).

Medea, Emio Greco danza la crisi dell'Europa

NON SOLO MEDEA, ideazione e coreografia di Emio Greco e Pieter C. Scholten. Drammaturgia di Marieke Buytenhuijs e Jesse Vanhoeck. Costumi di Clifford Portier. Luci di Henk Danner. Con 18 danzatori del Ballet National de Marseille, Manuela Mandracchia, Flora Duverger. Prod. Teatro Stabile di Napoli - Teatro Nazionale/Ballet National de Marseille. POMPEI THEATRUM MUNDI (Na).

Non sembra essere la maga, la straniera per amore, la furente assassina dei propri figli la protagonista di quest'ultimo lavoro di Emio Greco e Pieter C. Scholten, bensì l'Europa con le sue contraddizioni spesso spietate, prigioniera di crisi, tra cui, non ultima, quella d'identità. *Non solo Medea* sembra avere una genesi testuale complessa ispirata a un saggio del 2005 dell'olandese Tom Lanoye, *Fort Europa*, sfociato ne *L'uomo nuovo* del tedesco Florian Hellwig di cui lo spettacolo utilizza come prologo - affidato alla voce e all'autorevolezza di Manuela Mandracchia - alcune suggestioni. Il fatto è che la materia è densa e attualissima e sembra non poter sfuggire a una patina di retorica che contagia anche i vari altri linguaggi messi in campo dalla rappresentazione. Così, i bei video di Ruben Van Leer ci riportano a tratti immagini a cui purtroppo siamo assuefatti, i gesti prevedono abbracci inautentici e la comunque formidabile colonna sonora dal vivo, con la percussionista Flora Duverger, si amalgama con gli immortali Pink Floyd del *Live at Pompei* sino a *'O sole mio*. Ma *Non solo Medea* è anche uno spettacolo del Ballet National de Marseille coreografato da Emio Greco. Il giovane, stupendo *ensemble* dimostra, ancora una volta, come il corpo possa dire più e meglio delle parole. Organizzato come una falange compatta in momenti di insieme in cui Greco dispiega, come suo solito, una danza dura e dolce nello stesso tempo, potente e collettiva ma salvaguardando ogni singola personalità, molto pensata ma dall'apparenza anarchica. E, complice l'impareggiabile bellezza del Teatro Grande, ritaglia emozionanti assoli come quelli che vedono impegnati il singolare, magnetico Andrés García Martínez o Nahimana Vandenbusse che conquista una sua verità, appena smessi gli abiti che lo vedevano impersonare un migrante. *Nicola Viesti*

POMPEI

Bob Wilson rilegge *Edipo Re*, la tragedia come installazione visiva

OEDIPUS, da Sofocle. Ideazione, scene, luci e regia di Bob Wilson. Drammaturgia di Konrad Kuhn. Costumi di Carlos Soto. Musiche di Dickie Landry e Kinan Azmeh. Con Mariano Rigillo, Angela Winkler, Michalis Theophanous, Casilda Madrazo, Kayije Kagame, Alexios Fousekis, Meg Harper, Dickie Landry e altri 10 interpreti-performer. Prod. Change Performing Arts, Milano - Teatro Olimpico di Vicenza - Teatro Stabile di Napoli. POMPEI THEATRUM MUNDI (Na).

IN TOURNÉE

È la tragedia delle tragedie, l'*Edipo Re* affrontato da Bob Wilson e pensato per il Teatro Olimpico di Vicenza. Dopo due anni di lavoro presso il suo Watermill Centre, l'opera debutta nel non meno suggestivo teatro romano di Pompei, dove trova una specificità di sito altrettanto interessante.

Della tragedia sofoclea rimangono l'impulso e le parole rimontate in una struttura che segue la successione cronologica degli eventi, purgandola di gran parte del *pathos* e dei tormenti dei personaggi. Cinque parti centrate sugli accadimenti principali (prologo, la predizione dell'oracolo, Edipo al trivio, Edipo sposa Giocasta, la peste, la scoperta della verità), cinque lingue (italiano, greco, francese, inglese, tedesco) per le parole pronunciate: al centro il tema dell'oscurità e della luce-verità, invocata da Edipo ma insopportabile per lui. La traduzione sulla scena è in una drammaturgia delle luci, magistralmente orchestrate da Wilson, che gioca sui colori e sui rapporti buio-luce. In questa scatola magica si muovono i personaggi - figure ieratiche, la cui presenza in scena è spesso affascinante (Mariano Rigillo, Michalis Theophanous e Kayije Kagame, fra tutti) - con l'alternarsi di pieni e vuoti, azioni singolari e corali, *promenade* e passaggi che ripropongono alcuni *topoi* wilsoniani (inclusa l'apparizione di Angela Winkler, simile a un delicato spirito guida, ornata dal suo elegante cappellino), nei quali il regista annulla, di fatto, le distinzioni di genere e linguaggio, fondendole in una forma unica.

La bellezza delle scene, l'evocazione potente della materia utilizzata (rami, sedie in gran numero, lastre di metallo risonanti), la musica, antica e contemporanea del sax di Dickie Landry, unita alla forma scultorea dei costumi generano immagini che certo si imprinono nella memoria. Ma tanta perfezione, tanta bellezza assoluta racchiusa in una forma algida, se riempiono a dismisura gli occhi e suscitano stupore, tolgono in parte tragicità all'opera, levigano i conflitti in una forma magnifica ma che, alla fine, rischia di restare alla superficie, mero involucro di un'umanità perduta. **Ilaria Angelone**



Oedipus (foto: Lucie Jansch)

Alceste, artista ai margini contro il teatro del potere

IL MISANTROPO, di Molière.

Regia di Tonio De Nitto. Scene di Porziana Catalano e Iole Cilento. Costumi di Lapi Lou. Luci di Davide Arsenio. Musiche di Paolo Coletta. Con Ippolito Chiarello, Angela De Gaetano, Franco Ferrante, Sara Bevilacqua, Luca Pastore, Dario Cadei, Fabio Tinella, Ilaria Carlucci. Prod. Factory Compagnia Transadriatica, Bai-Lecce - Accademia Perduta-Romagna Teatri, Bagnacavallo (Ra). I TEATRI DELLA CUPA, NOVOLI-CAMPI SALENTINA (Le).

Occorre distinguere tra ciò che si vede e quel che sta accadendo ne *Il misantropo* di Tonio De Nitto. Si vede la trama mollièriana e si vedono i costumi con sbuffi e nastri, i volti imbiancati, le parrucche di boccoli e tutto un darsi con gesti ostentati, frasi cantate, coreografie pantomimiche ed è questa la recita che si recita anche stasera. Quel che sta accadendo, invece, è il crollo di un assetto, di cui non avvertiamo l'incedere - presi come siamo dal chiacchiericcio - ma che caratterizza il finale per cui la scena si disfa lasciando macerie: la grande cornice che funge da fondale perde gli addoppi, il piede del divano s'inclina, il lampadario cede sfiorando l'assito e ovunque c'è polvere e calce. Così il vecchio teatro - non quello di Molière, sia chiaro, ma quello reiterato da Ministero e Regioni: il vetusto teatrume tenuto in vita dalle Commissioni Prosa, da sindaci e assessori, da certi direttori dei Nazionali - muore delle sue crepe: a nulla sono valse le petizioni di principio, la rigida coerenza e l'onestà critica di cui Alceste s'è fatto testimonianza carnale. Quindi De Nitto usa Molière per confessare un malessere che è personale e collettivo (riguarda chi fa teatro ai margini del sistema) così connettendosi alla diatriba tra artisti e potere che, dal 1666 di Molière (che scrisse *Il misantropo* anche per replicare alla censura del *Tartufo*), oggi prosegue con aggiornamenti formali. E se dubbi genera l'adattamento drammaturgico di Nicolini - facile modernizzare con volgarità e allusioni contemporanee - invece merita menzione sia la regia, capace di giocare con gli stilemi della farsa, che la performance dell'intera compagnia: Ippolito Chiarello, in particolare, è un Alceste moralmente spaesato; Angela De Gaetano rende Célimène una diva da bacetti e smancerie; ingrugnata è l'Arsinoé di Sara Bevilacqua. **Alessandro Toppi**

La vendetta di Icaro oltre i confini del mito

ICARO CADUTO, di e con Gaetano Colella. Regia di Enrico Messina. Costumi di Lisa Serio. Scene di Paolo Baroni. Prod. Armamaxa Teatro/Pagine Bianche Teatro, Ceglie Messapica (Br). I TEATRI DELLA CUPA, NOVOLI-CAMPI SALENTINA (Le).

Ambizioso e intrigante il fine di *Icaro caduto* di voler andare oltre i confini del mito, immaginando le vicende di Dedalo e del suo sfortunato Icaro là dove si interrompono, con la rovinosa caduta in mare dell'adolescente che, preso dall'ebbrezza del volo, si avvicina troppo al sole con ali di cera, invenzione del padre. Una storia che continua all'insegna del dolore e dell'odio e che termina con una catarsi, che è accettazione del destino e termine di un percorso di pacificazione con se stessi e con la figura paterna. Ma tanti e impegnativi sono i temi che lo spettacolo mette in campo, volendo al centro della narrazione un fanciullo caduto dal cielo e ridotto a deforme ammasso di ossa spezzate, venerato per anni come divinità dormiente e che, al suo risveglio, uno specchio rivelerà come un povero storpio. Sarà per Icaro il momento del furore e della vendetta che gli consentirà un lungo viaggio a dispetto dei passi incerti, con nell'anima il desiderio di ritrovare un genitore da punire con la morte. *Icaro caduto* è stato scritto da Gaetano Colella, che ne è anche interprete, in forma ibrida con alcune parti in versi e altre in una prosa che, pur non rinunciando ad alcuni accenti ironici, sembra esercitarsi in una favola crudele che pare costruire un nuovo sentiero misterioso intorno al protagonista, un intrico però tutto interiore in cui un terribile minotauro è da sconfiggere nel profondo del cuore. È uno spettacolo concepito per un pubblico adulto, ma sarebbe perfettamente compreso da spettatori adolescenti che avrebbero oggi tanti motivi per riflettersi nella complessità di tale eroe. Colella - che ricordiamo in quest'ultima stagione tra i principali protagonisti dello splendido *La Cupa* di Mimmo Borrelli - è ormai un interprete di tale bravura che, in questo spettacolo, potrebbe benissimo fare a meno del costume di scena e dell'accento di scenografia. **Nicola Viesti**

Storie del popolo curdo nel Paese che non c'è

IL PAESE CHE NON C'È, un progetto di e con Gianluigi Gherzi e Fabrizio Saccomanno. Prod. Ura Teatro, Lecce. I TEATRI DELLA CUPA, NOVOLI-CAMPI SALENTINA (Le).

Il Paese che non c'è è quello del popolo curdo, milioni di persone che vivono divise in cinque Stati e che, a loro volta, non vogliono essere uno Stato. Gente che si ostina, in una terra incandescente e rossa di sangue, a credere in un'utopia di pace e che lotta contro il fondamentalismo islamico. Una storia, la loro, che affonda le radici nei secoli e che noi occidentali abbiamo non poco contribuito a rendere più difficile con le nostre manie di esportazione di democrazia e necessità di confini. Una vicenda ai più sconosciuta e che il teatro prova a raccontare grazie alla sensibilità e all'impegno di Gianluigi Gherzi e Fabrizio Saccomanno, artefici di uno spettacolo che, con estremo pudore ma con grande forza, passa dalla Storia agli episodi vissuti dai singoli, ai loro strenui tentativi di marcare un'esistenza e far valere le proprie ragioni contro nemici immensamente più forti. Ed è proprio la dura realtà vissuta da ogni curdo che riesce a illuminare eventi complessi e apparentemente senza risoluzione. In cento minuti tesissimi, prima Saccomanno - che narra grandi accadimenti da una distanza quasi critica e con partecipazione piccole storie - poi Gherzi - che invece porta testimonianza diretta dell'eroismo di guerriglieri impegnati a mantenere le proprie posizioni a difesa di un città minacciata dal califfato ai confini con la Turchia - non solo sanno essere sempre emozionanti, ma anche a parlare alla ragione dello spettatore. Infine resta sul fondo un'enorme lavagna su cui i due protagonisti hanno segnato i loro racconti, hanno indicato una mappa di luoghi, di parole, di traiettorie. Ed è una visione spiazzante perché rende palese per noi l'immagine del caos, sembra rivelarci che ciò che accade in quei Paesi non riusciremo mai a comprenderlo. Eppure dovremmo sforzarci di farlo, perché quel labirinto segnato dal gesso parla anche di noi. *Nicola Viesti*

Ovadia e Incudine alla prova di *Liola*

LIOLA, da Luigi Pirandello. Adattamento di Mario Incudine, Moni Ovadia, Paride Benassai. Regia di Moni Ovadia e Mario Incudine. Scene e musiche di Mario Incudine. Costumi di Elisa Savi. Luci di Franco Buzzanca. Con Mario Incudine, Moni Ovadia, Paride Benassai, Rori Quattrocchi, Stefania Blandeburgo, Aurora Cimino, Graziana Lo Brutto, Chiara Seminara, Sabrina Sproviero. Prod. Teatro Biondo, PALERMO.

Una danza dionisiaca che si scioglie in musica, un tripudio di capelli che si agitano, tammorre che risuonano: il *Liola* di Pirandello, riscritto da Moni Ovadia, Mario Incudine e Paride Benassai, è ritmo, musica, canto, celebrazione dell'euforia della vita e della natura. Principio costruttore di questo vitalismo immerso nella luce del sole è la musica originale di Mario Incudine e dei musicisti in scena. Mario Incudine è un *Liola* un po' scanzonato, un po' guascone, canterino e spensierato, impenitente seduttore che semina di figli i ventri delle ragazze del paese. Moni Ovadia si presenta nelle vesti di Pirandello - con una maschera sul cappello - e di Zio Simone - con un burattino sulla pancia - il vecchio ricco che non riesce a ingravidare nemmeno la moglie. Paride Benassai si inventa una bellissima figura di follesaggio, con elmo bicefalo, un Giano lucidamente pazzo, un po' buffone, un po' filosofo, che concentra tutta l'antica, preziosa sapienza del teatro popolare palermitano di *cunti*, detti, nenie, lazzi, filastrocche. Rori Quattrocchi, nel ruolo di Zà Ninfa e Stefania Blandeburgo, nel ruolo di Zà Croce, sono veterane e maestre, con ottime prove di attrici. Un registro eccessivo e stilizzato, complici anche i pronunciati costumi bidimensionali di bambole-matroske di Elisa Savi, rinserra invece le giovani Aurora Cimino (nel ruolo di Tuzza) e Graziana Lo Brutto (nel ruolo di Mita). La stessa partitura gestuale, marionettistica e ostinatamente accentuata, dai toni irreali e favolistici, risulta più calzante per il coro delle voci popolane pettegole, chiassose, maldicenti (Chiara Seminara e Sabrina Sproviero). Le coreografie di Dario La Ferla, eseguite dalla Compagnia del Teatro Ditirammu, la storica Compagnia di canto popolare di Palermo, animano uno spettacolo ruffiano, beffardo, di grande estro, ma poco razionino. *Filippa Ilardo*



SIRACUSA

Aristofane nostro contemporaneo tra i pericoli della democrazia

I CAVALIERI, di Aristofane. Traduzione di Olimpia Imperio. Regia di Giampiero Solari. Scene e luci di Angelo Linzalata. Costumi di Daniela Cernigliaro. Musiche di Roy Paci. Con Francesco Pannofino, Antonio Catania, Roy Paci, Gigio Alberti, Giovanni Esposito, Sergio Mancinelli. Prod. Istituto Nazionale del Dramma Antico, Siracusa. LIV FESTIVAL DEL TEATRO GRECO, SIRACUSA.

Così lontani, così vicini. È questo il singolare destino non solo della tragedia antica, portentoso veicolo di una riflessione che ha contribuito a plasmare due millenni di pensiero occidentale; ma anche della commedia attica, legata a urgenze ed emergenze squisitamente coeve, eppur ripetibili e rivedibili fino ai giorni nostri.

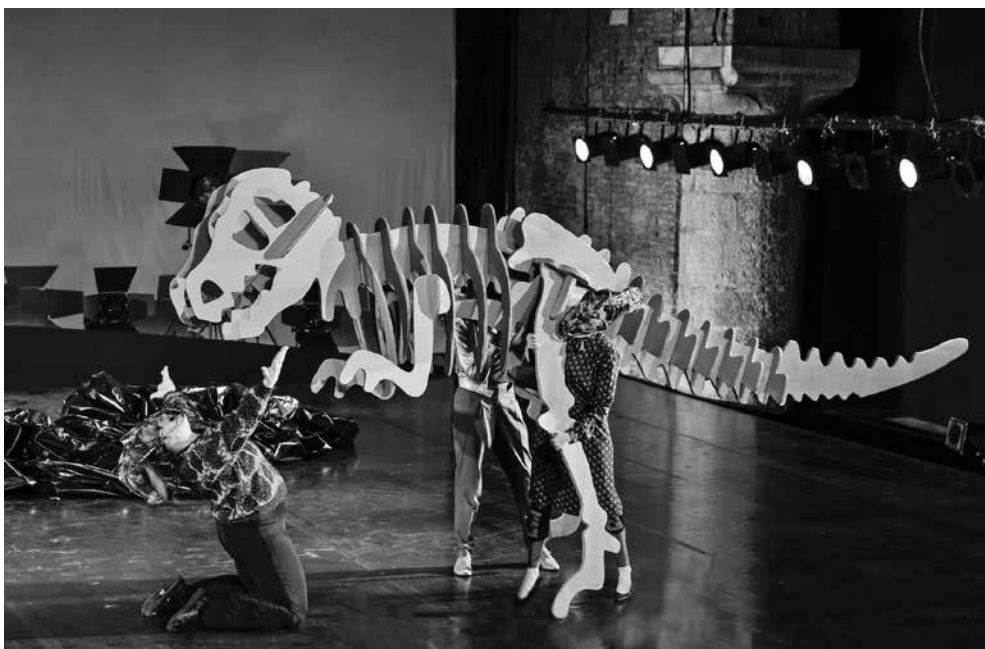
Lo dimostrano *I cavalieri* rappresentati con successo a Siracusa, dove Solari rispetta, ma non troppo, la forbita traduzione di Imperio per evocare una «cerimonia di trasformazione politica», ossia il momento di transizione dal governo di un dittatore a un altro, fomentato da due servi, ma realizzato con il consenso di Demo, rappresentante di un popolo di cui è facile carpire il consenso. Per questo si assiste a uno spettacolo tradizionale ma con tempi e ritmi perfettamente calibrati, di gusto garbatamente televisivo, in cui stuzzicanti trovate si materializzano come le siepi, shakespeariana foresta di Birnam che avanza: per rivelare tavole imbandite e scranni assembleari, ma soprattutto un esercito di cavalieri che assume l'unanime meccanicità dei pupi e inalbera maschere espressioniste degne del miglior Grosz.

Il vecchio e il nuovo si sfidano a una tenzone, singolare per la varietà delle pietanze e dei favori largiti a Demo (Catania), d'umore volubile e capriccioso: e oscillano dai «Mi consenta» di uno scatenato Paflagone (Alberti) alla schiacciante vittoria del Salsicciaio, cui Pannofino assicura una corposità materica, tangibile dimostrazione che l'arte del governo si addice «a chi è ignorante e spudorato». Chiave di volta della riuscita dello spettacolo è la tromba jazz di Roy Paci, corifeo forse ancora acerbo, ma irresistibile punto di riferimento di balli di gruppo dal sapore latinoamericano e di improvvisi affondi nella sorridente malinconia di Rota: un *meltingpot* trascinate e coinvolgente, che divertendo s'incarica di ricordare quanto l'istituto della democrazia possa risultare pericoloso, se esercitato per favorire interessi privati.

Giuseppe Montemagno

I cavalieri (foto: Maria Pia Ballarino)

Da Venezia a Civitanova Marche, tutti i movimenti della danza



BUILT TO LAST, coreografia di Meg Stuart. Drammaturgia di Bart Van den Eynde e Jeroen Versteede. Scene di Doris Dzierzk. Costumi di Nadine Grellinger. Luci di Jürgen Tulzer e Frank Laubenheimer. Musiche di Alain Franco. Con Dragana Bulut, Davis Freedman, Anja Müller, Maria F. Scaroni, Kristof van Boven. Prod. *Damaged Goods*, Bruxelles-Berlino e *Münchner Kammerspiele*, Monaco di Baviera. LA BIENNALE DANZA, VENEZIA.

Dopo Lucinda Childs lo scorso anno il Leone d'Oro alla Carriera è stato assegnato stavolta a Meg Stuart che, classe 1965, è tra le più giovani vincitrici. Americana attiva da anni in Europa, dove ha fondato la compagnia *Damaged Goods* e ora di base tra Bruxelles e Berlino, Meg Stuart, nella parabola che l'ha vista attraversare diversi formati creativi, ha posto un forte accento sulla variazione di energia del movimento e su come quest'ultimo si metta in gioco con uno spazio in continuo divenire. Tutto ciò si ritrova in *Built to Last*, spettacolo del 2012 per cinque interpreti. Proprio la danza, arte effimera per eccellenza, in questo lavoro il cui titolo significa «costruito per durare» pare riflettere su se stessa, accogliendo conosciute partiture classiche e contemporanee. Elaborato da Alain Franco, questo *collage* musicale rappresenta, infatti, il primo confronto di Meg

Stuart con partiture storiche a cui la coreografa reagisce a livello emotivo, adoperandole per evidenziare gesti e canalizzare il flusso di energie tra gli interpreti. Dalla centralità di Beethoven si susseguono così le sonorità di Xenakis, Stockhausen, Ligeti e molti altri, animando uno spazio scenico che, da campo aperto per tracciare scie di movimento, si fa teca di un museo antropologico, o macchina del tempo per confrontarsi con la sagoma in cartone di un tirannosauro. Tra scene di caccia agli uccelli, gesti minuti e slanci eclatanti, emergono continue citazioni dalla storia della danza, in cui *port de bras* del balletto cedono il posto alle dinamiche della *modern dance* e raffinate inserzioni da *Trio A* di Yvonne Rainer dischiudono una riflessione su un'arte tanto accattivante quanto sfuggente. Monumento all'arte del movimento, in cui non si tralascia però di ironizzare sugli aspetti più eroici e appariscenti, grazie anche ai rimandi alla popstar Madonna, *Built to Last* come un ingranaggio perfetto aziona, infine, un grande sistema solare. I nove pianeti orbitano così sulle nostre teste sino all'esplosione del sole, estremo rilascio di energia che vede i danzatori cadere a terra stremati. Carmelo A. Zapparrata

RADICAL VITALITY, SOLOS AND DUETS, coreografie di Marie Chouinard. Musiche di Louis Dufort, Frédéric Chopin, Carles Santos,

Robert Racine. Scene e luci di Marie Chouinard e Axel Morgenthaler. Costumi di Marie Chouinard, Liz Vandal, Louis Montpetit. Con Sébastien Cossette-Masse, Catherine Dagenais-Savard, Valeria Galluccio, Motrua Kozbur, Morgane Le Tiec, Luigi Luna, Scott McCabe, Sacha Ouelette-Deguire, Carol Prieur, Clémentine Schindler. Prod. *Compagnie Marie Chouinard*, Montreal. LA BIENNALE DANZA, VENEZIA.

La potenza del corpo che, indagato in ogni suo singolo anfratto, si fa strumento espressivo di un mondo surreale in grado di scatenare paure e desideri: è questa la sensazione che si avverte assaporando per più di due ore *Radical Vitality, Solos and Duets*, compendio di vari estratti firmati dalla direttrice della Biennale Danza Marie Chouinard. Presentata al festival lagunare in prima assoluta, questa antologia inanella diversi pezzi, concepiti tra il 1979 e il 2018. Pur se interessante dal punto di vista storico, la carrellata di più di trenta estratti voluta dalla Chouinard affatica lo sguardo dello spettatore evidenziando non pochi problemi drammaturgici. Avulsi, infatti, dal loro contesto, quel mondo surreale tanto denso e incisivo, i preziosi assoli e duetti appaiono purtroppo appiattiti. Il corpo portato all'estremo, l'utilizzo della voce quale creatrice di spazi e l'espansione dell'essere scenico attraverso protesi, tutte cifre distintive della Chouinard, non vengono purtroppo valorizzate in questo processo di collazione sincrona che, dopo i primi numeri, cade in monotonia. Nella lunga saga chouinardiana a stazioni, però, alcuni assoli e duetti riescono comunque a brillare catturandoci grazie alla potenza d'espressione e d'inventiva. Degni di nota sono, infatti, il telurico e focoso *Earthquake in the heart chakra* del 1985, come il sensuale orgasmo di *Under the spotlight* (da *Etude Poignante* del 1998), gli slanci e le dinamiche dell'affascinante *Whale and Three Times Gould* (da *bODY_rEMIX/gOLDBERG_vARIATIONS* del 2005) o ancora gli sdoppiamenti e l'utilizzo delle maschere in *The Ladies' crossing* e *Finale* (entrambi da *The Golden Mean (Live)* del 2010), in cui l'effetto stranante tra corpi tonici e volti di anziani e di bebè colpisce dritto lo sguardo. Carmelo A. Zapparrata

FLA.CO.MEN, direzione, coreografia e danza di Israel Galván. Costumi di Concha Rodriguez. Luci di Ruben Camacho. Suono di Pedro Leon. Musicisti David Lagos, Tomas de Perrate, Eloisa Canton, Caracafé, Proyecto Lorca. Prod. Negro Producciones, Siviglia e altri 2 partner internazionali. LA BIENNALE DANZA, VENEZIA.

Un'espressione atavica e vorace che, possedendo tutto, rinnova continuamente le proprie forme. Danza contemporanea o flamenco? Quando è di scena Israel Galván non è possibile fare distinzioni. L'abilità tecnica e il carisma di cui è dotato, combinandosi con una visione massimalista dell'antica danza del popolo gitano, offre, infatti, una miscela esplosiva di pura avanguardia. Con Galván le differenze di genere, tra maschile e femminile, e i confini di stile non esistono, giungendo a un flamenco che fa ricerca tanto quanto la danza contemporanea. L'artista siviigliano, classe 1973, in *Fla.co.men*, lavoro del 2014 di cui è autore e interprete, ha presentato appieno non solo le sue spiccate qualità coreografiche, ma anche la speciale aura che lo colloca tra le stelle del panorama mondiale. Come suggerito dallo stesso titolo, *Fla.co.men* si sviluppa come una sorta di decostruzione del verbo flamenco che, lungi dal prendere pieghe essenziali e minimaliste, fa del massimalismo di forme e contenuti la propria bandiera. Accompagnato dalla musica e dal canto dal vivo, Galván parte dal ritmo percussivo del proprio *zapateado* per danzare su ogni superficie disponibile e intessere un dialogo serrato con lo stesso *ensemble* musicale. Pose statuarie della più pura tradizione si modulano in ironiche citazioni di balli di gruppo latini dal sapore estivo per poi riconfluire in raffinati assaggi di varie danze spagnole, come *Sevillanas* (coreografie di Pedro G. Romero) e *Alegrias* (coreografie di Patricia Caballero). Un *braceo*, al contempo plastico e spigoloso, evidenzia le forti dinamiche che dal torso si irradiano in tutto lo spazio, facendo del ballerino il motore di ogni movimento scenico. Coinvolgente e ironico, *Fla.co.men*, concepito da Galván riprendendo proprie opere precedenti al 2006 e sviluppato grazie all'apporto di Pedro G. Romero, eclettico artista e studioso suo dramaturg da anni, trova il giusto punto d'equilibrio tra costruzione e interpretazione. Carmelo A. Zapparrata

AND MY HEART ALMOST STOOD STILL, coreografia di Ari Teperberg. Con Avshalom Ariel e Tomer Damsky. Suono di Tomer Damsky. Editing di Yoav Bril. Prod. Teatro Westfluegel, Lipsia (De) e Independent Theatre Makers Association, Tel Aviv (Il). FESTIVAL B.MOTION DANZA, BASSANO DEL GRAPPA (Vi).

Sembrano uno scherzo i primi minuti di *And my Heart Almost Stood Still* del coreografo israeliano Ari Teperberg: mantenendo uno stato simile al dormiveglia, un uomo ridacchia ed emette suoni indecifrabili fino a pronunciare frasi intere attraverso uno *spelling* rapidissimo. "Scherzo" è chiamato per il suo aspetto giocoso, da Beethoven in poi, il terzo movimento della musica sinfonica: celeberrimo quello della Nona, che la scrittrice americana sordo-cieca Helen Keller poteva ascoltare con le mani dall'altoparlante della radio, come descrive in una lettera che ha ispirato la coreografia. *And my Heart Almost Stood Still* è infatti un'allegria, esplosiva, spiritosa sinfonia di immagini in cui, con splendida chiarezza, si esprime lo sconfinamento da un senso

all'altro, da un'emozione astratta a un oggetto palpabile in grado di contenerla. Un palloncino di colore vermiglio diviene prolungamento del corpo, vibrante e pulsante, da trattenere con i denti e controllare con il respiro. Finché, proprio all'altezza del petto, non si accende un'emozione: è musica, la Nona di Beethoven, che sprizza come sangue da un registratore-cuore. Danzante a tempo, il pugno di una mano stretto nel lattice di un palloncino rosso è subito, anche quello, un cuore vivo, e come nel balletto romantico per anomasia *Giselle* fa crollare il corpo a terra, tramortito per un eccesso di ardore. Rinvieni tra le braccia di un altro performer, accorso dalla regia per ri-dargli vita con un *pas des deux* di voci che rimbalzano da un orecchio all'altro, da uno strumento, il corpo, a un altro, il registratore. E insieme sembrano un'unica, festosa corporeità espansa che raggiunge il nostro cuore, travolgendo i sensi e contaminando l'aria. Renata Savo

BLANKS, coreografia e interpretazione di Ingrid Berger Myhre. Scene e costumi di Maja Eline Larssen. Scene e luci di Edwin Kolpa. Musiche di Magnus Hængsle e Jim O'Rourke. Prod. Dansateliers Rotterdam (Ni) - 4Culture, Bucarest (Ro) - Working Art Space and Production, Bucarest. FESTIVAL B.MOTION DANZA, BASSANO DEL GRAPPA (Vi).

Nell'ampio e suggestivo spazio scenico ricavato dal Garage Nardini, *Blanks* della coreografa e performer norvegese Ingrid Berger Myhre trae ispirazione dalle possibilità dell'invisibile di prendere forma grazie alla parola scritta. Davanti e dietro a un telo per proiezioni, simile a una tenda parasole con righe verticali appena accennate, il corpo è una presenza che affiora e riaffiora. A volte, leggiadra, scorrazza come una farfalla, altre volte esegue sul posto, con dolcezza, movimenti mimetici, altre volte ancora sparisce dietro al telo e possiamo soltanto immaginarla, mentre compie una serie di azioni buffe descritte nelle didascalie proiettate: «Sta provando a

calzare dei pantaloni senza usare le mani (...) ora c'è una parte in cui sembra che improvvisi». La parola inventa, segna il tempo, il ritmo delle azioni, influenza lo sguardo integrando l'invisibile; lo fa evidenziando ironicamente i limiti costitutivi del suo linguaggio (confrontati con l'immediatezza dell'immagine, i tempi di lettura della parola sono molto più lenti) così come la sua forza: fungendo da proteggi all'immaginazione, sovrverte ciò che accade lontano dal nostro campo visivo fino a diventare beffa. E quando, infine, la tanto attesa performer riappare «nello stesso posto di prima» come un'epifania, sprigiona un'energia incredibile, vorticoso, che infonde gioia nei nostri corpi. La danza eseguita in lungo e in largo, i gesti ampi che ne amplificano la portata, sfondano la quarta parete per farsi realtà nello spazio "presente", in senso cronologico e fisico. Oltre la parete virtuale di parole stranianti, lo spazio celebra infine quella tridimensionalità che soltanto il corpo, libero e reale, può esperire. «Any moment now». Renata Savo

HOMO FURENS, coreografia di Filipe Lourenço. Con Tom Grand Mourcel, Stéphane Couturas, Rémi Philippe, Yves Leblanc, Julien Raso, José Teles Meireles. Prod. Ass. Plan-K, Bourges (Fr) - Théâtre de Bourges - Ccn de Roubaix (Fr). FESTIVAL B.MOTION DANZA, BASSANO DEL GRAPPA (Vi).

Non è insolito che nel panorama della danza contemporanea occidentale il danzatore/performer di sesso maschile sia concepito o "neutralizzato", influenzato dalle teorie *queer*. Forse non basterebbe neanche avanzare, come spiegazione, l'ipotesi che ciò sia dovuto al fatto che i coreografi si divertono a scardinare e a costruire nuovi modelli culturali - come d'altra parte ogni artista dovrebbe saper fare - attraverso la danza, linguaggio che lavora sull'espressione del corpo con maggiore libertà del teatro. Tuttavia, sembra meno frequente ritrovare, come nello spettacolo *Homo Furens* della compagnia francese di Filipe Lourenço, l'espressione del



genere maschile nella sua più tradizionale morfologia. Questo approccio deriva a Lourenço dall'ispirazione all'immaginario evocato nel film *Full Metal Jacket* di Stanley Kubrick, e quindi all'universo che ruota attorno all'addestramento militare. Cinque performer in abiti quotidiani eseguono sequenze di movimenti che riproducono, formalmente, esercizi tipici dell'addestramento militare: senza musiche, senza scenografia, senza effetti illuminotecnici di nessun tipo. Lo spettacolo è davvero interessante, non solo per questa asciuttezza che mostra come il confine tra le pratiche spesso sia una questione meramente culturale, o per il modo in cui i cinque performer riescono a mantenere costante il ritmo delle azioni con un livello di precisione chirurgica persino in assenza di qualsiasi partitura sonora; ma anche per come, all'interno di un unico armonioso flusso, la struttura di ogni sequenza riesce a integrare gli esercizi *ready-made* mediante legature che, già molto eleganti, rispondono alla perfezione di un canone matematico. *Renata Savo*

SCARABEO - ANGLES AND THE VOID, coreografia di Andrea Costanzo Martini. Drammaturgia di Yael Biegon-Citron. Costumi di Nir Lenita e Idan Lederman. Luci di Yoav Barel. Musiche di Julian, John Cale/B. Eno e Franco Battiato. Con Avidan Ben-Giat e Andrea Costanzo Martini. Prod. Roy Bedarshi, Tel Aviv (Il). FESTIVAL B.MOTION DANZA, BASSANO DEL GRAPPA (Vi).

Un *loop* musicale brioso, che ha il carattere del sottofondo mattutino di certe stazioni della metropolitana, accoglie gli spettatori mentre un performer, mantenendo una posa effeminata, ancheggia a tempo e ci sorride. Arriva un altro performer ad affiancarlo e inizia a far lo stesso: l'effetto comico è garantito. Un *incipit* teatrale, semplice ma efficace, quello di *Scarabeo - Angles and the Void* di Andrea Costanzo Martini, da cui si generano moduli coreo-

grafici spiazzanti per la cura certosina con cui si realizza l'accordo tra movimento e suono. I sorrisi dei due cedono il passo ai nervi a fior di pelle, anche se restano sempre in rapporto osmotico, come due clown che non possono andare in scena l'uno senza l'altro. Il titolo, curioso ma non immediato, richiama il gioco in cui lettere uguali formano parole diverse. Questo è infatti il meccanismo che regola la composizione coreografica: drammaturgia, suono e immagine sono come le lettere del gioco, compongono un *collage*, una tavolozza, di vari umori, che vanno in armonia o in contrasto con la partitura sonora e il sapiente disegno luci, basato su marcati effetti cromatici. Maniacale, suggestiva, preziosa l'attenzione per il dialogo tra coreografia e paesaggio sonoro ispirato all'ambiente metropolitano: a ogni modulo coreografico corrisponde un suono concreto particolare, che viene visualizzato, definito, cesellato, in maniera infallibile con tutte le pieghe del corpo. Un corpo schizofrenico, riflesso della contemporaneità, reagente alla manipolazione esterna e scarnificato della sua umanità per esibire la propria "maschera" dai tratti sempre più spigolosi. *Renata Savo*

10000 GESTES, coreografia di Boris Charmatz. Regia di Fabrice Le Fur. Costumi di Jean-Paul Lespagnard. Luci di Yves Godin. Con Djino Alolo Sabin, Or Avishay, Régis Badel, Jessica Batut, Nadia Beugré, Alina Bilokon, Matthieu Burner, Dimitri Chamblas, Olga Dukhovnaya, Sidonie Duret, Bryana Fritz, Kerem Gelebek, Alexis Hedouin, Rémy Héritier, Solène Wachter, Frank Willens. Prod. Musée de la Danse, Rennes (Fr). FESTIVAL BOLZANO DANZA, BOLZANO.

Un «cimitero di gesti»: così uno dei danzatori definisce lo spettacolo di Charmatz, riferendosi tanto alla musica che lo accompagna - il *Requiem* di Mozart - quanto al disegno coreografico, che assomma circa

“diecimila” differenti movimenti. Gestì perlopiù minimi, dettagliati, specifici, che “muoiono” nel momento stesso in cui vengono eseguiti. Un tappeto riflettente, ai lati alcuni neon posti in verticale, il palcoscenico è inizialmente occupato da un'unica danzatrice, in luccicante costume rosso da varietà, per essere poi invaso dal resto dell'eterogeneo cast, assai vario per fisico e abbigliamento. Una ricerca di non omogeneità che si riflette nel coerente rifiuto di simmetria e armonia a favore di un caos in realtà accuratamente organizzato. I ballerini eseguono assoli, danzano a terra ovvero a piccoli gruppi, attraversano il palco con movimenti ampi, si concentrano su minimi spostamenti dei muscoli delle spalle e delle braccia. “Cantano” con fervore il *Requiem* e, prorompendo in platea, cantano in francese i gesti realizzati. E se questa irruzione fra il pubblico non ci è parsa particolarmente interessante né innovativa, assai più singolare e persuasivo ci è sembrato il discorso, squisitamente meta teatrale, compiuto dal coreografo sulla natura volubile e transeunte della danza. Non vi è ricerca di un senso altro, bensì una convincente affermazione dell'infinità varietà dei movimenti e della loro effimera istantaneità, qualità che ne fanno naturalmente efficaci correlativi tanto della fugacità degli innumerevoli pensieri che ci attraversano la mente, quanto dell'essenza fragilmente “mortale” della danza. *Laura Bevione*

PASIONARIA, ideazione, coreografia e direzione di Marco Morau. Drammaturgia di Roberto Fratine e Celso Giménez. Scene di Max Glaelzel. Costumi di Silvia Delagneau e Carmen Soriano. Luci di Bernat Jansà. Suono di Juan Cristóbal Saavedra. Con Angela Boix, Chey Jurado, Ariadna Montfort, Nùria Navarra, Lorena Nogal, Shay Partush, Marina Rodriguez e Sau Ching Wong. Prod. La Veronal, Barcellona (Es) e altri 10 partner internazionali. FESTIVAL ORIENTE OCCIDENTE, ROVERETO (Tn).

Uno spettacolo folgorante e ipnotico quello degli spagnoli La Veronal, così carico di tensione oltremisura da scuotere anche il più refrattario degli spettatori. Non nuovo a oggetti scenici che tratteggiano un'idea di tempo segnato da una apocalissi del sentimento, il regista-coreografo Marcos Morau, con *Pasionaria*, ci mostra il futuro come non vorremmo mai vederlo, un discorso sul concetto di comunità e di identità che restituisce un oggi pericolosamente sul baratro. Non convenzionale nella forma né rassicurante, l'impaginazione fotografa una grande stanza all'interno della quale tutto accade e nulla cambia nel susseguirsi di azioni ripetute, *routine* nella narrazione di un quotidiano deprivato e in preda ai peggiori incubi. È un futuro prossimo che ha radici nemmeno tanto lontane, un luogo disumanizzato, appunto, dove persino il rapporto con la maternità o la paternità è mediato. L'identico della ripetizione di azioni svuotate di qualsivoglia desiderio. Il teatro si trasforma allora in una stanza illuminata da trasparenze di un velatino che annebbia, smargina i



contorni del quadro: un sanatorio metafisico? Una surreale clinica-laboratorio da riproduzione di umanoidi? Una grande scala che ricorda *Il viale del tramonto* cinematografico (e la fine di un'epoca) si "inabissa" in una scena-sala d'aspetto con alle spalle una grande finestra che funge da richiamo esterno, anch'esso minaccioso. Ma tutto ha una plasticità da *cartoon*, i performer tentano fughe da quel *refrain* che reitera gesti e accenti coreografici *break*, condotti nel magma sonoro che impasta Bach e zone di asfittici rumori, un vuoto, un buco dell'anima, una «completa mancanza di passione». Un bel colpo del Festival Oriente Occidente, così alla ricerca di intersezioni della danza, di nuove, infinite varianti di un'arte complessa ed eretica, vero e profondo strumento di analisi del tempo presente.

Paolo Ruffini

THIS IS YOUR SKIN, ideazione e coreografia di Irene Russolillo. Testi di Irene Russolillo e Spartaco Cortesi. Luci di Valeria Foti. Musiche di Spartaco Cortesi. Con Alice Giuliani, Alice Raffaelli, Irene Russolillo. Prod. Festival Oriente Occidente, Rovereto (Tn) - Comune di Brentonico - Ass. Cult. Van, Bologna. FESTIVAL ORIENTE OCCIDENTE, ROVERETO (Tn).

La danzatrice e autrice Irene Russolillo sta lavorando sodo per scardinarsi da alfabeti danzati sino a oggi. Ostinata nelle proprie convinzioni, restia a dover soddisfare le aspettative del pubblico, il suo è un carattere, un'attitudine scenica tra le più interessanti, anche per questo anelito di ricerca propria, soggettiva. *This is Your Skin* è un lavoro non facile e dove la scrittura fisica delle tre interpreti si definisce anche in relazione a una partitura sonora di grande espansione speculativa, universo di timbri e levigatezze elettroniche che cooptano la voce delle tre interpreti (danzatrici-cantanti) con grande efficacia. Siamo al Teatro alla Cartiera di Rovereto, dove lo spazio si trasforma in un ring di gestualità e accenti vocali, una performance del corpo e della voce con traiettorie di corpi-cumuli corporei che attraversano la scena con movimenti "lavici", in forme che si intrecciano per assoli d'insieme, come in un quadro espressionista. I performer cercano i microfoni posizionati su tre lati del palcoscenico, appuntamenti di una scrittura vocale straordinaria parallela a quella del corpo, una scrittura persino emozionale nonostante l'impalcatura fortemente concettuale del lavoro. E sono corpi prossimali alla prassi, allo spazio interiore desideroso di un'eversione esteriore. L'atmosfera è quella di una prova di forza tra l'*incipit* gestuale e la sua "ricaduta" concertistica, mai al servizio di una bella configurazione estetica, di una piacevolezza di superficie. Sembrerebbe invece che la preoccupazione della Russolillo conduca a una coreografia articolata, perturbata dal pensiero e rigorosamente interpretata. E bene ha fatto il Festival Oriente Occidente, nella sua programmatica messa in evidenza di giovani autori della scena italiana, a sostenerne la ricerca. Paolo Ruffini



NOETIC, coreografia di Sidi Larbi Cherkaoui. Drammaturgia di Szymon Brzóska. Scene di Antony Gormley. Costumi di Les Hommes. Luci di Adolphe Binder. Con 19 danzatori e 2 musicisti. **ICON**, coreografia di Sidi Larbi Cherkaoui. Drammaturgia di Antonio Cuenca Ruiz. Scene di Antony Gormley. Costumi di Jan-Jan Van Essche. Luci di David Stockholm. Suono di Joachim Bohäll. Con 18 danzatori. Prod. Göteborgs Operans Danskompani e altri 7 partner internazionali. FESTIVAL TORINODANZA, TORINO.

Il coreografo belga di origine marocchina ha creato, con la mirabile compagnia di danza del Teatro dell'Opera di Göteborg, due spettacoli accomunati da stili e peculiarità, pur nell'apparente diversità. In entrambi si riconoscono l'interesse del coreografo per il dibattito culturale e scientifico attuale, il suo gusto per la manipolazione sulla scena di materiali non consueti così come per la contaminazione di classicità e contemporaneità, fascinazione per l'esotico e deferenza verso la tradizione. Caratteristiche da cui conseguono punti di forza e debolezze di entrambi i lavori, presentati uno dopo l'altro nella serata inaugurale di Torinodanza. Ecco, allora, la ricerca di una drammaturgia non pretestuosa né superficiale quale solido scheletro per la danza; la creazione in scena di oggetti scenografici di sicuro impatto - la sfera composta da lunghe e flessibili aste di carbonio in *Noetic* e l'uomo di argilla, novello Golem, nell'atto di meditare in *Icon* -; le musiche, eseguite perlopiù dal vivo, che vanno da arie classiche a melodie tradizionali giapponesi; la capacità di valorizzare l'indiscutibile bravura dei ballerini. Ma, dall'altra parte, ecco l'irrompere a tratti di verbose discettazioni sui temi portanti dei due spettacoli - le interconnessioni fra uomo e scienze nel primo; il ricorrente processo di costruzione e successiva di-

struzione di "icone" nella storia dell'umanità nel secondo - che i danzatori accompagnano, un po' artatamente, con gesti da arte oratoria; il tratteggio di immagini significative e pure dissacratorie che rimane in bozza; i passaggi a tratti faticosi da un clima coreografico e sonoro all'altro. L'impressione è che, in alcuni frangenti, il talento creativo di Sidi Larbi Cherkaoui abbia oscillato fra dirompente spinta innovativa e scrupolo classicista. Nessuna titubanza, invece, nella danza meravigliosamente fluida dell'intero corpo di ballo. Laura Bevione

BACK FORWARD BACK/CONDUCTOR IMAGINATION, coreografia di Juliano Nunes. Con Juliano Nunes e Morgan Lugo. **TUÉ**, coreografia e costumi di Marco Goecke. Con Drew Jacoby. Prod. European Dance Alliance, Roma. **CO/SCIENZE**, coreografia e scene di Laccio. Con Michele Serra, Simone Rossari, Matteo Dal Prà, Marco Zanchetta. Prod. Laccioland Company, Milano. VIGNALE MONFERRATO FESTIVAL, VIGNALE - MONCALVO (AI).

Una serata eccentrica e composita, articolata in quattro pezzi, alcuni brevissimi quale l'assolo *Back Forward Back* del giovane brasiliano Juliano Nunes, che sceglie la musica classica per mettere alla prova la tenuta di un linguaggio al contrario precipuamente contemporaneo, fatto sì di movimenti ampi e armonici, ma anche di problematica frammentarietà. Qualità che contraddistinguono anche il passo a due danzato con Morgan Lugo: la coppia di ballerini, elegante e armoniosa, abita con affiata sicurezza il palcoscenico, accordando i propri corpi alla musica e, allo stesso tempo, cercando di piegare quest'ultima alla novità di movimenti e attitudini non classiche. Due pezzi che, pur nella loro

brevità, si contraddistinguono per la notevole fattura e la professionale concentrazione, le stesse che qualificano l'assolo **Tué** danzato dalla statunitense Drew Jacoby. Anch'esso un pezzo breve, ispirato ai brani della cantautrice francese Barbara, di cui la coreografia è illustrazione e chiosa originale. I movimenti rapidissimi eppure eleganti, il fisico androgino e allusivo, l'espressività accentuata, allo stesso tempo sofferta e distaccata, della fascinosa danzatrice, così come il dialogo problematico con le canzoni di Barbara, concorrono a disegnare un assolo magnetico e implicitamente disperante, un urlo silenzioso contro il male dell'esistenza. Una sincerità e complessità d'ispirazione che mancano, invece, al pezzo più lungo della serata, **Co/Scienze**, coreografato da Laccio, noto per aver collaborato a programmi televisivi e ideato i numeri di danza del film *Loro* di Sorrentino. Note biografiche che aiutano a comprendere un approccio alla danza che, all'introspezione e alla profondità, pare preferire la facile espressività - i ballerini dal volto costantemente corrucciato quali modelli da copertina - e soluzioni di sicura presa, quale l'inserimento dell'*hip hop*; a tutto ciò si aggiunge, poi, un messaggio pseudo-buonista per cui, dopo aver finto di lottare per venti minuti, i danzatori invitano in varie lingue a prestare maggiore attenzione a chi ci è accanto. *Laura Bevione*

GLI ORBI, di Michele Abbondanza e Antonella Bertoni. Luci di Andrea Gentili. Musiche di Tommaso Monza. Con Eleonora Ciochini, Tommaso Monza, Massimo Trombetta, Antonella Bertoni, Michele Abbondanza. Prod. Compagnia Abbondanza/Bertoni, Rovereto (Tn). FESTIVAL DA VICINO NESSUNO È NORMALE, MILANO.

Dopo la nudità, l'assenza di luce. Quella dei loro occhi. Non è solo metaforica la cecità dei cinque danzatori (un numero dispari, che apre il campo delle possibilità) nello spettacolo della Compagnia Abbondanza/Bertoni (con la collaborazione di Danio Manfredini), in cui la menomazione della vista è quasi un mezzo per attingere a ulteriori stati dell'animo. Incerottati e trasfigurati da elastici che ne deformano i lineamenti, i due coreografi e i loro giovani compagni di strada si muovono in cordata, un



po' come nella rinascimentale *Parabola dei ciechi* di Pieter Bruegel il Vecchio o, su un piano letterario, in *Cecità* di José Saramago, perfetta allegoria contemporanea dell'umanità al suo grado zero. Un modo per sostenersi a vicenda, improvvisando carole e trenini al ritmo incalzante della musica, che per lungo tempo è di sole percussioni, sperimentando una sorta di *inner-dance*, prima che la fusionalità lasci il posto a individualismi rabbiosi e dinamiche di sopraffazione. C'è qualcosa di eroico, in senso classico, ma completamente calato nella modernità, nello sviluppo de *Gli orbi*. Uno spettacolo intenso, fisicamente impegnativo ma calibrato, in cui l'inerzia del corpo (dei corpi), prigioniero della ripetizione in una coreografia quasi onomatopeica, si accende nei conflitti, negli autodafè, nelle allusioni sessuali e nelle esibizioni narcisistiche della seconda parte, rese più interessanti dall'ironia, dai travestimenti e dall'apoteosi dei linguaggi, a partire da quello sfacciato del *marketing*. Bellissima la scena in cui Antonella Bertoni perde le inibizioni davanti a un microfono, proiettandosi in un improbabile futuro di ex primadonna schiacciata dai malanni e dal peso dei ricordi. O l'epifania di Michele Abbondanza, culturista in calze a rete sulle note di *Parole di burro* di Carmen Consoli. Ogni tanto il gruppo ritrova, almeno visivamente, la coralità. Come quando un walzer di Strauss evoca la Belle Époque, contrapposta inevitabilmente alla nostra, così poco desiderabile e "felice". *Paolo Crespi*

A LETTER TO MY NEPHEW, coreografia di Bill T. Jones con Janet Wong e la Compagnia. Scene di Bjorn Amelan. Costumi di Liz Prince. Luci di Robert Wierzel. Musiche di Nick Hallett. Con Vinson Fraley Jr., Barrington Hinds, Shane Larson, I-Ling Liu, Penda N'Diaye, Jenna Riegel, Christina Robson, Carlo Antonio Villanueva e Huiwang Zhang. Prod. Bill T. Jones / Arnie Zane Company, New York. RAVENNA FESTIVAL.

Una ridda di *cliché* costituisce (e affligge) la nuova produzione del celebrato coreografo americano, qui intento a creare una «cartolina» dedicata al nipote, promettente artista e modello finito tra droga, prostituzione e malattia. Presentato in prima nazionale al Ravenna Festival, secondo le intenzioni di Jones lo spettacolo si propone come creazione *site-specific* tesa a dialogare con le istanze sociali e politiche di ogni città in cui viene presentato: nel caso romagnolo ciò si risolve in alcune proiezioni di immagini di mosaici e poco altro. Banalità da cartolina, appunto. Medesimo trattamento è destinato alla ricostruzione, per brevi quadri, degli ambienti di vita del giovane dedicatario: le sfilate di moda, la vita di strada, il letto di ospedale. Tutto è rappresentato con triti stilemi: felpe e risse simulate, musica da strada e pennombre da basso-fondo. In questa sorta di *ballet d'action* contemporaneo l'anelito narrativo ha la meglio sull'indubbia perizia di Jones nella composizione dei quadri, nella disposizione dei corpi nello spazio e nell'articolazione di pieni e vuoti della scrittura complessiva. Peccato. In quanto a sapere core-

ografico Jones è certo un maestro e l'*ensemble* dei danzatori ha la grazia di una nitida precisione nel movimento (evidente soprattutto nei sincroni e nella segmentazione dinamica di busti e arti superiori): ciò sarebbe bastato a creare un sistema significativo e autosufficiente. A conclusione dei settanta minuti abbondanti di spettacolo è posto un video-discorso al nipote, intriso di una quantità di luoghi comuni tra ottimismo della volontà e retorica (tutta americana) da *self-made man*, per di più nero e omosessuale. Un esito performativo che ha tutto il sapore di un passo falso. *Michele Pascarella*

FARDE-MOI, ideazione, regia e coreografia di Francesco Colaleo e Maxime Freixas. Costumi di Maria Barbara De Marco e Vittoria Papaleo. Luci di Antonio Rinaldi. Musiche di Vincenzo Pedata. Con Francesco Colaleo, Maxime Freixas, Francesca Linnea Ugolini, Laura Lorenzi, Rosada Letizia Zangri. Prod. Artemis Danza, Parma. CIVITANOVA DANZA FESTIVAL, CIVITANOVA MARCHE (Mc).

Prima assoluta poco felice per la Cie MF al Festival Civitanova Danza. Alla *kermesse* marchigiana il giovane tandem composto dall'italiano Francesco Colaleo e dal francese Maxime Freixas, messo al banco di prova con una creazione per cinque interpreti, ha deluso le aspettative. Apprezzati per la piacevolezza e lo spirito giocoso delle loro precedenti creazioni *Re-Garde* e *Chenepan*, Colaleo e Freixas in *Farde-moi* non sono riusciti a trovare una chiara linea compositiva. Impegnati, oltre che sul piano autoriale, anche su quello interpretativo, i due giovani coreografi hanno qui diviso la scena con altre tre danzatrici. Con un titolo che richiama volutamente il verbo francese *farder* nell'accezione di "truccare/ingannare", questo lavoro mira ad approfondire il tema dell'identità nella società d'oggi, adoperando azioni metateatrali e vene ironiche. Difficile, però, riuscire a seguire una linea di sviluppo in uno spettacolo che procede per scene spezzate, veri e propri numeri chiusi, in cui più che la volontà di sperimentare si avverte la ricerca incessante di corteggiare il pubblico. L'uso della voce in maniera suadente e slegata da un rapporto col corpo, i continui ammiccamenti e azioni a effetto accompagnano la coreografia sino alla fine, prendendo molto le distanze da quell'istinto giocoso e fanciullesco con cui Colaleo e Freixas avevano catturato l'attenzione sin dalla loro prima apparizione alla Vetrina della Giovane Danza d'Autore di Ravenna. Prossima a una modalità di spettacolo tipicamente commerciale, questa poderosa virata verso il "piacevole a tutti i costi", oltre a resettare le delicate sfumature e i rapporti combinatori delle composizioni precedenti, non pare indicare possibili percorsi di ricerca sul piano coreografico né tanto meno su quello della regia. *Carmelo A. Zapparrata*

In apertura, *Built to Last* (foto: Andrea Avezzù); a pagina 87, *Homo Furens* (foto: François Stemmer); a pagina 88, *10000 Gestes*; nella pagina precedente, *Noetic*; in questa pagina, *Gli orbi*.

Tra Parigi e Martina Franca l'estate multiforme della lirica



BORIS GODUNOV, di Modest Musorgskij. Regia di Ivo van Hove. Drammaturgia di Jan Vandenhouwe. Scene e luci di Jan Versweyvel. Costumi di An D'Huys. Orchestra e Coro dell'Opéra National di Parigi, direttore musicale Damian Iorio, maestro del coro José Luis Basso. Con Ildar Abdrazakov, Ain Anger, Maxim Paster, Evgenij Nikitin, Dmitrij Golovnin, Vasilij Efimov, Boris Pinkhasovič, Evdokia Malevskaja, Ruzan Mantašijan, Elena Manistina, Peter Bronder, Alexandra Durseneva, Mikhail Timošenko, Maxim Mikhailov, Luca Sannai. Prod. Opéra National, PARIGI.

Un bambino gioca a palla, finché questa non viene inghiottita dal nero che si trova al centro della scena. Lo sovrasta lo sguardo luminoso e penetrante di Boris Godunov, primo zar eletto e riformista. Il silenzio e l'azione sono i due poli intorno ai quali ruota la scabra lettura di *Boris Godunov* di Ivo van Hove, che sceglie la prima versione (1869) del capolavoro di Musorgskij, in cui l'azione si raggruma intorno all'ascesa e al declino dello zar: sotto sta il popolo, vittima silenziosa del potere; e sopra un imponente schermo che si riflette su due specchi, per scrutare l'orizzonte psichico del protagonista, le sue visioni, le sue ossessioni. In mezzo una scalinata, buia al principio, simbo-

lo di un potere che nessuno vuole assumere, ma che poi si tinge di scarlatto, soglia shakespeariano votato alla solitudine e forse anche al crimine. Racconta, così, una storia di isolamenti: perché il popolo - di ieri e di oggi - è ormai lontano dalle scelte della politica; mentre chi s'incarica dei destini della nazione magari ne ama profondamente il territorio - e qui le bellissime immagini video (di Tal Yarden) talora cedono il passo alla cartolina illustrata - ma poi è costretto a vedere solo macerie, ferite insanabili e purulente. La politica si trasfigura in un delirio di onnipotenza, in un sogno irrealizzabile, la *vox populi* si stempera nel silenzio o, peggio, nel grido di dolore dello *jurodivjy*, il folle visionario destinato a rimanere inascoltato. L'immagine di quel bambino, il falso Dimitri, morto in circostanze oscure, ritorna e si moltiplica in una processione di chierichetti vestiti di rosso, piccoli ministri di una liturgia di sangue che martella, perseguita, travolge la mente di Boris; e quando questi si spegne, preda di un'incontenibile follia, un nuovo omicidio viene perpetrato alle sue spalle, con i boiardi che pugnano il piccolo Fëdor, l'erede al trono. Mentre al proskeno ritorna il coro, attonito e sgomento, la scala rimane nuovamente deserta, sfondo di una storia di predestinazione e di grazia, appena sfiorata ma irrimediabilmente perduta. *Giuseppe Montemagno*

LA BOHÈME, di Giacomo Puccini. Regia di Alfonso Signorini. Scene e costumi di Leila Fteita. Luci di Valerio Alfieri. Orchestra e Coro del teatro di Tbilisi (Georgia), direttore Alberto Veronesi. Coro delle Voci Bianche del Festival Puccini, maestro del Coro Viviana Apicella. Con Elena Mosuc, Francesco Demuro, Mauro Bonfanti, Lana Kos, Daniele Caputo, Alessandro Guerzoni, Angelo Nardinocchi, Carmine Monaco D'Ambrosia, Federico Bulletti, Filippo Lunetti, Andrea Del Conte. Prod. Festival Puccini, Torre Del Lago (Lu). FESTIVAL PUCCINI, TORRE DEL LAGO (Lu).

Dopo la *Turandot* dell'anno scorso, il Festival pucciniano del teatro sul lago a pochi metri dalla casa del musicista continua a puntare con decisione sul nome di Alfonso Signorini. Anche quest'anno, comunque, la sua messinscena appare ben studiata e più che dignitosa, anche se questa *Bohème* è meno affascinante visivamente della *Turandot* e meno segnata da idee registiche originali (sebbene in parte azzardate e discutibili). La scenografia, di Leila Fteita, riserva poche sorprese: piuttosto convenzionale la "soffitta" tra i tetti di Parigi del primo e del quarto atto; preziosa, invece, la qualità visiva e figurativa del terzo e soprattutto del secondo atto, anche se,

comunque, l'obiettivo, dichiarato dalla regia, di riavvicinarsi alle atmosfere pittoriche dell'Impressionismo resta ben lontano dall'essere raggiunto. Signorini cerca di mostrarci una Mimì un po' più ardita e audace, meno passiva: nella scena della chiave, nel primo atto - quella che culmina in *Che gelida mattina* e *Sì, mi chiamano Mimì* - è lei la prima ad avvicinarsi, nel buio, a Rodolfo, e a giocare il gioco malizioso di cercarsi, nell'oscurità, fingendo di cercare la chiave perduta. A questa scena risponde quella del quarto atto del duetto tra Mimì morente e Rodolfo, che Signorini dispone come nel primo atto anziché, come di prammatica, sul letto dove di lì a poco la sventurata protagonista esalerà il suo ultimo respiro. Dal punto di vista musicale né la direzione di Veronesi né il cast vocale appaiono completamente convincenti, nonostante i calorosi applausi del pubblico: andati anche a Signorini, alfiere, alla fine, di un tipo di regia "tradizionale", senza modernizzazioni *choc*, che il pubblico della lirica sembra nonostante tutto apprezzare. *Francesco Tei*.

IL BARBIERE DI SIVIGLIA, di Gioachino Rossini. Regia, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi. Luci di Massimo Gasparon. Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, direttore Yves Abel. Coro del Teatro Ventidio Basso, maestro del coro Giovanni Farina. Con Maxim Mironov, Pietro Spagnoli, Aya Wakizono, Davide Luciano, Michele Pertusi, Elena Zilio, William Corrà, Armando De Cecon. Prod. Rossini Opera Festival, Pesaro. ROSSINI OPERA FESTIVAL, PESARO.

Appuntamento sempre rimandato nella lunghissima carriera di Pier Luigi Pizzi, *Il barbiere di Siviglia* arriva per il maestro milanese a 88 anni, nel 150° anniversario della morte di Gioachino Rossini e nel salotto forse più prestigioso per il Cigno di Pesaro, vale a dire il Rof (che ha chiuso questa edizione con tanti record, tra cui il 67% di pubblico straniero). Dunque,

dopo aver firmato una ventina di altri titoli rossiniani, e aver curato la splendida mostra sul compositore marchigiano ospitata al Museo del Teatro alla Scala, Pizzi sceglie per il suo *Barbiere* un'ambientazione neoclassica, nello stile di quel razionalismo che molto ci ha fatto amare in teatro, e con costumi elegantissimi, che in verità sono vestiti veri e propri. È un ambiente che finisce per esaltare le dinamiche dello spettacolo, che affronta l'opera nella sua integralità, secondo l'edizione critica di un gigante della "Rossini renaissance" come Alberto Zedda, con nessun taglio a recitativi che non annoiano neanche per un attimo. Tutto questo è commedia pura e mai farsa, parente stretta di Beaumarchais, e non di trovate carnevalesche fuori luogo, che da sempre purtroppo accompagnano la tradizione interpretativa del *Barbiere*. Dunque, ne vengono fuori personaggi e non caratteri, dipinti con attenzione e divertimento, fin nei dettagli, da un gruppo coeso di interpreti: un'unità per cui citarne qualcuno significherebbe far torto ad altri. L'idea che lega la regia di Pizzi consiste nel non fare sconti a nessuno, nel senso che i personaggi sono tutti cinici e calcolatori, "bricconi" come li definisce Figaro, soggetti che pensano più al denaro che ai sentimenti, affidando alla musica di Rossini il piacere del sorriso. In questo spettacolo si ritrova tutta la storia artistica di Pier Luigi Pizzi per scenari e atteggiamenti, e meriterebbe di essere il primo *Barbiere* destinato a entrare nel repertorio del Rof, che al più celebre titolo rossiniano ha sempre guardato con opportuna cautela, poiché il rischio del "barbierismo" è sempre in agguato. Non è questo il caso. *Pierfrancesco Giannangeli*

ELISIR D'AMORE, di Gaetano Donizetti. Regia di Damiano Michieletto. Scene di Paolo Fantin. Costumi di Silvia Aymonino. Luci di Alessandro Carletti. Orchestra Regionale delle Marche, direttore Francesco Lanzillotta. Coro lirico marchigiano

"Vincenzo Bellini", maestro del coro Martino Faggiani. Con Mariangela Sicilia, John Osborne, Iurii Samoilov, Alex Esposito, Francesca Benitez. Prod. Palau de les Arts Reina Sofia, Valencia - Teatro Real, Madrid. MACERATA OPERA FESTIVAL.

Trasportata all'aperto e sulle abnormi misure del palcoscenico dello Sferisterio, *l'Elisir* di Michieletto prende ancora più quota rispetto ai teatri al chiuso dove è nato e si dispiega in tutta la sua potenza drammaturgica. Lo spazio infatti amplifica l'idea del regista di trasferire la vicenda su una spiaggia, durante una giornata al mare in uno stabilimento balneare. È questa infatti l'ambientazione scelta per far deflagrare i conflitti tra i personaggi, con il risultato di restituire un'opera che non perde le sue dinamiche tradizionali, tra molta ironia e qualche malinconia, amplificando le situazioni. Quindi Adina diventa la proprietaria di un chiosco, Nemorino un bagnino che Michieletto non esita a definire "sfigato", Belcore un marinaio come sono tutti quei marinai che conquistano una donna in ogni porto e Dulcamara una simpatica canaglia. Infatti vende abbronzanti antirughe e anticellulite, ma pure il suo potente elisir, un *energy drink* con il trucco mica tanto legale, e lo mostra senza vergogna in maniera esplicita. Lo spettacolo, così impostato, diventa una giravolta di situazioni e sviluppi che lo rende assai gradevole, ma senza mai superare il limite. Michieletto, insomma, non si sottrae - e lo dichiara esplicitamente - dal far divertire il pubblico, che, da parte sua, appunto ride e si diverte a volontà. Un equilibrio perfetto che giova a uno spettacolo coloratissimo e vivace, valorizzato dalle splendide luci di Alessandro Carletti e da un cast spumeggiante che ci mette molto del suo per assecondare l'idea registica. Opera che parla la lingua del contemporaneo e non, vivaddio, le didascalie di un libretto. *Pierfrancesco Giannangeli*

IL FLAUTO MAGICO, di Wolfgang Amadeus Mozart. Regia di Graham Vick. Scene e costumi di Stuart Nunn. Luci di Giuseppe Di Iorio. Orchestra Regionale delle Marche, direttore Daniel Cohen. Coro lirico marchigiano "Vincenzo Bellini", maestro del coro Martino Faggiani. Con Giovanni Sala, Guido Loconsolo, Lucrezia Drei, Eleonora Cilli, Adriana Di Paola, Tatiana Zhuravel, Manuel Pierattelli, Valentina Mastrangelo, Ilenia Silvestrelli, Caterina Piergiacomini, Emanuele Saltari, Marcell Bakonyi, Antonio Di Matteo, Paola Leoci, Marco Miglietta, Seung Pil Choi e cento cittadini. Prod. Associazione Arena Sferisterio, Macerata - Palau de Les Arts Reina Sofia, Valencia - Birmingham Opera Company. MACERATA OPERA FESTIVAL.

Versione in italiano, con dialoghi riscritti per l'occasione da Graham Vick e Stefano Simone Pintor e cento cittadini sul palcoscenico o nei suoi pressi. Sceglie, come suo solito, una via radicale Graham Vick per questo *Flauto magico* andato in scena nella complessa cornice dello Sferisterio. Sfruttando i cento metri di palcoscenico incastonato in tutta la



lunghezza del muro della struttura, Vick legge il capolavoro mozartiano in una chiave insieme stratificata, perché i simboli esoterici della massoneria ci sono, con il loro portato di significati, e semplice, perché la decodificazione delle immagini è alla portata di tutti. In più, il regista inglese ha voluto che allo spettacolo partecipassero cento cittadini - un omaggio ai cento "consorti" che contribuirono all'edificazione dello Sferisterio -, gruppo nel quale si sono mescolati residenti e ospiti immigrati di una città che deve ancora metabolizzare recenti sanguinosi fatti di cronaca, uniti a un terremoto le cui conseguenze da queste parti sono ancora ben visibili, nelle architetture e negli animi della gente. Ecco allora che sul palco i tre templi massonici si trasformano nel Vaticano, nella sede della Banca Centrale Europea e in quella di Apple, mentre sotto, a circondare la buca dell'orchestra, ci sono gli "ultimi", i cittadini accampati alla bell'e meglio. Vick sfrutta magistralmente tutto lo spazio dell'arena, facendo viaggiare i suoi personaggi anche in platea e costruisce una storia che, come nell'originale mozartiano, non manca di momenti di pura comicità. In sostanza, lo spirito del Singspiel, la recita cantata, c'è tutto, al netto di alcuni recitativi un po' troppo lunghi e con poco ritmo. Ovviamente pubblico diviso, tra curiosi della novità e vestali della presunta "tradizione".
Pierfrancesco Giannangeli

IL TRIONFO DELL'ONORE, di Alessandro Scarlatti.
Regia di Eco di Fondo. Scene di Stefano Zullo.
Costumi di Sara Marcucci. Ensemble barocco del Festival della Valle d'Itria, direttore Jacopo Raffaele. Con Rachael Jane Birthisel, Erica Cortese, Raffaele Pe, Federica Livi, Francesco Castoro, Nico Franchini, Patrizio La Placa, Suzana Nadejde. Prod. FESTIVAL DELLA VALLE D'ITRIA, MARTINAFRANCA (Ta).

Il Trionfo dell'Onore di Alessandro Scarlatti (1718), opera comica, in tre atti, su libretto di Francesco Antonio Tullio, è un vero e proprio capolavoro, composto da uno dei maggiori compositori della scuola napoletana, compendio di diversissimi stili musicali, perfettamente inseriti in un risultato globale, capace di anticipare le atmosfere mozartiane. Non per niente l'intreccio, con evidenti riferimenti alle figure della Commedia dell'Arte, vede come protagonista lo spiantato Riccardo (ruolo *en travesti*), una specie di Don Giovanni *ante litteram*, la cui figura si immerge in un divertente gioco di coppie che si mescolano e si cercano. Il nostro, infatti, dopo aver sedotto e abbandonato Leonora per Doralice, giunge, con l'amico Rodimarte, in casa dello zio Flaminio che, pur essendo ormai anziano e promesso sposo di Cornelia, non rinuncia a correr dietro anche lui alla servetta Rosina, bramata pure da Rodimarte. A complicare le cose giunge Erminio che, innamorato di Doralice, per amore e per onore, essendo fratello di Leonora, sfida Riccardo a duello, il quale, ferito, si pente e si riappacifica con Leonora. Il finale, eseguito dagli otto personaggi, celebra il trionfo dell'onore e dell'amore. Giulia Via-



na, Giacomo Ferraù e Libero Stelluti (anche in scena) di Eco Di Fondo, compagnia milanese che conosciamo per essersi già misurata egregiamente in diversi ambiti teatrali, registi dell'opera, diretta musicalmente con giusto ritmo da Jacopo Raffaele, decidono, attraverso le scene di Stefano Zullo e i costumi di Sara Marcucci, di ambientare l'accaduto in un piccolo paese del nostro Sud, tra gli anni Cinquanta e Sessanta del secolo scorso, reinventato attraverso gli occhi di un bambino, che risolverà in modo positivo tutta la vicenda. La maseria, scelta come luogo dello spettacolo, diventa in modo gustoso la piazza del paese, dove troneggia la locanda di Cornelia. Senza stravolgimento alcuno, l'allestimento, riesce benissimo nell'intento di arricchire di gusto contemporaneo gli intendimenti di questa geniale opera buffa settecentesca.
Mario Bianchi

RINALDO, di Georg Friederich Händel, Leonardo Leo (et al.). Regia di Giorgio Sangati. Scene di Alberto Nonnato. Costumi di Gianluca Sbicca. Luci di Paolo Pollo Rodighiero. Orchestra La Scintilla, direttore Fabio Luisi. Con Carmela Remigio, Francisco Fernández-Rueda, Loriana Castellano, Teresa Iervolino, Francesca Ascioti, Dara Savinova, Valentina Cardinali, Simone Tangolo, Dielli Hoxha, Kim-Lillian Strebel, Ana Victória Pitts. Prod. FESTIVAL DELLA VALLE D'ITRIA, MARTINAFRANCA (Ta).

Il Festival della Valle D'Itria ci ha regalato una vera e propria "chicca" proponendo un curioso "pasticcio", tratto dal capolavoro di Händel, *Rinaldo*, assemblato nel 1718, da Leonardo Leo, con l'aggiunta degli intermezzi di due personaggi buffi, Lesbina e Nesso (qui impersonati con bella presenza scenica da Valentina Cardinali e Simone Tangolo), e di diverse pagine di alti autori. La versione è caduta nell'o-

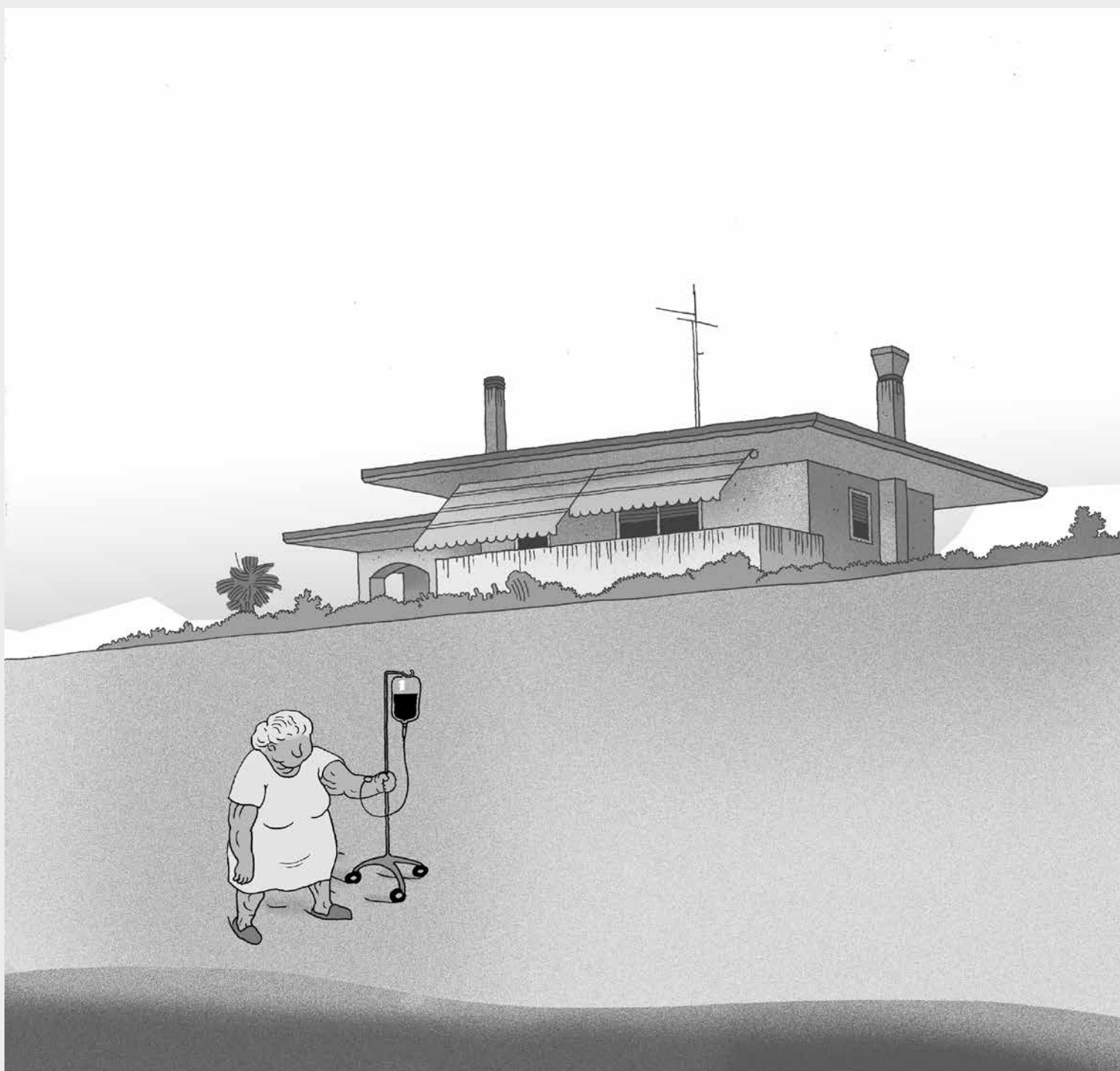
blio, fino al 2012, quando è stato riscoperto il manoscritto originale, ricostruito per il festival da Giovanni Andrea Sechi. Giorgio Sangati, allievo di Luca Ronconi, ambientata la sfida tra Cristiani e Saraceni, tema centrale dell'opera, negli anni Ottanta del secolo scorso, immaginando due fazioni di star della musica, i Cristiani appartenenti al *pop-rock* e i Saraceni al *dark-metal*. Rinaldo è evidentemente agghindato come Freddie Mercury e la maga Armida ricorda da vicino Cher. Ma ci pare di intravedere, tra gli altri, anche Elton John, David Bowie e Madonna nel personaggio di Almirena. Ci sarebbe piaciuto che Sangati potesse osare di più in questa direzione, legata, soprattutto ai fantasiosi costumi di Gianluca Sbicca, anche se tutto è condotto con eleganza e garbo, dal palazzo di Almirena, popolato di gabbie di uccelli, al cigno galleggiante del Magò. Il "pasticcio" si nutre anche, in scena, esclusivamente di interpreti femminili *en travesti*, mescolando amori e gelosie, contribuendo all'ingarbugliamento dello sguardo dello spettatore. Questo *Rinaldo* aveva bisogno, per potere esistere, di interpreti d'eccezione e qui li ha avuti. Dirette con maestria da Fabio Luisi, Teresa Iervolino (Rinaldo), è stata superlativa soprattutto nelle tre stupende arie che Händel le offre, veri vertici della musica di ogni tempo (*Lascia ch'io pianga*, diventata qui *Che io resti*, *Cara sposa* e *Cuore ingrato*, per non parlare del rutilante *Or la tromba in suon festante*) Carmela Remigio, furente e appassionata, nel medesimo tempo, si è dimostrata perfetta Armida, attraverso un efficace virtuosismo canoro e interpretativo. *Mario Bianchi*

In apertura, *Boris Godunov*; nella pagina precedente, *Il barbiere di Siviglia*; in questa pagina, *Il trionfo dell'onore* (foto: Cecilia Vaccari).

LEA R.

libero adattamento dal *Re Lear* di William Shakespeare
di Michele Ruol

Premio Hystrio-Scritture di Scena 2018



PERSONAGGI

Lea R., potrebbe essere mia nonna, come la vostra

Goneril, figlia maggiore di Lea R.

Regan, figlia minore di Lea R.

Cordelia, badante di Lea R.

Il Matto, compagna di stanza di Lea R. (interpretato dall'attrice che farà Cordelia)

Scenografia

Nota: la scena è vuota; le scenografie e gli oggetti di scena descritti dal personaggio Scenografia sono solamente evocati.

ATTO PRIMO**SCENA I**

In scena Lea R., Goneril e Regan.

SCENOGRAFIA - Scena I, casa di Lea R. C'è un divano coperto da un telo a fiori. Le poltrone sono coperte con la stessa stoffa, ma meno rovinata. Qui un tavolino basso con un portacenere e alcune cornici. Sono tutti ritratti di famiglia scattati una decina d'anni fa. In quell'angolo un ficus, o un tronchetto della felicità. C'è poca luce: le imposte sono chiuse, e un paio di lampadine del lampadario bruciate. In sottofondo una tv accesa.

REGAN - Non dovresti, mamma.

GONERIL - Che fretta c'è?

REGAN - Io non ce la faccio.

GONERIL - Neanch'io. Mi viene già da piangere.

LEA R. - Non dite sciocchezze. Si tratta solo di una formalità. Del resto è solo questione di tempo.

GONERIL - Mamma, ti prego, non riesco a sentirti parlare così.

LEA R. - Regan, dove vai? Non abbiamo ancora iniziato...

REGAN - Vado solo a prendere un fazzoletto.

GONERIL - Tieni.

REGAN - È l'ultimo.

GONERIL - Non ti preoccupare.

LEA R. - Figlie mie. Mi fa male vedervi così. E allo stesso tempo mi consola. Vedervi così unite. Sapere che vi mancherò, ma che vi farete forza a vicenda, ecco, per una madre è una consolazione, sì.

REGAN - E se pensassimo a cosa cucinare per Natale? Mancano meno di due settimane.

GONERIL - Potremmo fare i tortellini in brodo, come quando c'era papà.

LEA R. - Potrei metterci un mese, come altri dieci anni a morire, e voglio che possiate godere di quello che c'è già da ora. Non ha senso che rimanga tutto nelle mani di una vecchia che al massimo si spinge a fare il giro dell'isolato. Siete giovani, avete la vita davanti, è giusto che possiate farne quello che credete, senza aspettare di/

GONERIL - Abbiamo capito mamma.

LEA R. - Di seppellirmi.

GONERIL - Appunto. Non c'era bisogno di dire...

LEA R. - Seppellire? Sì, invece. Bisogna chiamare le cose con il loro nome. Seppellire, seppellire, seppellire.

REGAN - Non è divertente.

LEA R. - Non molto.

GONERIL - Vorrei riuscire a scherzarci sopra come fai te.

REGAN - Sei così bella, mamma. Avrei sempre voluto essere come te.

GONERIL - Non è vero, tu volevi essere come papà.

REGAN - A volte. Ma ora vorrei riuscire a essere come te.

LEA R. - Ho fatto un elenco con tutte le cose che vi lascerò. Rimane solo da decidere come dividerle. Sono stata indecisa se fare a sorte.

GONERIL - Non possiamo semplicemente metterci d'accordo?

LEA R. - Ci avevo pensato, Goneril. Ma se poi ci fosse qualcosa che volete entrambe? Dovreste scendere a compromessi. Finireste comunque per tirare a sorte. Finireste per litigare.

REGAN - Guarda che non siamo mica più le bambine che si tirano i capelli per una bambola.

LEA R. - Sai quante famiglie si rovinano per colpa dell'eredità?

REGAN - Come proponi di fare, allora?

LEA R. - Goneril, tu quanto bene mi vuoi?

GONERIL - Tanto, ma che c'entra con/

LEA R. - Tanto quanto?

GONERIL - Mamma, non riesco neanche a pensare al vuoto che mi rimarrà quanto te ne andrai...

LEA R. - A te Goneril andranno i titoli di Stato che papà aveva comprato con l'indennizzo per l'infortunio sul lavoro.

REGAN - Aspetta, ma sarebbe questo il criterio per/

LEA R. - Tu Regan quanto bene mi vuoi?

REGAN - Non mi hai risposto mamma: sarebbe questo il criterio che hai scelto per dividere l'eredità che ci spetta?

LEA R. - Qualsiasi criterio sarebbe ingiusto. Dividere è ingiusto. Morire è ingiusto. Tu quanto mi vuoi bene, Regan?

GONERIL - Ascolta mamma, capisco che tu sia preoccupata per noi, però questa cosa non ha nessun senso.

LEA R. - Quindi i titoli di Stato li diamo a Regan?

REGAN - Dai, lascia perdere. Ne riparliamo un'altra volta, quando sei più tranquilla.

LEA R. - Sono tranquillissima. Per la mia Punto, chi mi vuole più bene? È vecchia ma tenuta bene, sapete che preferivo muovermi in bici.

GONERIL - Dai, stai scherzando.

REGAN - Non è divertente.

LEA R. - Dipende dai punti di vista, Regan. Aspetta, dove vai?

REGAN - Mi rifiuto di continuare questa farsa.

LEA R. - Meglio così. Intesto tutto a Goneril e non serve neanche fare la fatica di dividere.

GONERIL - Mamma, smettila. Me ne vado anch'io.

LEA R. - Come volete.

REGAN - E adesso che fai?

LEA R. - Intesto tutto alla Chiesa. Don Massimo ha sempre un sacco di persone da aiutare. E credo che la Punto gli possa fare comodo.

GONERIL - Mamma, siamo figlie tue, e ti vogliamo bene, ti amiamo, allo stesso modo.

REGAN - Sarebbe come chiederti a chi delle due vuoi più bene.

LEA R. - Io ho sempre voluto più bene a/

REGAN - Non ce lo dire!

GONERIL - Che ti succede, mamma?

LEA R. - Ho paura. Che vi dimentichiate di me.

REGAN - Perché dici così?

LEA R. - Vi sento dieci minuti la sera, ci diciamo sempre le stesse frasi. Come stai, come va con la schiena, sei uscita oggi, e le piccole, sono sempre brave a scuola?

REGAN - Sai quanto sono stati complicati questi ultimi periodi.

LEA R. - Quand'è l'ultima volta che siamo andate al mare insieme?

GONERIL - Se abitassimo più vicine sarebbe più/

LEA R. - O a fare una passeggiata in centro.

REGAN - Magari...

LEA R. - Da quant'è che non andiamo per negozi insieme?

GONERIL - Oddio, vi ricordate quando andavamo ai saldi e tornavamo così cariche di sacchetti che non ci stavano neanche nel bagagliaio?

REGAN - E se andassimo questo pomeriggio? Ho sentito che hanno aperto un nuovo centro commerciale lungo la tangenziale.

LEA R. - Dici davvero?

GONERIL - Perché no? Mi sembra un'ottima idea.

LEA R. - Ma come si fa?

GONERIL - Si fa che ci mettiamo il cappotto e usciamo. Andiamo con la mia, che ha il bagagliaio più grande.

REGAN - Poi domani mi prendo una mezza giornata al lavoro e andiamo al mare. Ti ricordi quanto ci piaceva il lungomare d'inverno?

LEA R. - Perché mi prendete in giro?

REGAN - Dico davvero, ho un sacco di ferie arretrate.

GONERIL - E con l'anno nuovo ci prenotiamo un bel fine settimana tutte insieme in quell'albergo in montagna che ha la sauna e le piscine termali.

REGAN - Senza figli, però!

GONERIL - Certo, se no chi si rilassa?

LEA R. - Ma no, anche con loro, li tengo io.

GONERIL - Va bene, dai.

REGAN - In primavera potremmo tornare tutti insieme a Parigi.

LEA R. - Mi piacerebbe tantissimo...

GONERIL - Quanto sarebbe bello tornare al Museo d'Orsay?

LEA R. - A me piacerebbe tornare in quella chiesa piccola piccola con quelle vetrate tutte colorate, come si chiamava?

GONERIL - La Sainte-Chapelle? Vi ricordate quanto freddo faceva?

REGAN - E lungo gli Champs-Élysées? L'abbiamo dovuta fare di corsa per non congelare.

LEA R. - Sarebbe tanto bello tornarci in una giornata di sole... (*Pausa*) In realtà l'ho già scritto il testamento. Goneril, a te avevo pensato di lasciare i titoli di Stato, questa casa, la Punto, e l'argenteria. A te Regan lascerei invece la tabaccheria di papà compresa di licenza, i soldi che ho nel conto e i gioielli di famiglia. Vi va bene?

Si abbracciano.

REGAN - Vedi mamma che non serviva fare quelle/

GONERIL - Alla fine è stato più semplice del previsto.

Pausa.

REGAN - E la casa del mare a chi va?

GONERIL - È vero, la casa del mare! Possiamo anche tenerla entrambe, che ne so, magari facciamo un mese a testa...

REGAN - Ma sì, poi comunque in qualche modo ci mettiamo d'accordo.

GONERIL - Tu che dici, mamma? Alla fine non è necessario dividere proprio tutto.

LEA R. - La casa del mare l'avrei intestata a Cordelia/

GONERIL - A Cordelia?

REGAN - Che cazzo dici, mamma?

GONERIL - Aspetta, lasciala finire.

LEA R. - No, ho finito. Pensavo di dividere tutto equamente tra voi. La casa del mare, che non si può dividere e che ha un valore alla fine modesto la lascerei a Cordelia.

REGAN - Ma sei matta?

GONERIL - Regan, ti prego. Non vedi che sta scherzando di nuovo?

LEA R. - Perché dovrei scherzare? Con quello che vi lascio avete ab-

bastanza per vivere in tranquillità. Lei invece quando morirò non avrà un lavoro e nemmeno una casa. Almeno avrà un tetto, e se non trova lavoro potrà sempre mettere in affitto un paio di camere.

GONERIL - Vuoi veramente lasciare la casa del mare a Cordelia?

LEA R. - Perché no?

REGAN - Perché è la tua badante, cazzo.

GONERIL - Intanto il valore economico non è così modesto come dici - in una località turistica gli affitti rendono bene. E poi, il valore affettivo? È la casa dove abbiamo passato le nostre estati da bambine. Ho un ricordo per ogni angolo di quella casa. La veranda che guarda il mare, dove papà andava a leggere il giornale dopo pranzo. Il sottoscala dove tenevamo palette e secchielli. Vuoi davvero togliere ai tuoi nipoti questo tesoro di memorie?

LEA R. - Ma loro non ci vengono mai... E poi Cordelia ormai è una di famiglia. Sono quasi dieci anni che passiamo le giornate insieme, che ceniamo insieme, che guardiamo la tv insieme, che/

REGAN - In pratica ci stai rinfacciando se abbiamo un lavoro e una famiglia e non passiamo le serate con te a guardare la tv?

LEA R. - Ma no, assolutamente. Però è lei che chiamo per prima se ho bisogno. Negli anni abbiamo costruito un rapporto che va oltre, voglio dire, è lei la prima a preoccuparsi per me, che mi fa la scorzetta di limone se mi sente raffreddata, che/

REGAN - Sei veramente ingenua. Se si preoccupa per te, è proprio perché è la tua badante. Dio mio, non ci credo. Sei la sua fonte di guadagno: se stai male lei perde il lavoro, ti è chiaro? È nel suo interesse che tu stia bene.

GONERIL - Mamma, perdonami, ma queste cose mi fanno veramente stare male. Lo sappiamo tutti quanto sei generosa, e vedere che se ne approfitta...

LEA R. - Ma perché dite così? È sempre stata corretta, non mi ha mai/

REGAN - Mi vuoi far credere che le moldave che si sposano gli ottantenni lo fanno per amore?

LEA R. - No, ma che c'entra? Poi lei è marocchina...

GONERIL - Sono subdole, mamma. E opportuniste. Non ti ha mai detto che le piace il mare?

LEA R. - Certo, mi racconta spesso di quanto le manca casa sua, che però è sull'Atlantico, che è più freddo del nostro Mediterra/

GONERIL - Vedi?

REGAN - Perché non ci torna, se proprio le manca?

GONERIL - Fanno così: ti manovrano, facendoti credere che sia una tua scelta.

REGAN - Probabilmente sperava che finissimo per litigare, in maniera da prendersi una fetta di eredità ancora più grande.

LEA R. - Ma io non volevo che litigassimo.

REGAN - Lo so, mamma.

GONERIL - Va tutto bene.

LEA R. - È che mi mancate... Vi vedo un'ora ogni due settimane, e non so più cosa fate nel resto delle vostre vite. Cosa vi preoccupa, cosa desiderate, cosa/

REGAN - Manca anche a noi, cosa credi?

Pausa.

GONERIL - E se...?

LEA R. - Cosa?

GONERIL - No, niente.

REGAN - Dai, dicci.

GONERIL - No, stavo pensando che... Alla fine organizzandosi non sarebbe impossibile.

LEA R. - Non ho capito.

GONERIL - Che potresti venire a stare a casa nostra, abbiamo una stanza degli ospiti che non usiamo mai e/

LEA R. - No, ma che stai dicendo?

GONERIL - Era per trovare un modo per stare un po' più insieme.

REGAN - Sai che non è male come idea? Io nel frattempo potrei liberare lo studio dei ragazzi che ormai è diventato uno sgabuzzino, e dal mese prossimo potrei ospitarti anch'io.

GONERIL - Sì, così potremmo organizzarci per ospitarti un mese a testa. Che te ne pare?

LEA R. - Ma come fate, con le vostre famiglie?

REGAN - Sono sicura che sarebbero solo felici.

GONERIL - E tu non saresti contenta di stare con le tue figlie e i tuoi nipoti?

LEA R. - Sarebbe così bello che faccio fatica a immaginarlo.

REGAN - Così fra l'altro risparmieremmo anche, perché la badante non servirebbe più, e si potrebbe mettere in affitto questa casa.

LEA R. - Ma dite senza Cordelia?

GONERIL - Ma sì, a che serve quando ci siamo noi?

LEA R. - È che io, io ho bisogno sapete, per andare in bagno, per vestirmi, per/

REGAN - Mamma, siamo figlie tue. Chi può aiutarti meglio di noi?

LEA R. - Mi viene da piangere.

REGAN - Vieni qui mamma.

Si prendono per mano. Escono.

SCENOGRAFIA - La scena è identica a quella iniziale. L'unica differenza è un vassoio con delle tazze e una teiera di peltro che Cordelia ha appoggiato sul tavolino senza essere vista. La scena è pervasa da un profumo di menta.

SCENA II

SCENOGRAFIA - Scena II, casa di Goneril. La stanza degli ospiti viene svuotata. Le scatole e i sacchetti che si erano accumulati sopra il letto vengono aperti. C'è un sacchetto di plastica nero per le cose da buttare. Il resto viene portato in soffitta. Sul comodino qualcuno ha lasciato un ventaglio e una confezione di collant.

Adesso la stanza è stata pulita a fondo, e dalla finestra aperta entra un'aria gelida. È stato svuotato metà armadio, ed è stato tolto il tappeto per evitare che Lea R. ci possa inciampare. Sono state aggiunti un'icona della Madonna, un pacco di pannoloni e traversine impermeabili, un deambulatore.

Il ventaglio e i collant rimangono sul comodino; rimarranno lì per parecchi mesi, nell'attesa di capire se siano da mettere via o da buttare.

SCENA III

Rientrano Lea R., Goneril e Regan.

Goneril e Lea R. parlano tra loro come se si trovassero in stanze diverse.

GONERIL - Ragazzi, è pronto. Ragazzi? Dai, che si fredda. Mamma, dove sei? Tutto a posto? Vuoi che venga a darti una mano?

LEA R. - Non puoi portarmela qui?

GONERIL - Mamma, ceniamo in cucina. Te l'ho già detto.

LEA R. - Ma lì non avete la tv...

GONERIL - Appunto. Così possiamo stare insieme senza distrazioni.

LEA R. - A me piace mangiare guardando la tv.

GONERIL - Dai, vieni che ti stiamo aspettando.

LEA R. - Io e Cordelia cenavamo sempre davanti alla tv.

GONERIL - Ehi, dove andate? No, bambini, tornate qui. Guardate che mi arrabbio!

LEA R. - Oh, i miei tesori... Aspettate che vi faccio spazio. Vi piacciono i documentari sui leoni?

REGAN - Come va, sorellina?

GONERIL - Una merda!

SCENOGRAFIA - Nella scena III il palco è diviso in tre spazi diversi.

Lea R. sta guardando la tv in soggiorno con i suoi nipoti. Goneril è in cucina, e ha cominciato a mangiare da sola. Regan invece è a casa sua. Si è appena fatta la doccia, e si sta asciugando i capelli.

REGAN - Che succede?

GONERIL - La mamma.

REGAN - Sta poco bene?

GONERIL - Non la riconosco più.

REGAN - Come?

GONERIL - Spegni il phon, cazzo. Ho detto che non la riconosco più.

REGAN - Che è successo?

GONERIL - Non è successo niente, è proprio lei che è cambiata. Si fissa su cose assurde, si mette a fare i capricci peggio dei bambini.

REGAN - Sai come sono i bambini, fanno i capricci per avere attenzioni.

GONERIL - Ma cosa c'entrano i bambi... Regan?

REGAN - Eh.

GONERIL - Puoi spegnere il phon quando mi telefoni?

REGAN - Guarda che ti sento.

SCENOGRAFIA - Regan spegne il phon e si sposta in camera da letto.

GONERIL - Comunque la mamma è proprio ingestibile.

REGAN - Poverina, ha i suoi anni, le sue abitudini. Non devono essere facili neanche per lei tutti questi cambiamenti.

GONERIL - Ma lo sai cosa mi ha detto ieri?

REGAN - Cosa?

LEA R. - Che hai preparato per cena?

GONERIL - Risotto radicchio e salsiccia.

LEA R. - Lo sai che non mi piace.

GONERIL - Cosa non ti piace?

LEA R. - Il risotto.

GONERIL - Se l'hai sempre mangiato...

LEA R. - Non mi piace più.

GONERIL - Ma da quando? Puoi almeno assaggiarlo? Ho fatto anche il brodo.

LEA R. - Mi piace quello che fa Cordelia.

GONERIL - Mamma, quello non è risotto.

LEA R. - Domani lo puoi cucinare anche tu?

GONERIL - Cosa?

LEA R. - Il risotto di Cordelia.

GONERIL - Non è risotto quello, si chiama cous-cous.

REGAN - Hai capito la vecchia... Con papà mangiava sempre le stesse quattro cose, e adesso si sfonda di cous-cous.

GONERIL - Non ci trovo niente di divertente.

REGAN - No, infatti. Quando verrà a stare da me ordinerò i kebab sotto casa. (*Esce*)

SCENA IV

Lea R. e Goneril.

SCENOGRAFIA - Scena IV. Un bagno con mattonelle verde acqua. Il water in fondo a destra, di fronte un lavandino, uno specchio e

un mibileto. La doccia è nascosta da una tendina, dietro la porta. Lea R. e Goneril sono così ferme che sono entrate a fare parte della scenografia.

Lea R. è seduta sul water e fissa lo specchio. Goneril pochi minuti fa le ha fatto un clistere. Ora aspetta che faccia effetto. Vorrebbe uscire, ma ha paura che sua madre abbia bisogno di lei. Allo stesso tempo si sente di troppo. Se ne sta appoggiata alla lavatrice, tra doccia e lavandino, facendo finta di leggere qualcosa sul cellulare. Per essere più credibile, ogni tanto scorre con il dito sullo schermo spento.

SCENA V

Lea R. e Goneril.

SCENOGRAFIA - Scena V. Interno di automobile: Goneril alla guida, Lea R. sul lato passeggeri.

LEA R. - C'è un sacco di traffico.

GONERIL - Sono le 6, è normale.

LEA R. - Vai piano.

GONERIL - Guarda, siamo fermi in colonna.

LEA R. - Mi fa paura tutto questo traffico.

SCENOGRAFIA - Il semaforo diventa verde. Superano un distributore di benzina con lavaggio automatico. Rosso. Oltre il finestrino un hotel a tre stelle. C'è un ulivo secolare nel piccolo giardino antistante. Verde. Un'edicola, un condominio. Rosso. In un paio di terrazze sono ancora appese le lucine di Natale. Verde.

GONERIL - Finalmente.

LEA R. - Vai piano però. *(Pausa)* Regan ce l'ha la televisione in cucina?

GONERIL - Sì, loro ce l'hanno. Ti troverai benissimo.

SCENOGRAFIA - Ora i paesaggi cambiano più velocemente. Un centro commerciale, un outlet di divani, insegne luminose di un negozio di scarpe e di giocattoli.

GONERIL - Hai preso le tue cose dal bagno?

LEA R. - Credo di sì.

GONERIL - Vabbè, non importa, tanto converrà prendere tutto doppio.

LEA R. - Sta tanto lontana Regan?

GONERIL - Abita sempre lì. Saranno quaranta minuti.

LEA R. - Sei contenta che me ne vado?

GONERIL - Sono solo stanca, mamma.

Pausa.

LEA R. - Non vorrei essere di troppo.

GONERIL - Non dirlo neanche per scherzo.

LEA R. - Se morissi vi toglierei un bel peso.

SCENOGRAFIA - Case e campi smettono di sfilare oltre il parabrezza. La scenografia si blocca in uno slargo lungo la statale con un cassonetto e dei cartoni ammucchiati.

GONERIL - Mamma. Mamma, guardami.

LEA R. - Che c'è?

GONERIL - Cosa ti ho appena detto?

LEA R. - Guardami.

GONERIL - E prima?

LEA R. - Mamma.

GONERIL - Ecco. Sei mia madre. Farei qualsiasi cosa per te. E Regan lo stesso. Non vuol dire che non sia faticoso, a volte. Abbiamo entrambe un marito, dei figli, un lavoro, una casa a cui star dietro. Ma lo facciamo con amore.

LEA R. - Lo so.

GONERIL - Se solo provassi a venirci incontro.

LEA R. - Col deambulatore?

GONERIL - No, non ti preoccupare mamma.

SCENOGRAFIA - Il paesaggio riprende a scorrere: campi, case, un campanile, una tabaccheria, campi.

LEA R. - Vai piano.

Goneril esce, entra Regan.

ATTO SECONDO

SCENA I

Lea R. e Regan.

SCENOGRAFIA - Atto secondo, scena I. Casa di Regan. Lea R. e Regan sono in terrazza. Si vedono campi, una strada, il fosso che la costeggia. Si stanno accendendo i lampioni.

LEA R. - Te l'ho raccontato di quando ho rischiato di morire? Dovevo andare in bagno, era notte, e sono inciampata in un tappeto. Sono pericolosi i tappeti. Sono caduta, e non riuscivo più a rialzarmi. Ho rischiato di morire, sai?

REGAN - Sì mamma, me lo ricordo bene. Dai, vieni dentro, che fa freddo.

LEA R. - Solo un attimo. Mi faceva male la gamba. Ho provato ad aggrapparmi al bordo della vasca, per tirarmi su, ma non riuscivo. Se non c'era Cordelia rimanevo lì.

REGAN - È stata brava a chiamare subito l'ambulanza. Guarda che ti prendi una polmonite, sta venendo buio.

LEA R. - Per fortuna che alla fine non mi sono fatta niente di grave. Tutto merito di Cordelia. E della Madonna.

REGAN - Assolutamente, merito di entrambe. Perché non entri?

LEA R. - Davanti alla finestra di casa mia c'erano due condomini. Erano anni che non vedevo così lontano.

SCENA II

SCENOGRAFIA - Scena II, il bagno della casa di Regan. La vasca occupa tutta la parete di fondo. Sulla destra una finestra con una tenda ricamata. Regan sta aiutando Lea R. a spogliarsi.

REGAN - Piano, mamma. Aspetta che ti aiuti.

LEA R. - Ce la faccio.

REGAN - Lo so. Ti aiuto soltanto. Ecco, così.

LEA R. - Grazie Goneril.

REGAN - Sono Regan, mamma.

LEA R. - Su di te sì che posso contare. Sei sempre stata responsabile, fin da bambina.

REGAN - Mamma...

LEA R. - Regan invece non si fa mai sentire.

REGAN - Non mi riconosci? Sono Regan. Siamo a casa mia.

LEA R. - Certo, Regan. *(Pausa)* Il materasso è troppo morbido.

REGAN - Hai dormito male?

LEA R. - Non ne avete uno più duro? Come quello che avevo a casa.

REGAN - Intendi più vecchio?

LEA R. - E poi vorrei andare a messa.

REGAN - Ma è mercoledì.

LEA R. - Con Cordelia ci andavo tutti i giorni.

REGAN - Mamma, se finisci di spogliarti ci laviamo velocemente, che poi devo andare al lavoro.

LEA R. - Caffè e pane secco.
 REGAN - Cosa? Per colazione?
 LEA R. - Guarda che le fette biscottate non le mangio.
 REGAN - Ma sono la stessa cosa.
 LEA R. - Pane secco e marmellata alle arance.
 REGAN - Va bene, dopo vedo cosa abbiamo.
 LEA R. - Allora niente.
 REGAN - Ho detto che dopo vedo, forse ho ancora del pane dell'altro giorno. Aspetta mamma, che le calze sono la cosa più delicata. Siediti, te le sfilo io. (*Pausa*) Mamma, cos'hai al piede? Mamma?
 LEA R. - Eh?
 REGAN - Il tuo piede. Guardalo. Da quant'è così?
 LEA R. - Non rimproverarmi, Goneril.
 REGAN - Sono Reg... Ti fa male?
 LEA R. - Non so.
 REGAN - Te ne eri accorta?
 LEA R. - Dov'è Cordelia?
 REGAN - Mamma, non vedi che ci sono come delle ferite aperte? Lo sapevi? Mamma, guardami.
 LEA R. - Non so.
 REGAN - Aspetta, ci rivestiamo.
 LEA R. - Andiamo a messa?
 REGAN - No, oggi no.
 LEA R. - Vorrei andarci anche domani mattina.

Lea R. esce.

SCENA III

SCENOGRAFIA - Scena III. La sala d'attesa di un pronto soccorso. Sedie di metallo, quasi tutte occupate. Diverse persone aspettano in piedi. A sinistra un distributore automatico di caffè e uno di snack.

Entra Goneril. Lei e Regan parlano sottovoce, come se fossero in mezzo ad altra gente.

GONERIL - E allora?
 REGAN - Non so, è un'ora che è entrata, ma ancora non mi hanno detto niente.
 GONERIL - È grave?
 REGAN - Ti ho detto che non so.

Pausa.

GONERIL - Ma tu che hai visto?
 REGAN - Aveva il piede con dei punti in cui era rimasta come senza pelle.
 GONERIL - Tipo delle ulcere?
 REGAN - Boh, è la prima volta che le vedo. Ma tu che ne sai?
 GONERIL - Ho cercato su internet per farmi un'idea.
 REGAN - E poi puzzava.
 GONERIL - Davvero non capisco come sia potuto/
 REGAN - Pazzava tanto.
 GONERIL - Avrò fatto infezione. Sicuro.
 REGAN - Ma tu non ti eri accorta di niente?
 GONERIL - Stai dicendo che è colpa mia se/
 REGAN - Mi sto solo chiedendo da quanto tempo andava avanti. Non credo che succeda dall'oggi al domani.

AUTOPRESENTAZIONE

Lea R., l'eredità della madre: interno di famiglia con badante

Lea R. è un libero adattamento del *King Lear* di Shakespeare. C'è Lea R., un'anziana signora che potrebbe essere nostra nonna. Ci sono Goneril e Regan, le sue figlie. E poi c'è Cordelia, la badante di Lea R. Non ci sono re, principi o cavalieri. Non ci sono castelli, e boschi e scogliere sono soltanto immaginati. Ci sono spazi invece che conosciamo bene: la sala da pranzo di una signora anziana, con il divano coperto da un telo a fiori e le imposte chiuse, un bagno, la sala d'aspetto del pronto soccorso, un *irish pub* con la tv accesa su una partita di rugby, una casa di riposo. I luoghi in cui si ambientano le scene sono spazi veri, luoghi in cui siamo passati o passeremo, e che vivono in scena al pari degli altri personaggi, evocati e descritti dalla Scenografia.

Pur distaccandosi dall'originale, del testo di Shakespeare rimane il cuore, la tragedia comune di un anziano, in cui corpo e mente si sfaldano un po' alla volta. Rimane la tragedia di una famiglia che litiga intorno a un'eredità, la tragedia privata di una famiglia che si disgrega. C'è, di nuovo, la tragedia di due figlie che amano il genitore in modi diversi, e che hanno idee completamente contrastanti su cosa sia meglio fare per il suo bene.

Ma non c'è solo tragedia, in *Lea R.* In un periodo in cui chi è straniero e viene da altre culture fa sempre più paura, in un momento in cui sembra normale poter chiudere i porti e gli occhi senza sensi di colpa, c'è anche il racconto degli strani nuclei familiari che si vengono a creare nelle case di tanti anziani. *Lea R.* parla anche di questo, di estranei che a un certo punto si trovano a vivere insieme. Parla dell'integrazione che avviene in sordina e con difficoltà, tra una persona al termine della propria vita e chi se ne prende cura ogni giorno. Da una parte, persone che hanno vissuto a lungo da sole, con le proprie abitudini e i propri spazi, e che a un certo punto finiscono per perdere la loro indipendenza. Dall'altra, persone che spesso vengono da culture completamente diverse, e che sono raggruppate sotto il termine generico di badanti. *Lea R.* prova a gettare uno sguardo su questo incontro, sulle difficili intimità che si vengono a creare tra sconosciuti, e che nascono dalla condivisione di momenti tanto privati, come la fine di una vita. **Michele Ruol**



GONERIL - Non so. La mamma ha sempre avuto problemi di circolazione alle gambe, però io non avevo mai visto niente di strano. Ma lei non ti aveva detto niente?
 REGAN - No, ma non è affidabile. C'è sempre meno con la testa...
 GONERIL - L'hai notato anche tu?
 REGAN - Stamattina non mi riconosceva neanche. E quando siamo arrivate qui era completamente fuori. Ho provato a spiegarle che la portavo in pronto soccorso per via del piede, ma lei continuava a dire frasi sconnesse, credeva che la stessi portando a messa.
 GONERIL - Sta peggiorando tanto, allora. Quando stava da me avevo notato che si fissava su cose assurde. Per dirti, mi ha fatto togliere

i tappeti che avevo in casa, anche quelli in camera dei ragazzi. Poi mi ha fatto cambiare tutte le lampadine perché facevano troppa luce e le davano il mal di testa.

REGAN - Vabbè, ma non devi darle corda.

GONERIL - Stai scherzando? Prova a contraddirla e a convivere per più di ventiquattro ore. «Il caffè è annacquato. È troppo forte. È troppo caldo. Non è mescolato. È troppo dolce». Mi sono sforzata, sai, ho messo più polvere, l'ho premuta di meno, ho messo più zucchero, meno zucchero. Poi mi sono ricordata che dopo l'ictus del 2003 la mamma non sente più i sapori. Una volta, al posto dello zucchero, le ho messo il sale.

REGAN - Ma sei una stronza! Ha pure la pressione alta.

Pausa. Scoppiano a ridere.

GONERIL - Povera mamma. Speriamo vada tutto bene.

SCENA IV

SCENOGRAFIA - Scena IV. Si è fatta sera. Il bar più vicino all'ospedale aperto a quest'ora è un *irish pub*, con interni in legno e pubblicità *vintage* alle pareti. Le due sorelle hanno ordinato un *club sandwich*. Dietro di loro una televisione trasmette una partita di rugby.

REGAN - Alla fine meglio così.

GONERIL - Sì, sì, è che mi spiace. Speriamo si riprenda presto.

REGAN - Speriamo si riprenda.

GONERIL - Madonna, un po' di ottimismo.

REGAN - Hai sentito anche tu cosa ci ha detto il medico...

GONERIL - Certo, che i tempi di recupero possono essere lunghi.

REGAN - Ha detto che potrebbe anche peggiorare. Come si chiama quella cosa che ha al piede?

GONERIL - Non mi ricordo. Ha detto che c'entra col diabete.

SCENOGRAFIA - È entrato un gruppo di ragazzi. Ordinano birre e si mettono a guardare la partita, commentando ad alta voce, ed esultando per la loro squadra.

GONERIL - Mi ha messo tanta tristezza vederla così. Non si rendeva nemmeno conto di essere in ospedale.

REGAN - Te l'ho detto.

GONERIL - Vederlo è diverso. Secondo te perché?

REGAN - Perché cosa?

GONERIL - È peggiorata così?

REGAN - Dev'essere l'età. Credo sia normale.

GONERIL - È che sta come collassando. *(Pausa)* Il tuo *club sandwich* com'è?

REGAN - Non male. Era una vita che non ne prendevo uno.

GONERIL - Vuoi assaggiare il mio?

REGAN - No, grazie.

GONERIL - Davvero, non lo finisco.

REGAN - Ok, grazie. *(Pausa)* Guarda che non è colpa tua.

GONERIL - Se me ne fossi accorta prima magari non saremmo arrivati a questo punto.

REGAN - Il medico ha detto che sono cose che capitano spesso.

GONERIL - Sì, ma quelle ulcere che aveva... Ha detto che sicuramente andava avanti da diversi giorni.

REGAN - Se ci fosse stata più con la testa ce l'avrebbe fatto notare lei.

GONERIL - Appunto. È così indifesa adesso. Mi chiedo se Cordelia se ne sarebbe accorta prima.

REGAN - Lascia stare Cordelia, che forse ce le aveva già da quando c'era lei.

GONERIL - Dici? Lei è sempre stata così premurosa con la mamma.

REGAN - Dai, non ci pensare. Vedrai che si sistema tutto.

SCENA V

SCENOGRAFIA - Scena V. Qualche settimana più tardi, un altro bar.

Regan e Goneril sono in piedi, al bancone. Sulla destra una vetrinetta con *croissant* di pasticceria. Dietro una macchina da caffè e una per le spremute. Tavolini sparsi con portasalviette e alcuni quotidiani.

REGAN - Grazie Goneril.

GONERIL - Tutto bene?

REGAN - Sì, ma preferivo parlarne a voce.

GONERIL - Mi hai fatto preoccupare. Che succede?

REGAN - È tutto a posto. Ieri sera ho parlato con il medico che segue la mamma. Dice che la situazione si è stabilizzata, e che non hanno molto altro da fare.

GONERIL - Quindi il piede è guarito?

REGAN - Sta andando meglio. Però lei continua a essere confusa, dicono che di notte delira e le devono dare dei calmanti. Ora la vorrebbero dimettere, ma non possiamo tenerla a casa in queste condizioni.

GONERIL - Neanche se richiamassimo Cordelia?

REGAN - No, magari, non è gestibile a casa. Si pensava intanto di trasferirla in un reparto di lungodegenza, in modo da sistemare meglio la terapia, e vedere come evolve. Poi dopo dovremo cercare una sistemazione più adatta.

GONERIL - Non ci sono alternative?

REGAN - La mamma purtroppo non è più autosufficiente. La cosa più conveniente è mandarla in un posto dove può essere seguita e accudita da vicino. Credo che sia la cosa migliore che possiamo fare. Che possiamo fare per lei, ovviamente.

GONERIL - Forse hai ragione.

REGAN - Poi se un giorno starà meglio potremmo sempre riportarla a casa.

GONERIL - Dici che succederà?

REGAN - Speriamo.

Regan accarezza il viso di Goneril e la stringe al petto. Escono.

Entra Lea R.

ATTO TERZO

SCENA I

SCENOGRAFIA - Atto terzo, scena I. Casa di riposo. Immobilizzata nel letto con le spondine, Lea R. riempie il buio che la circonda immaginando pezzi di casa sua. Il centrotavola all'uncinetto sul tavolo da pranzo. Il secondo centrotavola sul televisore. Le bomboniere d'argento vicino al telefono. I fiori di plastica nel vaso. La lettiera del gatto che se ne è andato due estati fa e che un giorno tornerà.

SCENA II

Entra il Matto.

SCENOGRAFIA - Scena II. Nella stanza di Lea R. viene aggiunto un letto. Dentro c'è una donna che delira. O forse è tutta un'allucinazione di Lea R.

MATTO/CORDELIA - La badante non crede in Dio. Quando era piccola nel suo paese tutti credevano nell'ateismo.

LEA R. - Sei tu, Cordelia?

MATTO/CORDELIA - I suoi genitori dagli anni Novanta sono diventati cristiani ortodossi, ma lei no. Quello che non le piace della religione è che tutti i meriti vanno a Dio, e tutte le colpe agli uomini. Le sembra troppo semplice. Le sembra un po' la stessa cosa che faceva suo marito. La badante crede che gli uomini ce la possono fare da soli. Quando la fiducia viene meno pensa alle cose che gli uomini sono riusciti a fare. Le piramidi in Egitto. Le astronavi. I carrelli per la spesa. Sono incredibili, i carrelli per la spesa, con quell'apertura dietro per incastrarli, il seggiolino per i bambini e la catenella per le monete che funziona solo su un altro carrello.

LEA R. - Che ci fai qui, in camera mia? Torna a guardare la tv in salotto.

MATTO/CORDELIA - La badante prega cinque volte al giorno. All'alba, dopo mezzogiorno, a metà pomeriggio, al tramonto e di notte. Stende una stuoia in camera sua, e si rivolge in direzione della Kabah. La vecchia la osserva di nascosto. La guarda inginocchiata su una stuoia che mormora parole in una lingua sconosciuta. Davanti alla badante, la parete con appeso il crocefisso. 5.400 chilometri oltre il crocefisso, la Mecca. Ogni sera la vecchia telefona a un'amica, e le dice:

LEA R. - Non sono poi così diversi da noi.

Pregano in un'altra lingua, ma in fondo pregano sempre Gesù.

Sì, te l'assicuro, l'ho visto coi miei occhi, inginocchiata sotto al crocifisso.

Cinque volte al giorno. Gliel'ho chiesto.

Inginocchiati per terra, giuro.

No, non ce la farei neanche io.

MATTO/CORDELIA - La badante prende una ciotola in cui ha mescolato polvere di henné e olio d'oliva. Comincia a stendere l'henné sui capelli della vecchia, passa le dita tra i capelli, le massaggia la nuca. Le mette una cuffia di plastica e passa la spugna sulla schiena della vecchia. Le insapona le braccia, le gambe, i piedi. Strofinava più forte sulle cicatrici che trova, per vedere se si cancellano.

La vecchia e la badante si guardano nello specchio. Hanno corporatura diversa. Portamento diverso. Lineamenti diversi. Ma da lontano, entrambe con i capelli dai riflessi d'henné, sembrano madre e figlia.

LEA R. - Ho avuto una badante ucraina che teneva le mie pastiglie in un portasigarette e segnava appunti a matita sulle scatole. Amlopidina/Atorvastatina: 1 appena sveglia, Ramipril: 1 dopo pranzo, Xanax: 1 (o anche 2) prima dormire, Clexane: puntura!, Dibase: 4 gocce con il pane, Ventolin: 2 spruzzi se manca aria, Eutirox: 150 Importante, Citalopram: 1 per cominciare bene la giornata.

MATTO/CORDELIA - Ogni tanto la badante si immagina vecchia e si chiede chi la laverà.

LEA R. - Cordelia, mi sistemaresti meglio il cuscino?

MATTO/CORDELIA - La vecchia ha sempre cucinato per il marito e le due figlie. E per i nipoti, poi. Ogni volta che mi avvicino ai fornelli mi dice:

LEA R. - Cos'è quella cosa?

MATTO/CORDELIA - Cous-cous, signora.

LEA R. - No, non mi piace.

MATTO/CORDELIA - L'hai mai assaggiato?

LEA R. - Come no? Lo facevo sempre.

MATTO/CORDELIA - La vecchia ama dare consigli sulle cose appena fatte. Se pulisco le zucchine mi consiglia di cucinare le zucchine. Se prendo il sale mi consiglia di mettere il sale.

LEA R. - Secondo me dovresti aggiungere delle zucchine.

Sì, ecco, lì ci va del sale.

Un filo d'olio, così.

MATTO/CORDELIA - La badante lo trova molto divertente. Ogni tanto prende ingredienti a caso - cioccolato, zenzero, maionese - per metterla in difficoltà.

LEA R. - Mentre cucina, la badante canticchia.

MATTO/CORDELIA - Alla badante piace cucinare insieme alla vecchia. Le ricorda quando passava la mattina a impastare, e suo figlio le giocava tra le gambe. Mentre cucina, la badante canticchia. Sono anni che non lo faceva.

LEA R. - Ho avuto una badante che era una cinquantenne moldava. Era una matrioska che conteneva una quarantenne abbandonata dal secondo marito, che conteneva una trentenne tradita dal primo marito, che conteneva una ventenne sola con un figlio a carico, che conteneva una bellissima sedicenne con uno splendido futuro davanti a sé.

MATTO/CORDELIA - La badante sa che lavoro faceva il marito della vecchia, sa il giorno del compleanno di entrambe le figlie. Sa quanti anni hanno i suoi nipoti e le loro materie preferite. Ha imparato l'ordine con cui le medicine vanno somministrate e quello con cui i maglioni vanno impilati nella cassetiera. Conosce i nomi delle amiche della vecchia, e sa quali di quelle sono ancora vive. Sa che la vecchia è stata in viaggio di nozze sul lago di Garda e che le piacerebbe tornare a Parigi, prima o poi. Sa che colleziona cartoline e i punti del supermercato, anche se poi non li usa mai. Sa cosa le piace mangiare, sa che porta un doppio paio di calzini e una immagine della Madonna al collo.

LEA R. - La vecchia sa il nome della badante, ma spesso lo sbaglia.

MATTO/CORDELIA - Da quando è in Italia la badante fa fatica ad addormentarsi. Dorme in una stanza che è stata, nell'ordine, lo studio della vecchia, la cameretta di una delle due figlie, la stanza degli ospiti, l'avamposto della soffitta. Quello è l'unico spazio dove può starsene sola.

LEA R. - Cordelia, dove sei? Devo andare in bagno.

MATTO/CORDELIA - Alla badante è sempre piaciuto stare da sola. Da quando sua madre le diceva di stare attenta, di non aprire a nessuno, e usciva per il turno del pomeriggio. Le pareva che all'improvviso la casa, quella casa fatta di due stanze disposte in due piani, si ampliasse. La finestra era il sole, il frigo la luna, e le scale il buio tra le stelle.

SCENOGRAFIA - La notte è finita, e l'alba filtra dalla finestra: scena III.

SCENA III

LEA R. - Cordelia, perché mi hai tenuto sveglia tutta la notte? Quante volte ti devo dire di non urlare quando telefoni a casa? Lo sai che ho bisogno di riposare.

Dove sei stata, tutto questo tempo? Ti sembra il modo di sparire?

Dai, aiutami a scendere da questo letto, che devo andare a messa.

MATTO/CORDELIA - No, signora, non credo che possa scendere.

LEA R. - È casa mia, faccio quello che voglio.

MATTO/CORDELIA - No, signora. Non è casa sua. È una casa di riposo.

LEA R. - Sì, ci riposiamo dopo Cordelia. Ora aiutami a prepararmi.

MATTO/CORDELIA - Siamo ricoverate in una casa di riposo. Non possiamo uscire.

LEA R. - Come fai a dire che sono in una casa di riposo?

MATTO/CORDELIA - Il letto ha le sbarre. La finestra ha sbarre. Come fa a dire che è casa sua?

Pausa.

LEA R. - E come sono finita qui?

MATTO/CORDELIA - È stato mio figlio a portarmi qui. Lei ha figli?

LEA R. - Figlie ingrato.

MATTO/CORDELIA - L'avranno fatto per il suo bene.

LEA R. - Non difenderle, Cordelia! Mi hanno rinchiuso qui per liberarsi di me.

MATTO/CORDELIA - Da quanto è malata, signora?

LEA R. - Mi hanno fatto ammalare loro. Ora capisco il loro piano. Mi hanno tolto la mia casa, e mi hanno tolto te, Cordelia, l'unica su cui posso contare.

MATTO/CORDELIA - Tu puoi sempre contare su Cordelia.

LEA R. - Mi sento la testa girare. Vieni, Cordelia. Come stai? Hai freddo? Ho freddo anch'io.

SCENA IV

SCENOGRAFIA - Scena IV. La scena viene completamente distorta da un'allucinazione di Lea R. Il mobilio spoglio della sua camera d'ospizio si mischia con quello di un'aula di tribunale. Entrano Goneril e Regan, ma non si capisce se fanno parte anche loro del delirio di Lea R. Sospeso in aria rotea un martelletto da giudice lungo diversi metri. A ogni giro il martello si abbassa, incombe sulle teste di tutti.

Entrano Goneril e Regan.

LEA R. - Che siano giudicate entrambe colpevoli.

CORDELIA/MATTO - Di quale crimine si sono macchiate, vostra altezza?

LEA R. - Mi hanno portato via la mia casa, mi hanno strappato l'amata Cordelia.

CORDELIA/MATTO - Tutto questo è molto grave, vostra altezza.

LEA R. - Tanto più grave perché pretendevano di amarmi. Poi però, nel momento di maggior debolezza, mi hanno preso in ostaggio e mi hanno rinchiuso in questa prigione.

SCENOGRAFIA - Alberi, tantissimi alberi, una foresta. Fulmini, e rombo di tuoni. Il peggior temporale che abbiate mai visto. Sullo sfondo una capanna, probabilmente il riparo abbandonato di qualche cacciatore.

CORDELIA/MATTO - Vostra maestà, una notte così fa paura anche alle bestie notturne. Da quando sono nata, non mi ricordo di aver mai visto fulmini e tuoni così terribili, né pioggia e vento tanto forti.

LEA R. - Guardate, là c'è una capanna. Venite, andiamo a ripararci.

SCENOGRAFIA - Man mano che si avvicinano, i volti di Goneril e Regan si trasformano. Il viso di Goneril si deforma fino a prendere le sembianze di un lupo. La testa di Regan muta in quella di un gufo. Le due bestie prendono per mano Lea R., aprono la bocca, e dalle loro fauci escono sciami di vespe. Le vespe avvolgono completamente Lea R., che è immobilizzata da Goneril e Regan. D'un tratto le vespe spariscono, e la scena torna a essere la camera d'ospizio in cui Lea R. è ricoverata.

Il Matto/Cordelia esce.

Lea R. è agitata, continua a gridare cose senza senso.

REGAN - Che succede, mamma?

GONERIL - Va tutto bene, siamo qui con te.

REGAN - Perché gridi così?

LEA R. - Dov'è andata Cordelia?

REGAN - Cordelia? È stata qui?

LEA R. - Dov'è Cordelia?

GONERIL - Tu l'hai vista?

REGAN - No, ma dev'essere venuta a trovarla.

GONERIL - Forse è appena andata via.

REGAN - Probabile. Guarda come l'ha fatta agitare...

LEA R. - Cordelia, non lasciarmi.

REGAN - Non avrebbero dovuto lasciarla entrare.

GONERIL - Ne parlerò con la direzione. Dirò che facciamo entrare solo i parenti.

ATTO QUARTO

SCENA I

SCENOGRAFIA - Atto quarto, scena I. Da una parte del palco casa di Goneril, dall'altra casa di Regan. In mezzo tutti i chilometri che le separano.

REGAN - Pronto?

GONERIL - Ciao Regan. Sono Goneril.

REGAN - Ciao sorellina. Come stai?

GONERIL - Tutto bene. Tu?

REGAN - Giornata di merda.

GONERIL - Problemi al lavoro?

REGAN - Sì, sempre peggio.

GONERIL - Dai, per oggi è finita.

REGAN - Puoi ben dirlo. Tu che hai fatto oggi?

GONERIL - Niente di che. Quando sono uscita sono passata a trovare la mamma.

REGAN - Brava, io volevo andare domani, ma mi hanno incastrata. Passo nel fine settimana.

GONERIL - Non l'ho vista bene.

REGAN - Lo so.

GONERIL - Come fai a saperlo? Ti hanno chiamato i medici?

REGAN - No, ma immagino, non credo sia tanto cambiata dall'ultima volta.

GONERIL - Per me peggiora ogni volta che la vedo.

REGAN - Allora forse è meglio se la vedi di meno.

GONERIL - Regan, non mi sembra il momento di scherzare.

REGAN - Era solo per sdrammatizzare.

GONERIL - Credi che me lo invento.

REGAN - No, assolutamente. È che a volte sei un po' ansiosa.

GONERIL - Quando sono arrivata non aveva idea di dove si trovasse.

REGAN - È capitato anche a me.

GONERIL - È come se alternasse dei momenti in cui è lucida, ad altri in cui è completamente assente.

REGAN - Credo faccia anche parte dell'età.

GONERIL - Non so, Regan. Per te tutto è colpa dell'età.

REGAN - Beh, sicuramente c'entra.

GONERIL - Non so.

REGAN - Che vuoi dire?

GONERIL - Che fino a qualche mese fa non era così. Quando stava a casa sua, voglio dire. Sì, capitava che sbagliasse i nomi con cui ci chiamava. Ma era lei.

REGAN - Capisco cosa vuoi dire. Però purtroppo capita spesso che arrivati a un certo punto ci sia un peggioramento rapido.

GONERIL - E se fosse colpa nostra?

REGAN - In che senso?

GONERIL - Finché stava a casa sua, con Cordelia, aveva i suoi acciacchi, ma tutto sommato stava bene. Ha cominciato a peggiorare quando è venuta a stare prima da me, e poi a casa tua.

REGAN - Come ti è venuta in mente una stronzata del genere?

GONERIL - Magari abbiamo rovinato il suo equilibrio e/

REGAN - Guarda, non ti sto neanche a sentire se te ne esci con queste assurdità. Adesso viene fuori che per starle più vicino l'abbiamo fatta ammalare.

GONERIL - Ma non sono cose assurde. Ne ho parlato con i medici della struttura, e mi dicevano che i vecchi si scompensano in un attimo. Basta che gli cambi le loro abitudini, che li sposti, che li ricoveri, e... Pronto? Regan! Pronto?

SCENA II

SCENOGRAFIA - Scena II. Come prima, casa di Goneril da una parte, e casa di Regan dall'altra. L'unica cosa che cambia è la distanza che le separa, che aumenta di giorno in giorno.

GONERIL - Pronto?

REGAN - Ciao, sono Regan.

GONERIL - Ciao sorellina. Come stai?

REGAN - Sono andata a trovare la mamma.

GONERIL - Pensavo andassi nel fine settimana.

REGAN - No, ho chiesto un permesso e sono andata oggi.

GONERIL - Come l'hai vista?

REGAN - Sembra che si stia seccando. Non ha più niente della mamma. Anche il suo sguardo si è fatto vuoto. Poi a tratti sembra tornare in sé, e ti guarda come se avesse capito tutto. Le ho chiesto se aveva bisogno di qualcosa, e lei mi ha risposto: «Di tutto e niente». Di tutto e niente.

Goneril comincia a piangere.

REGAN - No, Goneril, dai, non piangere.

GONERIL - Non sto piangendo.

REGAN - Ti sembra che ho bisogno di vederti in faccia per sapere che stai piangendo?

GONERIL - Cosa possiamo fare, sorellina?

REGAN - La cosa più urgente è far nominare un amministratore di sostegno.

GONERIL - Un amministratore?

REGAN - Sì, che possa prendere decisioni al posto della mamma.

GONERIL - Ma che decisioni deve prendere?

REGAN - Ti ricordo che c'è un testamento in cui la mamma lascia la casa del mare a Cordelia.

GONERIL - Che cazzo stai dicendo?

REGAN - Dobbiamo farle modificare il testamento finché siamo in tempo.

GONERIL - La mamma sta male, e tutto quello a cui riesci a pensare è come riprenderti la casa del mare?

REGAN - Guarda che lo faccio per entrambe.

GONERIL - Non me ne frega un cazzo della casa del mare in questo momento.

REGAN - In questo momento no, ma quando la mamma non ci sarà più mi ringrazierai.

GONERIL - Come fai a parlare così?

REGAN - Goneril, la mamma sta male con o senza la casa del mare. Possiamo anche passare l'intero pomeriggio a piangere, a dirci quanto le vogliamo bene e quanto sia ingiusto spegnersi in questo modo, e la mamma starà male allo stesso modo.

LA MOTIVAZIONE

Premio Hystrio-Scritture di Scena 2018 a *Lea R.* di Michele Ruol

La giuria del Premio Hystrio-Scritture di Scena - formata da Carmelo Rifici (presidente), Federico Bellini, Laura Bevione, Fabrizio Caleffi, Claudia Cannella, Roberto Canziani, Sara Chiappori, Renato Gabrielli, Stefania Maraucci, Roberto Rizzente, Letizia Russo, Francesco Tei e Diego Vincenti - dopo lunga e meditata analisi degli 87 copioni in concorso, ha deciso, all'interno di una rosa di undici testi finalisti (*Semi. Senza infamia e senza lode* di Marco Zoppello, *Diario di bordo* di Carolina Cametti, *George II* di Stefano Fortin, *Rapsodia teatrale* di Nicola Mariconda, *Mai Home* di Valentina Gamma, *Blatte* di Michelangelo Zeno, *Toilette* di Ian Bertolini, *Grasso che cola* di Paola Giglio, *La figlia femmina* di Anna Giurickovic Dato e Matteo Quinzi, *Lea R.* di Michele Ruol, *Oppio* di Michele Pagliaroni), di assegnare il Premio Hystrio-Scritture di Scena 2018 a: *Lea R.* di Michele Ruol, traduzione contemporanea del testo shakespeariano, lo attualizza in termini solo apparentemente meno crudeli, ma forse più cupi e amari. La storia senza tempo del rapporto tra genitore e figli, si trasforma in tragedia, declinata al femminile, delle alterazioni dei rapporti umani, i cui protagonisti sono il rimorso e il senso di colpa.



GONERIL - Sei così cinica.

REGAN - È la vita che è fatta così.

Escono Goneril e Regan. Entra Cordelia.

SCENA III

SCENOGRAFIA - Scena III. Una stanza piccola, lunga e stretta. Un letto a castello addossato al muro la occupa quasi interamente, rimane appena lo spazio per camminare. Sulla parete di fondo, in alto, una piccola finestra con i vetri smerigliati che si può aprire solo in anta e ribalta. In un angolo del soffitto, una macchia, probabilmente un'infiltrazione dal piano di sopra. Per terra un *linoleum* beige.

Cordelia è stesa sul letto di sopra.

La sua compagna di stanza è una sessantenne rumena che non parla mai.

CORDELIA - Come è signora dove lavori tu?

Io mi trovava bene.

Signora Lea sempre voleva che stavo con lei.

Ogni tanto troppo.

Non poteva andare in bagno che chiamava «Cordelia, dove sei?».

Oppure, quando aveva giornata libera. Voleva che stava a casa con lei. E così lavorava anche in giornata libera.

Anche tua signora è così?
 Poi gli piaceva che parlavo di mia famiglia. Mie sorelle, mia mamma, mio piccolo nipote Said, in Marocco.
 Ogni tanto gli faceva vedere foto sul telefono di mie sorelle e di mio piccolo nipote Said.
 Una volta lei mi ha dato anche regalo per piccolo Said.
 Però quando la sera telefonava a mie sorelle, o mia mamma, subito lei chiamava «Cordelia, dove sei?»
 Tu ha famiglia a casa? Hai figli? Nipoti?
 Vuoi vedere foto di piccolo Said?
 Io qualche giorno pensavo che basta, voleva scappare.
 Mai un momento sola.
 Mai qualcosa che andava bene.
 Poi passava.
 A volte guardavo signora Lea e pensavo a mia mamma.
 Hanno quasi stessa età.
 Quasi stesse malattie.
 Anche con mia mamma qualche giorno pensavo che basta, che voleva scappare.
 E poi me ne era andata e con mia mamma erano rimaste mie sorelle.
 Ogni tanto quando signora Lea dormiva, io controllavo che respirava, che non si sa mai.
 Una volta ho sentito rumore grande e poi signora Lea grida «Cordelia, dove sei?»
 Allora vado e trovo che è andata in bagno senza dirmi niente e così è caduta per terra e ha male la gamba.
 Così chiamo sue figlie e ambulanza per portarla in ospedale, e mentre che aspettiamo che arriva io la sgrido signora Lea, perché non si fa di andare in bagno senza chiamarmi, che è pericoloso, poi cade e si fa male ed è colpa mia.
 Quante pastiglie prende tua signora?
 Il pomeriggio guardavano la televisione e stavamo in silenzio e ogni tanto ci guardavamo e poi tornavamo guardare la televisione.
 Per fortuna ci piacevano stessi programmi.
 Stavamo insieme così tanto tempo che non sapevo più immaginare che stavamo soli.
 Sicuro, camera dove dormivo prima è più grande di questa.
 Aveva camera solo per me, sai? E con letto più comodo.
 Tu quando è ultima volta che sei tornata a casa?
 Io non ho famiglia qui in Italia.
 Ho mia mamma, e mie sorelle e piccolo nipote Said.
 Noi ci telefoniamo, e però sono tanti anni che non torna.
 A volte non so se voglio tornare. Ormai non ho più casa.
 In ultimi anni sono stata più con signora Lea che con mia mamma.
 Mi preoccupa più per sua salute.
 Spesso mi arrabbia, ma gli vuole bene anche.
 Vorrei tanto tornare a lavorare da signora Lea.
 Stava meglio di qui. E pagava bene, anche.

SCENA IV

SCENOGRAFIA - Scena IV. Un parco. Gli alberi sono pieni di gemme, tra un paio di settimane saranno tutti in fiore. Gente corre, spinge passeggini, ascolta musica, legge sdraiata su una coperta, prende il sole. Su una panchina sono sedute le due sorelle, non si guardano.
 GONERIL - Ciao.
 REGAN - Ciao.
 GONERIL - Tutto bene?

REGAN - Il solito. Tu?
 GONERIL - Hai visto la mamma?
 REGAN - La vado a trovare quasi tutti i giorni.

Pausa.

GONERIL - Come la vedi?
 REGAN - Sempre uguale.
 GONERIL - Non peggio?
 REGAN - Neanche meglio, però.

Pausa.

GONERIL - Ho fatto richiesta per riportarla a casa.
 REGAN - A casa dove?
 GONERIL - A casa sua.
 REGAN - E chi sta con lei, se torna a casa?
 GONERIL - Ho sentito Cordelia.
 REGAN - Non mi avevi detto niente.
 GONERIL - Volevo solo sapere se aveva già trovato un altro impiego.
 REGAN - Figurati, hanno tutte un giro, avrò trovato lavoro il giorno dopo.
 GONERIL - Infatti. Fa le pulizie in un condominio. Però ha detto che tornerebbe volentieri.
 REGAN - Ne troviamo anche altre.
 GONERIL - Ma lei la conosciamo già. La conosce la mamma, le piace.
 REGAN - Lo so, lo so. Ma quella è una furba, credimi. Ha capito che la mamma ha un debole per lei e se la vuole lavorare. Ancora un po', e altro che casa al mare, quella si prende anche il resto.
 GONERIL - Da quand'è che sei diventata così stronza?
 REGAN - E da quando tu così ingenua?
 GONERIL - Non possiamo almeno provare a fare quello che piacerebbe alla mamma?
 REGAN - Tanto ormai non riconosce praticamente nessuno...
 GONERIL - È vero. Ma nei rari momenti in cui torna a essere lei, mi chiede spesso di Cordelia.
 REGAN - Appunto. Ti sembra normale che ti chieda della badante e non dei suoi nipoti?
 GONERIL - Che poi non mi dice che vuole Cordelia. Chiede solo dov'è, come sta. Dice che le spiace di averla mandata via di casa. Sembra che si vergogni per quello che è successo.
 REGAN - Comunque, anche volendo, rimane il fatto che il posto dove la possono seguire al meglio è lì, in casa di riposo, con medici e infermieri preparati per curarla nel modo migliore.
 GONERIL - Invece secondo me starebbe meglio a casa, con le sue cose, i suoi spazi e i suoi ritmi. *(Pausa)* Ho già presentato le carte per la dimissione.
 REGAN - E io quelle per la richiesta dell'amministratore di sostegno.

Escono Goneril e Regan. Entrano Lea R. e Cordelia.

SCENA V

SCENOGRAFIA - Scena V. Alte scogliere bianche che scendono a picco sul mare. Sporgendosi oltre il margine estremo della scogliera si vede una sottilissima striscia di terra bagnata dal mare. C'è una piccola figura che si muove come le onde: cammina avanti e indietro, agita le braccia, butta la testa indietro e urla per sovrastare il rumore del vento.

Se si riuscisse a vederla più da vicino si riconoscerebbe Lea R., con la flebo, il catetere, e in testa una ghirlanda di eriche e rododendri. Altre due figure se ne stanno in disparte. La guardano e parlano tra loro.

Una è Cordelia. Siamo troppo distanti per vedere che ha una ricre-scita di capelli grigi. Da quando ha cambiato casa non si è più colorata i capelli con l'henné.

L'altra ha un camice bianco e una cartellina in mano.

Cordelia parla alla dottoressa spingendo lo sguardo oltre le sue spalle, in direzione di Lea R.

Non si sente quello che le risponde la dottoressa, si vede appena che scuote la testa.

ATTO QUINTO

SCENA I

SCENOGRAFIA - Atto quinto, scena I. Cordelia si allontana lungo la riva e scompare in un'insenatura tra le rocce. La dottoressa la segue per un po' con lo sguardo, poi se ne va. Rumore di onde. Lea R. continua a vagare, sembra rincorrere l'ombra di un gabbiano. All'improvviso Cordelia ricompare. Si avvicina lentamente, ha paura che la dottoressa torni e la mandi via. Raggiunge Lea R. e la prende per mano.

SCENA II

Lea R. e Cordelia.

SCENOGRAFIA - Scena II. Casa di riposo. Lea R. è nel suo letto con le spondine alzate.

CORDELIA - (*Prende la mano di Lea R.*) Signora. Signora Lea. Signora, mi sente?

LEA R. - Sei tu?

CORDELIA - Sono Cordelia.

LEA R. - Cordelia, figlia mia.

CORDELIA - Non sono tua/

LEA R. - Ti stavo aspettando.

CORDELIA - Come stai?

LEA R. - Prigioniera.

CORDELIA - Posso fare qualcosa?

LEA R. - Aiutami a scappare.

CORDELIA - Non possiamo, signora.

LEA R. - Torniamo a casa, figlia mia. Non sei venuta per questo?

CORDELIA - Io volevo lavorare ancora. Posso stare qui la notte anche. Io trovato solo lavoro di pulizie, ma soldi non basta.

LEA R. - Sì, rimani qui la notte.

CORDELIA - Volevo parlare anche con vostre figlie.

LEA R. - Quali figlie? Rimani qui la notte, per favore.

CORDELIA - Certo. Avete sete? Volete bicchiere d'acqua?

LEA R. - Sì, grazie mille.

Cordelia le avvicina un bicchiere con una cannuccia.

Lea R. beve e tossisce.

LEA R. - Andiamo?

CORDELIA - Dove?

LEA R. - A casa.

CORDELIA - Dobbiamo stare qui, signora.

LEA R. - È così allora. Mi tradisci anche tu.

CORDELIA - No, signora, non dice così.

LEA R. - Lasciami stare. Vattene.

CORDELIA - Perché fai così?

LEA R. - Sei come le altre.

CORDELIA - Non è colpa mia che devi stare qui.

LEA R. - Allora dimostramelo.

CORDELIA - Cosa devo fare?

LEA R. - Andiamocene.

CORDELIA - Ma come facciamo?

LEA R. - Aiutami a mettere la giacca.

Pur contro voglia, Cordelia aiuta Lea R. a infilarsi la giacca. In quel momento entrano Goneril e Regan.

REGAN - Lo sapevo che sarebbe tornata.

GONERIL - Chi ti ha fatto entrare?

REGAN - Avevamo detto chiaramente di non fare entrare nessuno oltre ai familiari.

CORDELIA - Aspettate, posso spiegare.

REGAN - Non c'è niente da spiegare.

CORDELIA - Voleva parlare con voi.

GONERIL - Dicci.

CORDELIA - Posso stare con signora Lea giorno, e notte anche, se voi ha bisogno.

REGAN - Grazie, ma non serve. Non vedi che è ricoverata?

GONERIL - Per ora siamo a posto, ma ci servirà una mano quando tornerà a casa.

CORDELIA - Sì, io viene molto volentieri a casa.

REGAN - Ancora con questa storia.

GONERIL - Bisogna solo aspettare che attivino i servizi domiciliari.

REGAN - Ti rendi conto, vero, che la mamma non tornerà più a essere quella di prima?

GONERIL - Ma a casa sicuramente migliorerà.

REGAN - Quanto la fai facile, cazzo. Sembro io la stronza che si impunta per lasciarla a marcire in casa di riposo. Metti anche che la riportiamo a casa. E poi? Chi le sta dietro?

CORDELIA - Io sa dare medicine, scrive bene orari/

GONERIL - Prendiamone un'altra, se preferisci.

REGAN - Guarda che non basta più una badante, ora. Non ne bastano nemmeno due. Servono infermiere per le medicazioni. Per la nutrizione. Fisioterapisti. Qui c'è un medico che la vede tutti i giorni. A casa chi la visita? Cordelia?

CORDELIA - Vi prego, io ha bisogno di lavorare.

GONERIL - Non lo so, a me basta che la portiamo a casa, qua mi viene male ogni volta che la vedo.

REGAN - Mentre a casa come per magia tutto tornerà come prima: la mamma ricomincerà a camminare, a telefonarci la sera e a prepararci le tagliatelle al ragù quando la andiamo a trovare.

GONERIL - Cosa vorresti, se ci fossi tu su quel letto?

REGAN - Essere curata al meglio.

GONERIL - E se non ci fosse più niente da fare?

REGAN - Riportarla a casa non ti ridarà indietro il tempo che hai sprecato con lei.

GONERIL - Sei la solita stronza. Lo vedo anch'io che sta male, non mi faccio illusioni. Per questo insisto, perché sono sicura che la mamma preferirebbe... che preferirebbe morire a casa sua.

CORDELIA - Non deve morire.

GONERIL - Non ti intromettere.

REGAN - Cordelia, per favore, lasciaci sole.

SCENA III

LEA R. - Smettetela, vi prego. Non mi sento la testa a posto. Non so bene dove mi trovo, e non mi ricordo quello che è successo. Non ridete di me. Non ne sono sicura, ma mi sembra di conoscerli. Sei tu?

CORDELIA - Sono Cordelia, signora.

SCENOGRAFIA - In questa scena III siamo nella mente di Lea R. Il palco è una radura tra i pini marittimi. C'è un assordante frinire di cicale. In lontananza il rumore delle onde.

LEA R. - La mia piccola Cordelia. Devi aver pazienza con me. Perdonami e dimentica, ti prego. Sono vecchia e non mi sento la testa a posto.

GONERIL - Mamma, siamo qui.

LEA R. - No, piccola, non devi piangere. Le tue sorelle, a quanto mi ricordo, mi hanno trattato male, ma tu mi sei sempre stata vicina. Dove mi trovo? Nella casa al mare?

REGAN - Mamma, eccoci. Siamo le tue figlie. Siamo Goneril e Regan.

LEA R. - Cordelia, mia prediletta. Sei la più piccola e la più indifesa.

REGAN - Cordelia, vattene. Vattene e non farti più vedere.

Cordelia esce.

LEA R. - Figlia mia, dove vai? Ti ho appena ritrovata, e ti perdo di nuovo. Cordelia!

GONERIL - Perché l'hai fatto?

LEA R. - Non abbandonarmi, Cordelia. Ora che ti ho ritrovata nessuno ci dividerà. Portami con te, ti prego. Vivremo di nuovo insieme, e ci ricorderemo di quando eravamo felici.

GONERIL - Non dovevi mandarla via.

REGAN - La stava facendo agitare.

GONERIL - Chi si stava agitando? La mamma o te?

REGAN - Cosa stai dicendo?

GONERIL - L'hai cacciata per paura che ti portasse via un altro pezzo di eredità?

REGAN - Siamo noi, e nostra madre. Potrebbe essere una delle ultime volte che le parliamo. È così assurdo chiedere di stare da sole?

GONERIL - Scusa, hai ragione, non avevo capito. Dai, giochiamo alle sorelle addolorate che si riappacificano al capezzale della madre.

REGAN - Fottiti.

LEA R. - Se ne è andata, se ne è andata per sempre. So bene la differenza tra chi è morto e chi è vivo. Adesso la piccola Cordelia è senza sangue come una zolla di terra. Vi prego, andatevene.

REGAN - Mamma, stai tranquilla, va tutto bene.

GONERIL - Siamo le tue figlie.

LEA R. - Traditrici, assassine. L'avrei trattenuta ancora in vita, e invece per colpa vostra l'ho persa. Cordelia, figlia mia, rimani ancora un poco.

REGAN - Si è allontanata solo un attimo, tra poco torna.

LEA R. - La sua voce era gentile, dolce, era una carezza, e se n'è andata per sempre.

REGAN - Sta bene, mamma, non ti preoccupare, è andata solo a prenderti dell'acqua. Adesso la vado a chiamare.

LEA R. - Sono vecchia e non mi sento la testa a posto. Dove sono Goneril e Regan? Stanno ancora litigando per colpa mia? Io lo sapevo, lo sapevo che la mia morte le avrebbe divise.

GONERIL - Mamma, siamo qui. Ci siamo sempre state.

REGAN - Mamma, guardaci, le senti le nostre mani? Siamo le tue bambine, non è cambiato niente.

GONERIL - Va tutto bene, mamma.

LEA R. - Sono vecchia e non mi sento la testa a posto. Sono stanca. Lasciatemi dormire.

Goneril e Regan escono. Resta in scena Lea R.

SCENA IV

SCENOGRAFIA - Scena IV. Lea R. è prigioniera nella torre di un castello.

È nel salotto di casa sua, sul divano coperto dal telo a fiori.

Sta passeggiando lungo gli Champs-Élysées in una giornata di sole.

È bloccata nel traffico, davanti a un distributore di benzina.

È nella casa al mare. Fuori c'è vento, e la sabbia filtra dai vecchi infissi. Un po' alla volta la sabbia si accumula sul pavimento, sui mobili, sul tavolo, sulla veranda che dà sul mare. Copre i giocattoli lasciati nel sottoscala, le conchiglie raccolte in un vaso di vetro, i libri umidi sugli scaffali, i suoi occhi stanchi.

FINE

In apertura, illustrazione di Miguel Vila, a pagina 99, Valentina Picello, Carolina Cametti, Nicoletta Ramorino e Alice Girolini nella lettura scenica di *Lea R.*, regia di Sabrina Sinatti (foto: Celestina Ielmoni); a pagina 103, Michele Ruol durante la premiazione del Premio Hystrio 2018 (foto: Valentina Colombo).



MICHELE RUOL (Chicago, 1986) è medico e drammaturgo. Ha seguito workshop di drammaturgia con Mark Ravenhill, Fausto Paravidino, Massimiliano Civica, Vitaliano Trevisan, Francesco Niccolini, Giorgio Sangati. Ha frequentato il Laboratorio di Formazione Permanente di Drammaturgia organizzato da Atir presso il Teatro Ringhiera di Milano, e nel 2018 è stato tra i cinque autori selezionati per NdN - Network Drammaturgia Nuova. Collabora come drammaturgo con la compagnia Amor Vacui, con la quale ha contribuito alla scrittura di *Domani mi alzo presto* (Menzione speciale Giovani Realtà del Teatro 2016) e di *Intimità* (Menzione speciale Premio Scenario 2017). Nel 2015 è risultato vincitore *ex-aequo* del concorso "Racconti teatrali di guerra e di pace", promosso dal Teatro Stabile del Veneto, con il testo *Il solito ignoto*. Nel 2017 riceve una segnalazione al Premio Hystrio-Scritture di Scena con il testo *AAA - un altro ione*, poi andato in scena con il titolo *Mater certa. Storie di donne che vorrebbero essere madre*. Nel 2018 il testo *Lea R.* vince il Premio Hystrio-Scritture di Scena.

TEATRO
NAZIONALE
GENOVA

STAGIONE 2018 | 2019

Corte Duse Modena Mercato

68 spettacoli



4 sale



un teatro unico



teatronazionalegenova.it



FONDAZIONE
**PIEMONTE
DAL VIVO**
CIRCUITO REGIONALE MULTIDISCIPLINARE

TEATRO
DANZA
MUSICA
E CIRCO
IN PIEMONTE

STAGIONE 2018\19

piemontedalvivo.it



STAGIONE DI TEATRO
2018 2019

OTTOBRE | MAGGIO



ilRossetti FONDAZIONE
TEATRO STABILE DEL FRIULI VENEZIA GIULIA
diretto da Franco Però

LE PRODUZIONI 2018-19
Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia
Largo Giorgio Gaber, 1 34126 Trieste
Tel. 040.3593511 - www.ilrossetti.it - info@ilrossetti

I MISERABILI dal romanzo di Victor Hugo, adattamento teatrale di Luca Doninelli
regia di Franco Però, con Franco Branciaroli
in coproduzione con CTB Centro Teatrale Bresciano e Teatro De Gli Incamminati

(TRA PARENTESI) di e con Massimo Cirri e Peppe Dell'Acqua
LA VERA STORIA DI UN'IMPENSABILE LIBERAZIONE regia di Erika Rossi

LA BALLATA DI JOHNNY E GILL scritto e diretto da Fausto Paravidino
con Federico Brugnone, Iris Fusetti, Daniele Natali, Fausto Paravidino
in coproduzione con Théâtre Liberté de Toulon, Teatro Stabile di Torino, La Criée - Théâtre National de Marseille, Grand Théâtre du Luxembourg
SINDROME ITALIANA testo di Lucia Calamaro regia Mitipretese
con Manuela Mandracchia, Sandra Toffolatti e Mariangeles Torres
in coproduzione con CTB Centro Teatrale Bresciano e Teatrodue di Parma
SALOMÉ adattamento e regia di Luca De Fusco con Eros Pagni, Gaia Aprea, Anita Bartolucci
di Oscar Wilde, traduzione di Gianni Garrera
in coproduzione con Teatro Stabile di Napoli - Teatro Nazionale, Teatro Nazionale di Genova, Teatro Stabile di Verona

UN MOMENTO DIFFICILE di Furio Bordon regia di Giovanni Anfuso
con Massimo Dapporto, Ariella Reggio, Francesco Foti, Debora Bernardi
in coproduzione con Teatro Stabile di Catania

LA GUERRA di Carlo Goldoni regia di Franco Però
con Mauro Malinverno e gli attori della Compagnia del Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia

A SARAJEVO IL 28 GIUGNO di Gilberto Forti
con gli attori della Compagnia del Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia

THE HARD WAY TO UNDERSTAND EACH OTHER progetto e regia Adalgisa Vavassori, con Daniele Cavone Felicioni, Gabriele Ciavarra, Clelia Cicero, Julio Dante Greco, Adalgisa Vavassori

OÙ LES FLEURS FANENT di Natalia Vallebona
regia e coreografia di Natalia Vallebona
testi originali di Faustino Blanchut e Natalia Vallebona

UN'ALTRA CENERENTOLA liberamente tratto da "Cenerentola" di Charles Perrault
e "Wanting mor" di Rukhsana Khan, scritto e diretto da Luciano Pasini
con gli allievi dell'Associazione Culturale StarTS Lab

La memoria e il conflitto

Enzo Gualtierio Bargiacchi e Rodolfo Sacchettini
(a cura di)

Cento storie sul filo della memoria.

Il "Nuovo Teatro" in Italia negli anni '70

Corazzano (Pi), Titivillus, 2017, pagg. 544, euro 25



Il respiro è (inter)nazionale. Ma il progetto nasce locale, all'interno delle iniziative legate a Pistoia Capitale della Cultura 2017 e nell'orizzonte di prospettive dell'Associazione Teatrale Pistoiese, di cui Sacchettini è presidente. Al suo fianco Bargiacchi, intellettuale figlio della cittadina toscana,

ragazzo del '39, decifratore meticoloso di quegli Anni Settanta raccontati in maniera anomala, attraverso un centinaio di documenti per buona parte inediti o pensati appositamente per il volume. «Cosa ce ne facciamo di tutta questa memoria?», si domanda in prefazione l'ex-codirettore di Santarcangelo. Non facile rispondere. Ma sicuramente ragionare sul ricordo è un buon modo per indagare il presente. Ci si confronta con un'epoca d'oro dell'arte e delle sue strutture. All'interno di un contesto che già spingeva il pensiero verso una costante rimodulazione di teorie, forme, provocazioni. Impressionante il panorama di voci e di talenti, indagato anche (e soprattutto) nelle sue contraddizioni, che poi sono quelle di una generazione. In sintesi: l'utilità del conflitto. Concetto che non andrebbe dimenticato. A cui vien da aggiungere il valore della ricchezza linguistica che emerge dalla polifonia. Si rievocano teorie, episodi, mostre, spettacoli. Come introdotti da un corposo scritto dello stesso Bargiacchi, che traccia un percorso storico dalla nuova drammaturgia alla performance. Fra i contributi: Carmelo Bene; il pensiero privo di punteggiatura di Remondi e Caporossi; Leo De Berardinis; Bartolucci; il lirismo nostalgico della Kustermann; Pier'Alli; la trascrizione di un manoscritto di Pistoletto; Cordelli, Achille Bonito Oliva, Franco Quadri. Ottimi gli indici analitici a chiusura del volume. Marginale l'apporto fotografico. All'interno di un flusso di parole non economico ma lungo oltre 500 pagine. *Diego Vincenti*

Leggere il teatro, le basi del vivere civile

Marta Cartabia e Luciano Violante
Giustizia e mito

Bologna, il Mulino, 2018, pagg. 174, euro 13

C'è la nostra storia dentro questo prezioso libro che Marta Cartabia, vicepresidente della Corte

Costituzionale, e Luciano Violante, già magistrato e presidente della Camera dei deputati, entrambi tra i maggiori giuristi italiani, consegnano alla lettura di una variegata platea di lettori, che comprende gli esperti di diritto ma anche gli amanti del teatro, oltre a tutti coloro che hanno a cuore il senso dell'essere cittadino in uno Stato. Già, perché *Giustizia e mito* si interroga, e ci interroga, sulle fondamenta del vivere civile a partire da alcuni capisaldi della cultura occidentale, ossia quelli narrati nelle vicende che vedono protagonisti Edipo, Antigone e Creonte, il cuore della tragedia greca di matrice sofoclea. È, questo, un volume agile, ma densissimo di suggestioni e spunti di riflessione. Contiene un'introduzione dei due autori, un capitolo su Edipo a cura di Cartabia, uno su Antigone scritto da Violante e una parte, in verità più giuridica, dove entrambi rispondono alle domande di due ricercatori, Danila Aprea e Alessandro Baro. Come si legge nelle prime pagine: «Rileggere le due tragedie classiche è stata una occasione di riflettere su se stessi, un guardarsi allo specchio, per una più approfondita conoscenza di sé e del proprio ruolo». Tanti e importanti sono i temi legati alla trama "giuridica" delle opere prese in considerazione. Tra i principali, come è facile intuire, ci sono quelli della colpa senza consapevolezza, ma anche senza la conoscenza di sé, e del conflitto tra la legge divina, dunque la legge antica, e il diritto positivo, cioè le norme che regolano la vita di uno Stato moderno (qualcosa, dunque, di molto più complesso del contrasto tra una giovane donna e lo zio despota). Ecco, la cifra di questo studio è proprio la complessità, quantomai necessaria in tempi di facili soluzioni. *Pierfrancesco Giannangeli*



Il mondo nel corpo dell'attore

Anna Dora Dorno e Nicola Pianzola
Stracci della memoria

Imola (Bo), Cue Press, 2018, pagg. 158, euro 32,99

Anna Dora Dorno e Nicola Pianzola, registi e performer, rivelano la dote preziosa di saper raccontare le pratiche del proprio lavoro e il loro senso. *Stracci della memoria* è un "progetto internazionale di ricerca e formazione nelle arti performative" nato insieme alla compagnia Instabili Vaganti nel 2006, «trasfigurando in modo creativo la precarietà» di un mestiere sempre in bilico tra arte, artigianato ed economia. Studiare, lavorare in dialogo con il mondo, per immaginarne altri possibili, se non per cambiare l'esistente attraverso l'arte più sociale che ci sia - il teatro - erano motori delle scelte dei due artisti. Da questo nasce il progetto che è insieme produzione artistica (la *Trilogia della memoria*), percorso

formativo, viaggio nel tempo e nello spazio, in costante dialogo con le molte culture del mondo che ne han fatto parte. Se il tema del viaggio è noto anche ai nostri lettori, per i quali da tempo Nicola Pianzola racconta dal Cile, dall'India, dal Messico, il volume raccoglie il percorso del progetto *Stracci della memoria*, riportando preziose testimonianze del suo nascere, evolversi, del suo essere *in progress*. Nella prima parte prendono forma le tre fasi della *Trilogia della memoria - La memoria del corpo, Il canto dell'assenza e Il Rito* - in cui chiari si svelano i fondamenti di una pratica artistica e pedagogica che ha in Grotowski e nel Bauhaus i maestri e che converge, nell'ultima parte del volume, nel racconto delle sessioni internazionali del progetto formativo, con escursioni in India, Messico, Italia, Corea, Tunisia, Cina. Un discorso sul metodo di ricerca, radicato nelle azioni fisiche, nel corpo dell'attore, nella potenza ispiratrice degli spazi. Un mondo intero di culture, inscritte nei corpi dei performer, emerge dai racconti di Nicola e Anna. Bellissimi, nella loro frammentaria complessità, i brani dei diari di lavoro conservati in circa dieci anni di viaggio. Completano il volume un essenziale repertorio fotografico e una cronologia delle fasi di un progetto che, dopo oltre dieci anni, non ha ancora esaurito la sua forza vitale. *Ilaria Angelone*



Dal folklore al contemporaneo le radici del teatro ebraico

Maddalena Schiavo
Il teatro ebraico

Milano-Udine, Mimesis, 2017, pagg. 191, euro 18

Il tema e la sfida del teatro ebraico oggi è il carattere cosmopolita del sionismo realizzato e sempre *in progress* in Israele, unica democrazia laica del Medio Oriente. Nelle primissime righe di questo volume ben scritto e ben documentato leggiamo: «La nascita e lo sviluppo dell'arte drammatica ebraica sono legati in maniera intrinseca agli eventi che portarono alla fondazione dello Stato di Israele e al suo consolidamento come realtà politica, sociale e culturale». Nel vasto, appassionante percorso in una delle drammaturgie "più contemporanee" del mondo, Maddalena Schiavo presenta come una delle figure più rappresentative Edna Maza, nata a Tel Aviv, attrice poliedrica (la sua commedia di esordio negli anni Novanta,



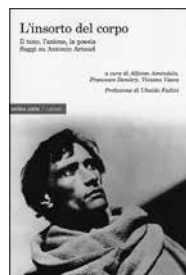
Vinah 'al ha-yam è ambientata in Italia, e merita una versione italiana) che, con la delicatezza e la forza di un dipinto conservato al MoMa e intitolato *Backyard in Brooklyn*, racconta, nella omonima commedia, la violenza sessuale subita dalla *teenager* Dvori e il relativo processo: *based on a true story*, episodio assai controverso in Israele, *glocal* nel suo dramma universale. Per arrivare a questi risultati di scrittura, il teatro ha dovuto compiere uno straordinario percorso dandosi una lingua moderna, aggiornata dall'ebraico biblico, una lingua laica dalle radici rabbiniche. Impresa immane dal risultato esemplare, ha preceduto la fondazione dello Stato e l'ha dotato dell'arma culturale più potente e identificante. Questo volume ne illustra la genesi in chiave principalmente teatrale. In tempi rapidi, si passa dal felice folklore yiddish del *Violinista sul tetto* in versione Broadway, con Zero Mostel protagonista, al bruciante repertorio contemporaneo di Hanoch Levin. Dal Dybbuck dell'Habima alla *Dodicesima notte* shakespeariana diretta da Mickhail Cechov (nipote di Anton), al trasferimento definitivo della compagnia a Tel Aviv. Un'avventura intellettuale che suggerisce un'importante chiave di lettura italiana. *Fabrizio Sebastian Caleffi*

Spezzare il linguaggio e raggiungere la vita

Alfonso Amendola, Francesco Demitry, Viviana Vacca (a cura di)

L'insorto del corpo. Il tono, l'azione, la poesia. Saggi su Antonin Artaud

Verona, Ombre Corte, 2018, pagg. 230, euro 19



Tracciare una cartografia che attraversa gli scritti, le creazioni, la pratica scenica, il pensiero di Antonin Artaud, inteso come grandiosa matrice di riferimento di tanti autori, dello sperimentalismo e della contemporaneità non solo teatrale: questo l'intento della raccolta di saggi - una ventina - dal titolo *L'insorto del corpo*

del corpo - Il tono, l'azione, la poesia, curata da Alfonso Amendola, Francesco Demitry e Viviana Vacca, con vari contributi che spaziano tra le diverse connessioni e interpolazioni con le varie arti, la radiofonica, il cinema, la filosofia, la musica, la danza. «Spezzare il linguaggio e raggiungere la vita», il collegamento tra gesto e pensiero, l'esperienza del corpo come limite e soglia, il Corpo Senza Organi, così come viene poi stigmatizzato da Deleuze e Guattari, la parola sanguinante che si fa carne, l'atletismo affettivo, tutto, nella sua opera, scavalca le contingenze culturali, storiche, ideologiche per arri-

vare all'uomo totale, questo viene fuori dai suoi scritti dalla forte potenza eversiva, dalla sua scrittura che si interroga continuamente sugli statuti della rappresentazione. Vengono messi in evidenza dai vari saggi i legami e gli attraversamenti dello stesso Artaud con Pier Paolo Pasolini, Sarah Kane, Carmelo Bene, Foucault. È presente anche una bella analisi sul teatro di Artaud a partire dal saggio di Valentina Mascia, che usa come griglia interpretativa il teorico Jan Luc Nancy. Si esplora anche l'esperienza mediale di Artaud, attore in numerosi film, circa ventidue apparizioni, e di teorico e soggettista cinematografico. *Filippa Ilardo*

Ciao teatro, ci facciamo un goccetto?

Roberta Gandolfi (a cura di)

Quanto dista il teatro? Un'indagine sociopoetica tra spettatori e non spettatori a Parma

Corazzano (Pi), Titivillus, 2018, pagg. 192, euro 16

«A teatro mi annoio, è da vecchi». «Il teatro è il cinema dei ricchi». «Il teatro mi piacerebbe incontrarlo al bar: Ciao teatro, ci facciamo un goccetto?» Sono alcune delle dichiarazioni raccolte da Roberta Gandolfi e da un *pool* di ricercatori, su invito del Teatro delle Briciole, tra il "non pubblico" di Parma, tra il 2013 e il 2016: 247 persone di generazione, sesso e *status* sociale differente, che non frequentano abitualmente i teatri. I risultati, montati secondo una logica narrativa polifonica, sono stati poi analizzati da specialisti (Flavia Armenzoni e Marco Deriu, nella sezione "Attraversamenti"), artisti e operatori culturali (Marco Baliani, Babilonia Teatri, Silvia Bottiroli, Angela Dematté, Elena Di Gioia, Lorenzo Donati, Giulia Morelli, in "Echi"). Per trovare delle risposte. Soprattutto, de-strutturare le resistenze: il teatro è vecchio, è elitario, è costoso, è snob, è roba per "impallinati", richiede troppa attenzione. Pretende tempo, per la distanza e per la fruizione, un *surplus* di investimento intellettuale ed emotivo, è estraneo alle logiche del consumo, il tempo *smart*, seriale, finalizzato alla produzione. Ed ecco, allora, la necessità di costruire un teatro accessibile, conviviale, solidale, secondo le direttive europee. Un teatro che sappia comunicare e comunicarsi, formare e relazionarsi coi cittadini. Non saranno delle gran novità, ma il volume di Roberta Gandolfi spicca, nella già vasta bibliografia sull'*audience development*, per una certa freschezza nella stesura, per l'urgenza che si avverte, il

metodo di indagine impiegato, qualitativo, con *focus group* ludici e creativi e interviste brevi e mirate; e, soprattutto, per la capacità di autocritica che gli autori interpellati dimostrano verso un mondo che si, troppo spesso, forse per autodifesa, forse per una mal intesa ricerca identitaria, si parla addosso, estraneo alla realtà e ai bisogni dei cittadini. *Roberto Rizzente*

Marco Martinelli, drammaturgo della felicità

Maria Dolores Pesce

Marco Martinelli. Un drammaturgo corsaro

Spoletto (Pg), Editoria & Spettacolo, 2018, pagg. 202, euro 17

«E ora di nuovo tutti alla partenza»: si chiude così, con sguardo circolare, l'appassionato studio che Maria Dolores Pesce ha dedicato al lavoro drammaturgico di Marco Martinelli. Obiettivo dichiarato: non scrivere un'ennesima storia del Teatro delle Albe (gruppo dalla bibliografia corposa quasi quanto la produzione scenica), piuttosto «tentare una sorta di sua anatomia estetica» mediante l'inedita analisi della scrittura di Martinelli «nella sua capacità di intercettare il fare della compagnia». La studiosa usa «il microscopio» per scrutare le opere dell'artista emiliano-romagnolo, che già vent'anni fa ben sintetizzava la propria prassi compositiva: «Non scrivo da solo: a scrivere siamo in tre. La prima che scrive è una figura del mondo: un romagnolo da bar, un giovane immigrato, un mafioso visto in televisione (...) la seconda che scrive è una figura del teatro: sono gli attori che lavorano con me, le loro facce, le loro persone, voci, odori (...) la terza figura che scrive sono io: sono io che mi racconto lasciando irrompere dentro di me gli altri, i corpi del mondo e i corpi del teatro, sono l'anima che osserva, che intreccia i fili, che attorno alle maschere-persone articola le storie». Per tale proteiforme paesaggio Maria Dolores Pesce propone la definizione di «drammaturgia della felicità», termine che nell'etimologia latina possiede una radice comune con fecondità, «adesione all'intimità produttiva del nostro esistere, del nostro stare in questo mondo», a realizzare scritture al contempo radicate «nella sostanza generatrice del gruppo» e dotate di un'ontologica «autonomia», scenica e letteraria. L'autrice, inoltre, rilegge alcune modalità di lavoro di Martinelli individuando precise assonanze con Edoardo Sanguineti, a cui nel 2003 dedicò un imprescindibile saggio. *Michele Pascarella*



**Alessandra De Martino,
Paolo Puppa,
Paola Toninato (a cura di)**
DIVERSITÀ SULLA SCENA

Torino, Accademia University Press, 2018, pagg. 344, euro 19

Undici saggi scritti da critici e studiosi di teatro danno voce a soggetti subalterni. Il volume è arricchito dai contributi di protagonisti della scena italiana che, nella loro veste di autori, attori e registi, denunciano pregiudizi e conformismo. *Diversità sulla scena* affronta argomenti articolati, dal punto di vista multiculturale e geografico, nella misura in cui collega territori di natura antropologica, culturale e traduttiva, grazie a nuove letture critiche e bibliografia aggiornata.

Angelo Vassalli
**LA TENTAZIONE DEL SUD.
VIAGGIO NEL TEATRO DI LEO
E PERLA DA ROMA A MARIGLIANO**

Corazzano (Pi), Titivillus, 2018, pagg. 328, euro 22

Una mappa della memoria traccia l'itinerario del cammino che Leo de Berardinis e Perla Peragallo decidono di compiere a cavallo tra il 1970 e il 1971, per segnare una decisa svolta nel proprio percorso artistico ed esistenziale, spostandosi da Roma al piccolo paese di Marigliano, in provincia di Napoli. Cosa resta di quel viaggio? Per rispondere, il volume prende in esame la vicenda umana e artistica di Leo e Perla, alcuni spettacoli realizzati nel periodo tra il 1967 e il 1974 (*Amleto*, *Sir* e *Lady Macbeth*), ma anche i loro incontri (il Convegno di Ivrea, il Festival di Nancy, il Living Theatre, Carmelo Bene).

**Francesco Cotticelli
e Roberto Puggioni (a cura di)**
**FILOLOGIA, TEATRO, SPETTACOLO.
DAI GRECI ALLA CONTEMPORANEITÀ**
Milano, Franco Angeli, 2018, pagg. 534, euro 54

Esiste una filologia dello spettacolo? Quali sono le specificità dell'edizione critica di un testo teatrale o di una sceneggiatura? Il volume nasce da un incontro di studi intorno a questi e altri interrogativi e raccoglie saggi che

propongono riflessioni, da prospettive diverse e su un lungo arco cronologico, sull'incontro/scontro fra l'esigenza di preservare lo spettacolo nella memoria e il suo carattere inevitabilmente effimero. Dai Greci alle avanguardie, dal Rinascimento alla scena dialettale, si ricercano caratteri permanenti e strategie di indagine e rilettura specifiche per ogni cultura, per ogni contesto produttivo.

**Fabio Acca e Alessandro
Pontremoli (a cura di)**
**LA RETE CHE DANZA.
AZIONI DEL NETWORK ANTICORPI XL
PER UNA CULTURA DELLA DANZA
D'AUTORE IN ITALIA 2015-2017**

Alfonsine (Ra), Edizioni Anticorpi, 2018, pagg. 210, s.i.p.

La Rete Anticorpi XL è un network dedicato alla giovane danza d'autore che coinvolge attualmente 37 operatori attivi in 15 regioni italiane. Il libro consiste in una raccolta di conversazioni e testimonianze di operatori e artisti che, tra il 2015 e il 2017, sono stati protagonisti dei molti progetti e delle azioni di Rete. Un utile e agevole strumento che si pone l'obiettivo di mettere a fuoco intenti e risultati, sia in termini di politiche culturali che di evoluzioni del linguaggio coreutico.

Étienne Decroux
PAROLE SUL MIMO
Roma, Dino Audino, 2018, pagg. 160, euro 19

È il primo grande classico del teatro gestuale contemporaneo e il primo libro scritto da un mimo sulla sua arte. Étienne Decroux vi raccoglie riflessioni, articoli, testi di conferenze, note per i suoi corsi di formazione svoltisi a Parigi, Milano e New York dal 1941, dando forma organica a quella esperienza di lavoro che lo ha portato a definire le basi teoriche e pratiche dell'arte del mimo.

Ferdinando Bernini
STUDI SUL MIMO
Milano, La Vita Felice, 2018, pagg. 216, euro 12,50

Gli *Studi sul mimo* di Ferdinando Bernini vengono riproposti così come appar-

vero nel 1915 negli *Annali della Regia, scuola normale superiore di Pisa* (vol. XXVII, Nistri). Era il primo lavoro dello studioso, poi autore di grammatiche e dizionari della lingua latina, oltre a realizzare, nel 1942, un'edizione critica, la prima di riferimento per il mondo contemporaneo, della *Cronica* di Salimbenne de Adam, che uscì nella collana degli "Scrittori d'Italia" di Laterza.

**Alessandro Manzella,
Alvise Campostrini,
Francesca Caracciolo**
**TEATRO FRAGILE. GUIDA
AGLI EFFETTI DELLE PRATICHE
TEATRALI SUI MALATI DI ALZHEIMER**
Milano, Mimesis, 2018, pagg. 152, euro 14

Il libro racconta del progetto terapeutico pionieristico, riportato alla prima edizione dell'Alzheimer Fest (Levico Terme), che ha associato la scrittura autobiografica alla dimensione teatrale nel trattamento di pazienti affetti da Alzheimer. Un laboratorio di teatro inclusivo, pensato per un gruppo eterogeneo, con capacità cognitive differenti, in cui la scrittura ha stimolato il racconto e la condivisione di sé, nella logica terapeutica.

Chiara Maraviglia (a cura di)
**UN SOGNO PER TUTTI. IL PARENTI
E I BAGNI MISTERIOSI**
Milano, Skira, 2018, pagg. 208, s.i.p.

C'era una volta una piscina, costruita a Milano nel 1938, chiusa e abbandonata per anni, riportata in vita da un teatro, il Franco Parenti, che ne ha fatto un luogo di bellezza e benessere aperto a tutti, nel cuore della città. Un bel libro che ricostruisce per suggestioni in parole e immagini la storia di un luogo e della sua "resurrezione", grazie al sogno di Andrée Ruth Shammah.

**Renzo Martinelli, Federica Fracassi,
Francesca Garolla**
**RITRATTI MIEI DI ME. I TESTORI
A TEATRO I. SCENA, SGUARDI,
MEMORIE**
a cura di Giuseppe Frangi, Milano, Casa Testori, 2018, pagg. 120, euro 12

Quello dedicato a Testori rappresenta uno dei progetti portanti del milanese

Teatro i, tra il 2016 e il 2018. Il volume raccoglie i materiali di questo percorso, tra spettacoli (*Tre Lai*, *Erodias* e *Angeli dello sterminio*), incontri e approfondimenti, dando spazio agli scritti del regista (Renzo Martinelli), dell'attrice (Federica Fracassi), della dramaturg (Francesca Garolla) coinvolti nel progetto, fotografie degli spettacoli (di Laila Pozzo e Lorenza Daverio), preceduti da un'introduzione di Maurizio Porro.

Sara Mamone
IL TEATRO NELLA FIRENZE MEDICEA
Imola (Bo), Cue Press, 2018, pagg. 121, euro 24,99

Cosimo e il nipote Lorenzo (il Magnifico) avevano percepito l'importanza dello spettacolo per assicurare consenso alla nascente signoria. In veste di granduca, Cosimo I può imprimere il proprio marchio su ogni iniziativa, guadagnandosi, grazie allo spettacolo, prestigio internazionale e locale. Il volume ricostruisce, con dovizia documentaria, le vicende degli artisti che nell'associazione al potere videro una solida possibilità d'esistenza, senza trascurare i Comici dell'Arte, che a Firenze nel Teatro della Dogana, trovarono la propria sede stabile.

Gilda Cerullo
**CAMBI DI SCENA.
COME AFFRONTARE UNA FASE
CRUCIALE DELLA SCENOGRAFIA
E DELLA SCENOTECNICA TEATRALE**
Roma, Dino Audino, 2018, pagg. 112, euro 14

Quello dei cambi di scena è un momento cruciale del lavoro dello scenografo, che si trova ad affrontare problemi tecnici e pratici a cui spesso le richieste del regista e della produzione aggiungono difficoltà e complessità. Corredato da numerosi esempi che offrono una panoramica sulle diverse soluzioni tecniche, il libro si propone come strumento utile, in particolare, agli studenti delle accademie, ma anche ai professionisti.

Stella Casiraghi
**OLTRE IL SIPARIO.
MISTERI E MESTIERI DEL TEATRO**
Milano, Skira, 2018, pagg. 48, euro 15

Una preziosa guida per giovani (e meno giovani) lettori, grazie ai testi chiari ed efficaci di Stella Casiraghi e alle immagini suggestive di Rosalba Suelzu, conduce dietro le quinte degli spettacoli dove sono spiegati i mestieri del teatro: il regista e l'attore, lo scenografo, il costumista e il truccatore e quali sono gli attrezzi necessari per costruire le scene. Una parola è dedicata alle doti richieste allo spettatore di ogni età: l'attenzione e la curiosità, l'immaginazione e l'impegno, l'ironia e l'autoironia.

Aristotele
POETICA. AD USO DI SCENEGGIATORI, SCRITTORI E DRAMMATURGI

Roma, Dino Audino, 2018, pagg. 160, euro 18

La *Poetica* di Aristotele costituisce ancora un riferimento per tutti coloro che si occupano di drammaturgia. Ecco che al lettore contemporaneo, si ripropone dunque la traduzione di Manara Valgimigli, introdotta, commentata e annotata da Armando Fumagalli e Raffaele Chiarulli, con un commento originale pensato per "professionisti della scrittura" e appassionati. L'opera d'arte come modello di mondo, la reazione estetica del pubblico, il ruolo centrale della narrativa nell'esperienza umana e alcune norme orientative, come la struttura in atti, le unità di luogo, tempo e azione, sono tuttora principi fondamentali della costruzione di film e serie televisive e utili riferimenti (anche in negativo) per drammaturghi.

Laura Belloni
IL RAPIMENTO DELLA SPOSA. FUGHE E RAPIMENTI A LIETO FINE NEL TEATRO COMICO E MUSICALE

Napoli, Guida, 2018, pagg. 266, euro 18

Se l'amore contrastato è uno dei *topoi* più frequentati dalla commedia, il superamento degli impedimenti è uno dei motori dell'azione, che conduce al lieto fine più classico fra tutti: il matrimonio. Il volume analizza i meccanismi più usati nella commedia per stupire il pubblico (inganni e beffe ben congegnati), fra i quali il rapimento, per ribadire o forzare i limiti del sistema, creare nuovi equilibri e coronare nuovi duraturi legami.

Flavia Pappacena
LA DANZA CLASSICA TRA ARTE E SCIENZA

Roma, Gremese, 2018, pagg. 235, euro 19,50

L'autrice propone un nuovo approccio allo studio della danza rivolto ai giovani, giocato sull'interazione tra testo e immagine. Concetti teorici, aspetti stilistici e problematiche tecniche sono affrontati utilizzando la metodologia didattica del *learning by doing* e attraverso lo strumento della visualizzazione e della sintesi grafica (oltre 400 le illustrazioni). Affiancano il testo contenuti digitali storico-metodologici.

Davide Carnevali
VARIAZIONI SUL MODELLO DI KRAEPELIN

Torino, Einaudi, pagg. 96, euro 11

Tre uomini, in un luogo e un tempo indefiniti; una guerra è appena passata; in un dialogo frammentario ma serrato emergono frammenti di memoria che vanno a sovrapporsi alla realtà. Emil Kraepelin, psichiatra e autore di un manuale scritto nel 1883 e ancor valido, fu uno dei massimi studiosi delle patologie neurologiche degenerative. In uno stile asciutto e di grande forza, Carnevali costruisce un testo dalle atmosfere ambigue, kafkiane, dove vissuto reale e possibile si intrecciano in modo impossibile da distinguere.

Ascanio Celestini e Giovanni Albanese
L'ARMATA DEI SENZATETTO

Roma, Contrasto, 2018, pagg. 145, euro 22

L'armata dei senzatetto nasce da una nuova collaborazione fra Ascanio Celestini e lo scultore e regista Giovanni Albanese. Assemblando materiali di scarto, Albanese ha generato nel tempo una piccola "armata" di improbabili creature "senza dimora" a cui Celestini dà voce e vita. Storie ironiche e irriverenti (*Melanina* e *Antimelanina*, sui rimedi farmaceutici per cambiare il colore della pelle), denunce graffianti (*Dio della Fame; Guerra in scatola*), animate da una grande umanità unita a sensibilità poetica.



Una foto tratta dal volume *Un sogno per tutti. Il Parenti e i Bagni Misteriosi*, edito da Skira.

Lina Prosa
MITI SENZA DÈI, TEATRO SENZA DIO

Spoletto (Pg), Editoria & Spettacolo, 2018, pagg. 212, euro 16

Nove testi teatrali, tutte riscritte di classici ove i personaggi sono demitizzati, abitano un non-luogo post-mitico (Cassandra è un'operaia della Coca-Cola, un po' strega, un po' scienziata), parlano un parola epifanica, apocalittica (le Troiane che non chanellano e non pradano più). La lingua sembra essere per l'autrice un modo di ascoltare la pluralità del reale, una lingua polisemica, che scava in profondità, attinge alle radici e cerca i nuclei pre-logici, oltre l'opaco rivestimento che caratterizza il mondo della modernità.

Vittorio Franceschi
CANTI DELL'AUTUNNO INOLTRO

Rimini, Raffaelli Editori, 2018, pagg. 116, euro 12

Attore, ma soprattutto autore, Franceschi è conosciuto di gran lunga per

il suo fine lavoro drammaturgico. La poesia è una passione coltivata in segreto per anni, ma come tutte le passioni, insopprimibile. Il volume, il suo quarto di poesie pubblicato, raccoglie una settantina di poesie, versi intensi, ricchi di ironia e sensibilità, rivelatori di una inesauribile curiosità per la vita.

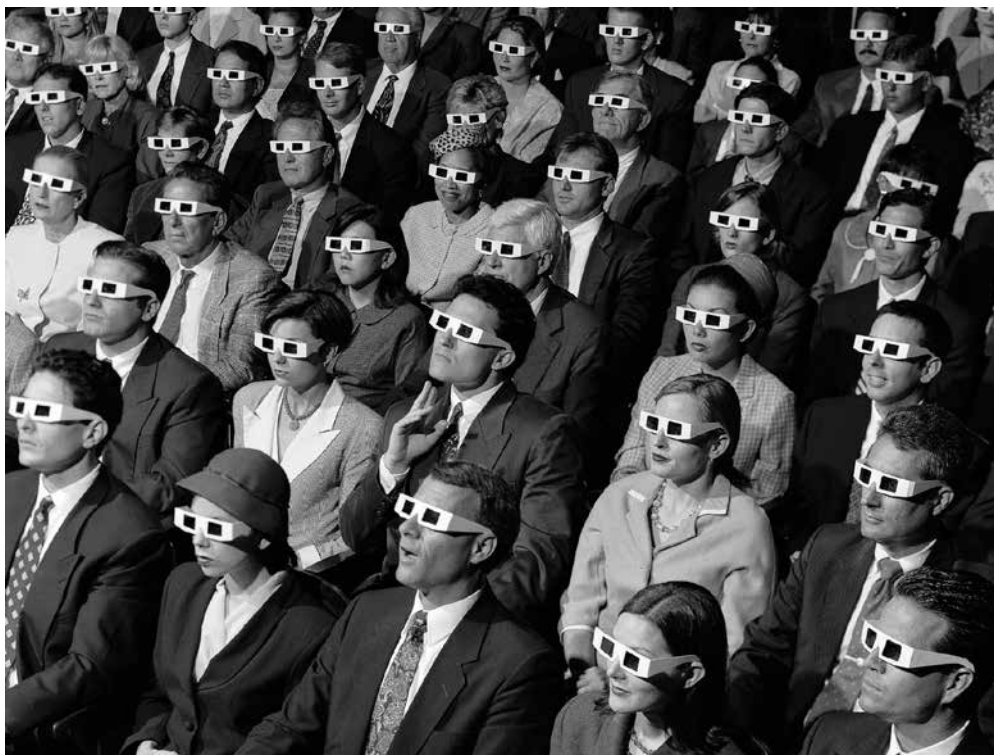
Renato Sarti
IO SANTO, TU BEATO

Imola (Bo), Cue Press, 2018, pagg. 40, euro 14,99

Papa Pacelli e Padre Pio si incontrano nell'aldilà. Dopo i convenevoli di rito e alcune riflessioni sulla storia della Chiesa, i due vengono a sapere che, in seguito alla proclamazione di quattrocentosettantadue nuovi santi, in paradiso c'è rimasto un solo posto disponibile. Ed ecco che tra loro si scatena una guerra senza esclusione di colpi. Un testo irriverente, sarcastico, iconoclasta come la satira deve essere, portato in scena nella stagione 2012-2013 dal Teatro della Cooperativa di Milano.

Una guida tascabile alla stagione 2018-2019

di Roberto Rizzente



Esaurita, con qualche eccezione - Torinodanza, Aperto e Romaeuropa in autunno, Vie in primavera - la spinta "propulsiva" dei festival, smaltita la sbornia (o la delusione, a seconda dei casi) per l'assegnazione dei contributi Fus, il teatro italiano si prepara per la nuova stagione, moltiplicando le co-produzioni tra simili, anche per assecondare i *diktat* del Decreto. Vediamo che succede, nelle piazze maggiori.

Milano guida la classifica del gusto. Meritano attenzione la stagione russa ospitata dal Piccolo, con l'Aleksandrinskij di San Pietroburgo e il Vachtangov di Mosca; *Cuore di cane* adattato da Stefano Massini; la prima produzione italiana di Declan Donnellan (*La tragedia del vendicatore* di Thomas Middleton); il ritorno a Mayorga di Jacopo Gassman (*Il ragazzo dell'ultimo banco*) e *The Repetition, Histoire(s) du théâtre* dell'astro Milo Rau. Garanzia di qualità e professionalità sono i lavori di Bruni e De Capitani all'Elfo - la seconda parte del progetto Afghanistan, già vista a Napoli (*Enduring Freedom*, vedi la nostra recensione a pag. XXX) e il consueto focus sulla drammaturgia anglosassone (*Lo strano caso del cane ucciso a mezzanotte* di Simon Stephens) -, e le

piccole, ma vitali, realtà "allevate" dal Franco Parenti, il Teatro dei Gordi, la drammaturgia di Mattia Torre, il percorso su Ibsen di Luca Micheletti, la cosmopolita Bämsemble Company, più della riscrittura di *Signorina Julie*, con Gabriela Pession e Luca Guanciale. Completano la piazza *L'uomo che cammina* di Dom e il seminario di teatro partecipato di Darren O'Donnell a ZonaK, piuttosto che i "nomi grossi" - Antonio Latella, Eugenio Barba, Romeo Castellucci - messi sul piatto dalla Triennale.

Se a est di Milano si segnalano *L'anima buona del Sezuan* di Bucci e Sgrosso (**Brescia**), Álex Rigola, con *Vanja scene dalla vita* (**Padova**) e il *kolossal I miserabili*, con Franco Branciaroli (**Trieste**), è dal polo industriale del Nord-Ovest che è lecito attendersi delle soddisfazioni. Così promettono il progetto torinese su Primo Levi, nel centenario della nascita, tra lo Stabile e la Fondazione Piemonte Europa (*Se questo è un uomo, Il sistema periodico*, con Luigi Lo Cascio); l'ambizioso *Arlecchino servitore di due padroni* di Valerio Binasco, la coproduzione internazionale di Katie Mitchell *La maladie de la mort*, da Marguerite Duras, il Pirandello di Filippo Dini (*Così è (se vi pare)*) e i nuovi progetti di Fausto Paravidino e

Antonio Latella (*La ballata di Johnny e Gil; L'isola dei pappagalli con Buonaventura prigioniero degli antropofagi*) allo Stabile di **Torino**; ma anche *John Gabriel Borkman* di Marco Sciaccaluga, con Gabriele Lavia, e l'ospitalità di *The Prisoner* del "maestro" Peter Brook allo Stabile di **Genova**.

Scendendo al centro, colpisce, in **Emilia**, la vitalità produttiva dell'Ert (giustificato, l'incremento dei fondi Fus?), con *Riccardo 3* di Vetrano e Randisi, *Joie de vivre* di Simona Bertozzi, *Menelao* di Davide Carnevali, interpretato da Teatrino Giullare e *1984*, diretto da Matthew Lenton con un cast di attori italiani; mentre a **Firenze**, al Teatro di Toscana, è lecito segnalare il debutto di *Un cuore di vetro in inverno* del "mattatore" Filippo Timi, *Prélude à l'après-midi d'un faune* di Virgilio Sieni, *Marco Polo-La straordinaria avventura del Milione* di Maurizio Scaparro e *Svegliami* di Michele Santeramo; piuttosto che la nuova produzione di Cristian Ceresoli, *Happy Hour*, o le *Scene da Faust* di Federico Tiezzi, al Metastasio di **Prato**.

E che dire della Capitale? **Roma**, la città dei teatri chiusi e delle buche per la strada? Non si può, probabilmente, prescindere dal *Barry Lyndon (Il creatore di sogni)* di Giancarlo Sepe, *L'Abisso* di Davide Enia, sul dramma dei migranti, *When the rain stops falling*, scritto da Andrew Bovell, *Un nemico del popolo* nella lettura di Massimo Popolizio e lo *Studio da Le Baccanti* di Emma Dante, con gli allievi della Silvio d'Amico, allo Stabile. Mentre una sola produzione di rilievo si registra sulla tanto blasonata (per i fondi elargiti dal Mibact!) sponda Eliseo: il *Cyrano*, con Luca Barbareschi.

Cornificato dalla recente spartizione del denaro pubblico, il Sud cerca a **Napoli** il suo riscatto: lo Stabile e il Bellini sono prodighi di consigli, con, rispettivamente, la *Salomè* di De Fusco (vincitrice prossima alle Maschere del Teatro 2019?), la rilettura dell'*Oedipus* di Robert Wilson, la nuova drammaturgia di Linda Dalisi, con Andrea De Rosa (*E peccché? E peccché? E peccché? Pulcinella in Purgatorio*), e *La brocca rotta* diretta da Giuseppe Dipasquale per il primo; *Io, mai niente con nessuno avevo fatto* di Vucciria Teatro, *Fronte del porto* di Alessandro Gassman, e le riscritture da Shakespeare di Fabrizio Sinisi (*Tito/Giulio Cesare*) per il secondo. Più povere le altre piazze: se a **Bari** è di scena, primariamente, la danza, con il progetto Dab nel 2019, è a **Palermo** che va cercata qualche sfiziosa novità, con il *Faust ovvero Arricoghiti u filu* di Vincenzo Pirrotta, *La tempesta* di Roberto Andò, *Chi vive giace* di Roberto Alajmo, diretto da Armando Pugliese, *Spettri*, nella versione di Walter Pagliaro e il percorso di Vetrano e Randisi nella drammaturgia di Franco Scaldati, con *Ombre folli*. ★

Sistema Cultura dati in crescita

Il Mibact pubblica i dati del rapporto annuale "Io Sono Cultura 2018", realizzato da Fondazione Symbola e da Unioncamere. Il rapporto analizza i dati economici, riferiti al 2017, pubblicati dall'Istat e dalle altre banche che fanno capo al Sistema Statistico Nazionale e stila un resoconto sugli andamenti, l'evoluzione e le prospettive del Sistema Produttivo Culturale e Creativo italiano. Nel complesso, i dati mostrano una realtà in crescita che realizza il 6,1% del valore aggiunto prodotto in Italia, pari a oltre 92 miliardi di euro, e che al contempo genera un effetto moltiplicatore sul resto dell'economia pari all'1,8%. In particolare, lo spettacolo dal vivo apporta all'economia nazionale un valore aggiunto pari a 7.933 milioni di euro, corrispondente allo 0,5% del dato complessivo e dà occupazione a 141.000 lavoratori; inoltre è il settore nella sua categoria che ha registrato i maggiori tassi di crescita rispetto all'anno precedente (+9,5% il valore aggiunto generato; +8,7% il numero degli occupati).

Info: symbola.net

Aperto, il Festival

Reggio Emilia è attraversata dall'onda del Festival Aperto (fino all'8 dicembre, decima edizione), organizzato dalla Fondazione I Teatri nei tre spazi della città (Teatri Valli, Ariosto, Cavallerizza). "Passaggi, rivoluzioni, canzoni" le linee tematiche della programmazione di musica, teatro e danza. Da segnalare Crib (premio della critica under 30) con *U*Storia di un'identità fluida*; il circo di Back Pocket; *Cold Blood* di de Mey/van Dormael/Collective Kiss and Cry; Rezza/Mastrella; *Tango glaciale reloaded* di Mario Martone; Janáček/Van Parys/van Hove. Per la danza, Casso/Alain Platel; CollettivOcineticO; Aterballetto, Annamaria Ajmone, Anne Teresa de Keersmaeker, Wang Ramirez e Kinkaleri.

Info: iteatri.re.it

Milano, al Piccolo si ridisegna il Chiostro

Dopo il *restyling* estivo, riapre il Chiostro Nina Vinchi, presso la sede di via Rovello del Piccolo Teatro, completamente rinnovato negli spazi. Luogo d'incontro, al centro della città, sarà aperto tutto il giorno, sette giorni su sette: la libreria "Corraini in Piccolo" diviene accessibile direttamente dalla strada, con spazi più grandi e più funzionali; il Piccolo Café & Restaurant, sarà aperto dalla colazione alla cena; lo spazio conferenze si sposta accanto all'ingresso del teatro; alla biglietteria storica, poi, si aggiunge quella automatica, per rendere sempre disponibile l'acquisto dei biglietti.

Info: piccoloteatro.org

Imprese culturali, pronti i fondi di Europa Creativa

In accordo con la Cassa Depositi e Prestiti, il Fondo Europeo per gli Investimenti introdurrà in Italia i benefici economici del Programma Europa Creativa: 300 milioni di euro accessibili da circa 3.500 imprese culturali per i prossimi due anni. I fondi, già attivi per le Pmi, garantiscono le imprese culturali che richiedono un finanziamento in banca: la concessione della garanzia avverrà previa valutazione del bilancio.

Info: fondidigaranzia.it

Antonio Calbi all'Inda

Il direttore del Teatro di Roma, Antonio Calbi, che ha recentemente celebrato i successi dell'ultimo triennio di programmazione (vedi *Hystrio* n. 3.2018, pag. 119), è stato nominato Sovrintendente dell'Inda di Siracusa dal Ministro Bonisoli. Calbi è stato

scelto dal Ministro in una rosa di tre finalisti, selezionati dal Cda fra le candidature pervenute, secondo la procedura di evidenza pubblica avviata dal bando del 22 maggio scorso. Calbi sarà in carica per tre anni.

Info: indafondazione.org

Premi Positano, i vincitori

Brigitte Lefèvre è stata la protagonista della 46a edizione di Positano Premia la Danza-Léonide Massine, lo scorso settembre: il Premio alla Carriera ne riconosce il ruolo centrale nelle politiche della danza in Francia (per vent'anni direttrice del Balletto dell'Opéra e attualmente direttore artistico del Festival di Danza di Cannes). Vladislav Lantratov del Bolshoi si è aggiudicato il "Benois/Massine", frutto del gemellaggio tra Positano e Mosca; Azari Pliset-sky, maestro della compagnia di Béjart, ha ricevuto il premio per l'insegnamento; Maria Alexandrova,

Le Maschere del Teatro: un copione annunciato

Tullio Solenghi ha orchestrato anche per quest'anno, lo scorso 7 settembre, la cerimonia di consegna delle Maschere del Teatro, giunte all'ottava edizione. E, come di consuetudine, le scelte della giuria - ottocento addetti ai lavori tenuti a votare fra le terne selezionate dalla giuria vera e propria, presieduta da Gianni Letta - non hanno riservato alcuna sorpresa, esplicitando senza pudore eclatanti conflitti di interesse. Ecco, allora, che il Teatro Stabile di Napoli - promotore e vero "motore" delle Maschere - fa la parte del leone, con numerosi riconoscimenti a proprie produzioni: *La cupa* di Mimmo Borrelli è celebrato come miglior novità italiana, oltre che per le migliori musiche e scene (rispettivamente, di Antonio Della Ragione e Luigi Ferrigno); Eros Pagni e Gaia Aprea sono stati indicati quali migliori interpreti per i *Sei personaggi in cerca d'autore* firmato De Fusco (spettacolo vincitore anche del premio per il disegno luci, a Gigi Saccomandi).

E sarà forse un caso che *La cucina*, prodotto dallo Stabile di Genova, si aggiudichi il premio alla regia - con Valerio Binasco - quando il suo direttore, Angelo Pastore, fa parte della giuria? E, là dove l'auto-celebrazione si ritrae - con le vistose eccezioni di *Il sindaco del Rione Sanità* (foto: Mario Spada) diretto da Mario Martone (miglior spettacolo e miglior attore non protagonista, Massimiliano Gallo), Federico Tiezzi (costumi a Gianluca Sbicca per *Freud o l'interpretazione dei sogni*; Francesca Benedetti e Lucrezia Guidone, rispettivamente attrice non protagonista ed emergente per *Antigone*) e di Gigi Proietti (premio speciale del presidente della giuria) - si assecondano "fenomeni" montati ad arte: Pierfrancesco Favino si sarebbe davvero aggiudicato il premio quale miglior interprete di monologo, per *La notte poco prima nella foresta*, se la sua performance televisiva non avesse suscitato tanto clamore? Il teatro italiano merita decisamente di meglio che premi assegnati secondo stantie e mortifere logiche "marchettare"...

Laura Bevione Info: teatrostabilenapoli.it



Addio, Lindsay Kemp

Nella memoria collettiva rimarrà sempre il suo interminabile e lentissimo rito di maschera bianca rigurgitante sangue nel finale di *Flowers*, spettacolo che ha marcato in modo indelebile la storia dei nostri palcoscenici. Eppure, l'approdo di Lindsay Kemp (Lewis e Harris, 3 maggio 1938-Livorno 25 agosto 2018; foto: Allan Waren) in Italia nel 1978 non fu facile, corteggiato per anni da Gian Carlo Menotti per Spoleto e ogni volta differito per timore dello scandalo che la sua sfacciata estetica omosessuale avrebbe potuto suscitare.

Fu Milano ad accoglierlo per prima e a decretarne un successo rimasto ininterrotto, col pubblico ad acclamarlo ai piedi del palco a ogni fine spettacolo, e fu nel nostro Paese che trovò la sua seconda patria. Lui era già una star che aveva lavorato con mostri sacri della scena internazionale, Mick Jagger piuttosto che Peter Gabriel, Marianne Faithfull o Ken Russell. Senza la sua regia non avrebbe visto la luce *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* e il suo pupillo David Bowie non sarebbe diventato la leggenda Bowie. I componenti della sua compagnia, come il Magnifico Orlando o David Haughton, diventavano a loro volta delle star internazionali e con i suoi spettacoli hanno girato il mondo, dalla Spagna al Giappone. In pantomime danzate, icone dell'espressione *camp*, andava ad attingere dal mondo del cinema (*The Big Parade*) come dal decadentismo di fine '800 (*Salomè*), dal grande Bardo (*A Midsummer Night's Dream*) o dalla tradizione del teatro inglese (*Mr. Punch's*). Nella forma dei suoi spettacoli sono stati giustamente riconosciuti i germi del grande teatro-danza che si sarebbe sviluppato in Europa dalla fine degli anni Settanta, ma anche le radici del *nouveau cirque* contemporaneo o della libera trasgressione alla base delle coreografie dei Momix.

Anche il cinema si è avvalso della sua arte, Ken Russell lo vuole tra i protagonisti di *Messia selvaggio* e *Valentino*, Derek Jarman lo chiama per *Sebastiane* e *Jubilee*, ma anche Todd Haynes lo richiama per *Velvet Goldmine*



mentre è il mattatore di *Cartoline italiane* del suo allievo Memè Perlini. In oltre 50 anni di carriera incontra e "seduce" titani della statura di Fellini e Carla Fracci, ma con la stessa grazia e dolcezza si rapporta ai suoi fedeli spettatori e alle persone comuni. Noi preferiamo ricordarlo sul palco, nel folgorante incipit di *Duende*, coperto da capo a piedi di gioielli, abbigliato da iberica madonna barocca e portato in giro tra fumi, candele e incensi su una poltrona gestatoria, già santo in vita per l'eternità davanti a sé.
Sandro Avanzo Info: lindsaykemp.eu

Federico Bonelli e Herman Cornejo sono i "danzatori dell'anno sulla scena internazionale"; mentre Rosanna Purchia ha ricevuto il "Luca Vespoli" per la sovrintendenza al San Carlo. Lunga, la lista dei danzatori vincitori del Premio Positano 2018: Anna Laudere; Edvin Revazov; Yanier Gòmez; Jia Yong Sun; Petra Conti; Eris Nezha; Alessandro Staiano. Le giovani promesse votate dai giudici sono state Letizia Masini e Daniele di Donato.

Info: positanopremialadanza.it

Addio a Ruggero Cara

È scomparso lo scorso 13 luglio a Milano, dove era nato nel 1948, Ruggero Cara. Formatosi presso la Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi, è stato il fondatore, nel 1971, del Teatro del Sole. Numerose le sue collaborazioni, in Italia - la Cooperativa Majakovskij, con la quale realizza *Mistero buffo*, Moni Ovadia, Walter Chiari, Angela Finocchia-



ro, Giuseppe Cederna, del quale dirige *L'ultima estate dell'Europa* - e all'estero, lavorando, tra gli altri, per Jérôme Savary (*La Nuit des rois*), Silviu Purcarete (*De Sade, a sad story*) e Dominique Pitoiset (*La Tempête*). Ha vinto, nel 2013, il Premio Agis per il ruolo di Winston Churchill ne *Il discorso del Re*.

Romaeuropa: Between worlds

Continuano fino al 25 novembre gli appuntamenti del Festival Romaeuropa, 33a edizione, diretto da Fabrizio Grifasi. Il tema è quanto mai significativo: "Between worlds", in mezzo ai mondi, dove l'arte deve stare, prendendo atto delle diversità di culture ed esperienze che sulla terra creano conflitti. «Ma bisogna cercare di incontrare questi mondi, di ragionarci», dice Grifasi. In concreto, 60 compagnie di 24 nazionalità diverse, nel programma di teatro, musica, danza e performance, tra Roma e le aree del terremoto, Amatrice, Accumoli e Cittareale. Fra le presenze più interessanti, segnaliamo Omar Rajeh, Hofesh Shechter, Milo Rau, Cecilia Bengolea, la Great Jones Repertory Company de la Mama e associata ai Motus (New York), Mario Martone, Virgilio Sieni e Mimmo Cuticchio, Deflorian/Tagliarini, Fanny&Alexander, Tim Etchells, Sharon Eyal e Gai Behar, Agrupacion Señor Serrano, Anagoor, Ivo van Hove, oltre a *The Prisoner* di Peter Brook (foto sopra).

Info: romaeuropa.net

Nico Garrone 2018: i maestri, i critici sensibili

Promossi dall'Associazione Radicondoli Arte, il Festival e il Comune di Radicondoli, l'Anct, in collaborazione con Dominio Pubblico e Kilowatt Festival, i Premi Garrone sono attribuiti ogni anno da una giuria di critici sulla base delle segnalazioni pervenute da oltre 120 artisti, studiosi e operatori teatrali. Composta da Sandro Avanzo, Rossella Battisti, Claudia Cannella, Enrico Marcotti, Valeria Ottolenghi, Elena Lamberti (coordinatrice organizzativa del Premio), e Varesano Tilli (consigliere di Radicondoli Arte), la giuria ha assegnato il Premio a "maestri che sanno donare esperienza e saperi" al regista Gigi Dall'Aglio e al coreografo Michele Di Stefano (Mk), mentre il Premio "al critico più sensibile al teatro che muta" è andato a Lucia Medri, redattrice di *Teatro e Critica*.

Info: radicondoliarte.org

Segni, natura e infanzia a Mantova

Si svolge a Mantova dal 27 ottobre al 4 novembre Segni New Generations Festival, 13a edizione, organizzato da Segni d'Infanzia e dedicato al teatro per le nuove generazioni. 300 eventi compongono il programma internazionale, tra performance, workshop, *art lab* aperti ai giovani spettatori, incontri e spettacoli *site-specific*. Tema dell'edizione, il grande spettacolo della natura (apertura affidata a Licia

Colò), in linea col forum della Fao ospitato dalla città.

Info: segnidinfanzia.org

Palermo, la buona salute del Massimo

Era fra gli enti lirici a rischio default, ma i dati del bilancio 2017 confermano l'efficacia del piano di risanamento messo in atto negli ultimi cinque anni. Il 2017 segna un attivo di esercizio (+72.971 euro d'utile netto), con la chiusura di diverse situazioni debitorie; +158.418 euro nei ricavi delle vendite (+12,1% dalla vendita dei biglietti, +7,8% dagli abbonamenti); + 6,74% nel numero degli spettatori (145.625); +87.750 euro di ricavi per le coproduzioni; mentre troppo bassi, ancora, rimangono gli introiti dalle sponsorizzazioni (18.279 euro).

Info: teatromassimo.it

Carmelo Bene contro il cinema

Venne pronunciato nel 1995 quando, in occasione del centenario del cinema, Sandro Veronesi chiese a Carmelo Bene un contributo sul tema, da mandare a frammenti giornalieri durante una sua trasmissione radiofonica dalla Biennale. Oggi il monologo è pubblicato sulla rivista *Linus* di agosto, ed è una sorprendente, irriverente invettiva contro la settima arte: «Plebiscito contro il buon gusto».

Info: linus.net

Al Santa Chiara di Trento il Festival Y Generation

Dal 17 al 20 ottobre, in diversi luoghi di Trento, ha luogo la terza edizione di Y Generation, festival di danza e teatro danza per le nuove generazioni, promosso dal Centro Servizi Culturali Santa Chiara con la direzione artistica di Giovanna Palmieri. Più di 26 le performance ospitate, 3 le prime nazionali, 2 le novità: la sezione CollaborAction Kids, nuova azione del network Anticorpi XL, con 6 studi, e la collaborazione con il Muse-Museo delle Scienze.

Info: yfestival.it

Abbonamenti Prime Opera

Il Teatro alla Scala apre la stagione lirica con la proposta di una nuova formula di abbonamento: si chiama Prime Opera e permette di avere il posto assicurato alle prime di 15 titoli a scelta in cartellone (esclusa l'inaugurazione con *Attila* del 7 dicembre). Un abbonamento analogo è previsto per i balletti. I costi sono di 3.240 per un posto in platea, 1.019 in galleria.

Info: teatroallascala.org

Dario Fo sulla Treccani

È disponibile sul portale Treccani nella sezione "Gli Italiani della Repubblica", accanto a Claudio Abbado e a Gianni Agnelli, la biografia di Dario Fo. Scritta da Paolo Puppa, ripercorre la vita e la carriera dell'artista, dai suoi esordi all'impegno politico, dalle frequentazioni radiofoniche e televisive al Premio Nobel.

Info: treccani.it/biografico/italiani_della_repubblica.html

Paolo Poli, uno, nessuno e centomila

C'è tempo fino al 3 novembre, da giovedì a sabato, per visitare, nel foyer del Teatro Valle, a Roma, la mostra "Paolo Poli è...". Curata da Rodolfo di Giammarco e Andrea Farri, nel quadro di Interludio Valle, proietta sui 40 monitori sparsi nei palchi della sala una gran quantità di materiale, fotografie, spezzoni, locandine, bozzetti, oltre a un video-omaggio murale, per ricostruire la poliedrica personalità dell'artista.

Info: teatrodiroma.net

Bruxelles, en piste

Sette fra le realtà artistiche più significative del circo contemporaneo belga saranno in Italia fino a dicembre, sui palcoscenici di Piemonte (in collaborazione con Piemonte dal Vivo) ed Emilia Romagna (con la cura di Ater Associazione Teatrale Emilia Romagna). Gli artisti e i gruppi coinvolti sono: Claudio Stellato, Piergiorgio

Milano, Back Pocket, Carrè Curieux, Menteuses, Poivre rose, Scie du Bourgeon.

Info: bruxellesenpiste.it

Marina Abramovic a Palazzo Strozzi

Palazzo Strozzi a Firenze ospita, fino al 20 gennaio, la mostra "Marina Abramovic. The Cleaner". Nata dalla collaborazione diretta con l'artista, vuole ripercorrere l'intera carriera della Abramovic con video, fotografie, dipinti, oggetti, installazioni e la riesecuzione dal vivo di alcune performance, attraverso un gruppo di performer formati e selezionati per l'occasione.

Info: palazzostrozzi.org

Chagall in mostra al Palazzo della Ragione

Fino al 13 gennaio il Palazzo della Ragione di Mantova ospiterà la mostra "Marc Chagall come nella pittura così nella poesia". Curata da Gabriella Di Milia e realizzata in collaborazione con la Galleria Tretjakov di Mosca, la mostra propone, tra gli altri, i 7 teleri dipinti dall'artista nel 1920 per il Teatro ebraico da camera di Mosca.

Info: chagallmantova.it

San Miniato, premiato Aguirre

Sergio Aguirre, attore, regista e pedagogo italo-argentino della compagnia

Appuntamento al Plaza: Marvin Neil Simon

Dal 1907, il Plaza Hotel di NYC è una delle location più cool in città. Sono stato di casa alla sua Oak Room and Bar. Facciamo finta che non sia stata chiusa sette anni fa e diamoci appuntamento lì, per un brindisi con Neil, che ha lasciato Manhattan e il mondo il 26 agosto scorso. Sulla rutilante soglia della dimora delle meraviglie perdute ci riceve Jesse Kiplinger, produttore cinematografico. Nei suoi ambienti dorati, Roy Hubley fa un bel po' di confusione, insieme agli invitati alle nozze della figlia. Incuranti, i coniugi Nash continuano a battersi. Altrettanto fa *La Strana Coppia*. Facciamo finta che MN faccia ancora l'attrice e giri il mondo con me e insieme a lei solleviamo i calici a MN Simon insieme ai suoi personaggi orfani d'autore. E che Autore! Venuto dalla radio e dalla tv, debutta a Broadway nel 1961 con *Come Blow Your Horn*, storia di un ventunenne progenitore dei bamboccioni odierni che lascia i genitori, modellati sui veri Babbo e Mom Simon. Nel 1966 va in scena al Plymouth Theatre *The Star-Spangled Girl* che 25 anni dopo adatterò per Zuzzurro e Gaspare con Maria Grazia Cucinotta nel ruolo di Sophia (versione seriale, Italia 1).

Poi, tutta una carriera straordinaria che dimostra come un gran mestiere sappia generare commedie geniali e come il gran teatro d'intrattenimento (tutto il teatro lo è o dovrebbe esserlo, no?) possa rinnovare lo *show biz*.

Facciamo qualche secondo di silenzio qui al Plaza e lasciamo tintinnare i bicchieri in un cin cin al gin... un gin gin a Marvin Neil Simon! Oscar Madison, Felix Madison e tutti gli altri e le altre creature simoniane sono adottabili (e adattabili) da attrici e attori che vogliono provare e far provare il piacere barthesiano del testo teatrale. Noi due, MN e io, come Corie e Paul Bratter, andiamo a far quattro passi a piedi nudi nel parco. Un Central Park delle rimembranze che sia fiero di un futuro luminoso.

Fabrizio Sebastian Caleffi





“AttoDue”, co-fondatore del Centro Iniziative Teatrali di Campi, è il vincitore, ad agosto, del Premio “San Rocco”, accanto allo scrittore Fernando Arrabal, nell’ambito del Festival del pensiero popolare 2018 di San Miniato.
Info: centroiniziativeatrali.it

Bolle vince per l’Italia

“Danza con me”, il programma di Roberto Bolle (foto sopra) andato in onda su Rai1 il 1 gennaio, ha vinto a settembre il premio dell’Ebu (European Broadcasting Union) come miglior programma nella categoria “intrattenimento”.
Info: robertobolle.com

Per ricordare Nureyev

Verrà trasmesso nelle sale italiane, il 29 e 30 ottobre, *Nureyev. Il genio ribelle che danzava per la libertà*. Diretto da Jacqui e David Morris, il film ripercorre, in occasione dei venticinque anni dalla scomparsa, la vita e la carriera del grande ballerino, dalle umili origini alla fuga in Occidente.
Info: nexodigital.it

Portofino per la lirica

Ecco i vincitori della quarta edizione di Clip, il Concorso Lirico Internazionale Portofino, promosso dall’associa-

zione Bottesini di Crema e tenutosi lo scorso luglio. Al terzo posto, *ex aequo*, Benedetta Torre e Biagio Pizzuti; al secondo, il tenore sudafricano Siyabonga Magungo; il vincitore del contest, invece, è il giovanissimo peruviano Ayrton Rivas.

Info: associazionebottesini.com

Un nuovo format per il teatro

È stata presentata a settembre la puntata pilota della trasmissione *5Personaggi (in cerca di...)*, un nuovo format, ideato da Tito Ciotta con la collaborazione di Davide Artiko, per presentare i protagonisti delle stagioni teatrali. Cinque gli ospiti per puntata, quattro attori che si esibiscono in una performance, e un professionista che opera dietro le quinte. Ancora ignote sono, al momento, le nuove tappe del progetto.

Firenze, Amleto andrà al Tenax

Diventerà “anche” teatro, con una capienza di 391 posti, la discoteca fiorentina Tenax. Tra i progetti, *l’Amleto* di Lavia, la formazione, a cura della Fondazione Toscana Spettacolo, e il Digital Tenax Theatre, per studiare i rapporti tra teatro, realtà virtuale e realtà aumentata, con esito pubblico nel 2019.

Info: tenax.org

Museo Zeffirelli per Firenzecard

Il Museo della Fondazione Franco Zeffirelli entra a far parte del circuito Firenzecard, il pass museale ufficiale della città di Firenze (firenzecard.it). Il Museo espone oltre 250 opere tra bozzetti di scena, disegni e figurini di costumi, realizzati dal regista nel corso della carriera.

Info: fondazionefrancozeffirelli.com

A Scandicci non si cambia

Il Consiglio Comunale di Scandicci ha confermato l’affidamento della gestio-

ne del Teatro Studio alla Fondazione Teatro della Toscana per altri tre anni. La dotazione garantita dal Comune è di 134.200 euro all’anno.

Info: teatrostudioscandicci.it

Premio Callas a Renato Bruson

È andato al baritone Renato Bruson il Premio alla carriera Maria Callas. La cerimonia si è tenuta ad agosto, nell’ambito del quinto Festival Internazionale Scaligero, a Verona.

Info: festivalinternazionalemaricallas.org

Torino, cambia casa il Teatro della Caduta

Sarà affidato alla compagnia Fools il Caffè della Caduta in via Buniva, a Torino. Dopo 15 anni, il Teatro della Caduta ha deciso di lasciare lo spazio, per concentrarsi sull’attività produttiva. Sarà tuttavia mantenuta, da novembre, la

rassegna “Concentrica - spettacoli in orbita”, alla sesta edizione.

Info: info@teatrodelacaduta.org

Laurea *honoris causa* a Michail Baryshnikov

Il danzatore Michail Baryshnikov ha ricevuto lo scorso luglio dall’Università di Firenze la laurea magistrale *ad honorem* in scienze dello spettacolo. Il titolo accademico vuole essere un riconoscimento per la sua carriera nelle arti performative: dalla danza al cinema, dal teatro alla musica.

Tolentino, riapre il Teatro Vaccaj

Ha riaperto il pubblico lo scorso 10 settembre, dopo dieci anni di restauro, il Teatro Vaccaj di Tolentino. Chiuso a seguito dell’incendio del 2008 sarà, come da tradizione, la sede della Compagnia della Rancia.

Info: teatrovaccaj.it

L’anno degli eccessi: il 2017 secondo i dati Siae

Come ogni anno, a luglio, vengono presentati dalla Siae i dati relativi all’andamento dello spettacolo. Dati economici e quantitativi s’intrecciano per disegnare un quadro complessivo del settore. E se colpiscono la performance negativa del cinema che, nel 2017, perde 14 milioni di spettatori, e altri “eccessi” nel settore concerti (con i 225.173 ingressi del solo concerto di Vasco Rossi a Modena), il nostro interesse si concentra sul teatro. La lirica si distingue per “vivacità” con un +8,68% del numero di spettacoli, rispetto al balletto (+3,32%) e alla prosa (+0,20%), mentre decrescono i numeri di commedia musicale (-0,21%) e circo (-5,97%). Tendenza ribadita, se si osservano i dati relativi alla spesa al botteghino: lirica +5,24%, balletto +3,90%, prosa -3,90%, commedia musicale -27,25%, circo -14,32%.

Interessante il dato relativo al volume d’affari (ovvero quanto rende l’investimento nel settore): coi complessivi 460,4 milioni di euro, registra una flessione del -6,75% rispetto al 2016. E se il trend non riguarda la lirica (+4,37%) e il balletto (+0,26%), colpisce la prosa (-4,64%) e maggiormente il circo (-14,82%) e la commedia musicale (-29,57%).

Una riflessione a parte merita la geografia: la Lombardia registra, nel solo settore teatrale, il maggior numero di eventi proposti (21.997, con 4 milioni di ingressi), seguono il Lazio (18.192 spettacoli, con 3 milioni di ingressi) e l’Emilia Romagna (13.426 spettacoli, con 2,01 milioni di ingressi). E, se consideriamo i dati puramente economici, la Lombardia si distingue come vero motore economico: nel solo settore teatrale, è al primo posto per volume d’affari (112 milioni di euro), seguita a distanza dal Lazio (64 milioni) e dal Veneto (59 milioni).

Ilaria Angelone **Info:** siae.it

Una poltrona a 2 euro

Una poltrona a 2 euro, per gli under 25: è la proposta, provocatoria, del ministro Bonisoli, lo scorso settembre. Indiscutibile il successo dell'iniziativa: tutte e 14 le Fondazioni Liriche hanno aderito.

Info: beniculturali.it

Il Premio Obelisco ad Andrea Battistini

È andato al regista Andrea Battistini, in agosto, il premio L'Obelisco-Città di Massa. Ideato e organizzato da Franco Frediani, il premio è alla quinta edizione.

Info: comune.massa.ms.it

MONDO

La danza in lutto per Paul Taylor

A 88 anni, è morto a New York, il 29 agosto, il danzatore e coreografo Paul Taylor, esponente di spicco della terza generazione di artisti dell'*american modern dance*, premiato da Bill Clinton con la medaglia d'oro e in Francia con la Legion d'Onore. Iniziò danzando come solista nella Martha Graham Dance Company, oltre che per Merce Cunningham e George Balanchine; contemporaneamente creava coreografie rivoluzionarie per la sua picco-

la compagnia, che sarebbe poi diventata la Paul Taylor Dance Company, nel 1954. Tra le sue creazioni più note, 144, interpretate tra gli altri da Rudolf Nureyev e Pina Bausch, e per le quali hanno collaborato artisti come Robert Rauschenberg e Jasper Johns, si ricordano *Duet* (1957), sui silenzi di John Cage, per il quale si guadagnò la reputazione di "cattivo ragazzo"; *Aureole* (1962); *Private Domain* (1969), con scene di Alex Katz; *Lost, Found, Lost* (1969), sui movimenti quotidiani della gente, come nel successivo *Esplanade* (1975, **foto sotto**), ispirata a Bach; la rivisitazione in chiave poliziesca de *Le Sacre du Printemps*, *The Rehearsal* (1980); *Arden Court* (1981); *Sunset* (1983); *Last Look* (1985); *Brandeburgs* (1988); *Piazzolla Caldera* (1996); *Promethean Fire* (2002); e *Beloved Renegade* (2008).

Info: ptamd.org

Parigi, torna il Festival d'Automne

È una stagione ricchissima, l'autunno parigino. Il Festival d'Automne (fino al 31 dicembre, 47a edizione) coinvolge 45 luoghi, una sessantina di artisti da ogni parte del mondo, per un programma transdisciplinare le cui parole chiave sono il valore della diversità, il rifiuto di muri e frontiere, l'apertura allo straniero. I due ritratti sono dedicati alla coreografa Anne Teresa De Keersmaecker e al compositore canadese Claude Vivier (1948-83). Focus sul Giappone, con la presenza

Elan Frantoio: *Dreamreader*, viaggio alla fine del mondo

Si è svolto a Fucecchio, dal 28 al 30 agosto, nella storica sede del Parco di Palazzo Corsini, l'esito finale del laboratorio della durata di 13 giorni rivolto a performer, musicisti e artisti circensi, tenuto da Firenze Guidi presso la Scuola Internazionale di Performance, organizzata da Elan Frantoio da 27 edizioni.

Negli anni, l'artista fucecchiese ha sviluppato un personale segno stilistico, trasformatosi poi anche in pratica pedagogica, che ha i suoi perni nel corpo del performer e nella sua espressività, nella ricerca sul testo, sulla voce, sul suono e nel legame significativo con gli spazi in cui la performance ha luogo. Quest'anno l'ispirazione per *Dreamreader* è giunta dallo scrittore giapponese Murakami Haruki e dal suo testo *La fine del mondo e il paese delle meraviglie*. L'universo fantastico e quello reale s'innestano uno nell'altro in una dimensione alternativa, dove il sogno rivela la parte più profonda dell'uomo, conducendolo ai confini di se stesso, faccia a faccia con le proprie paure, le proprie aspirazioni, la propria memoria. I 40 performer, provenienti da ogni parte del mondo, si sono messi alla prova col metodo di Firenze Guidi in una performance finale che, ben lungi dall'essere un prodotto finito, vuole essere la forma imperfetta di un processo creativo intenso, in cui la forza espressiva supera ogni barriera linguistica.

Ilaria Angelone Info: elanfrantoio.org

dei più grandi artisti del *kabuki* e del *kyogen* (Saburo Teshigawara, Toshiaki Okada, Kurô Tanino, Takahiro Fujita). Tra gli altri ospiti, Krystian Lupa, Milo Rau, El Conde de Torrefiel, Forced Entertainment, Deflorian/Tagliarini, Tiago Rodrigues, Robert Lepage. Info: festival-automne.com

Un *West Side Story* del XXI secolo

È già partito il casting sulla rivista *On Broadway World*: Anne Teresa De Keersmaecker e Ivo van Hove firmeranno la nuova versione di *West Side Story*. L'annuncio ufficiale è stato dato dal produttore Scott Rudin in estate. Debutto previsto a Broadway, per febbraio 2020. Ancora da definire il teatro. Obiettivo, ambientare il classico americano nel XXI secolo. Info: www.rosas.be/en

e la 15a edizione del Premio Europa Realtà Teatrali. A Valerij Fokin va il Premio Europa «per la sua poliedricità, il suo eclettismo e la sua completa dedizione al mestiere del fare teatro» e in particolare all'attore e alla sua formazione. Il Premio Realtà Teatrali è andato invece a Sidi Larbi Cherkaoui, Cirkus Cirkör, Julien Goselin, Jan Klata, Milo Rau e Tiago Rodrigues. A Nuria Espert il Premio Speciale. Del Premio Europa, presieduto da Jack Lang, fanno parte l'associazione dei critici, dei festival, delle accademie dei teatri europei, l'Iti-Unesco e la European Theatre Convention. Per l'occasione, verranno presentati a San Pietroburgo *Hamlet* di Lev Dodin, *Alice, The Governor, The Storm* di Andrej Moguchij ed *Elvira* del Piccolo Teatro.

Info: premio-europa.org

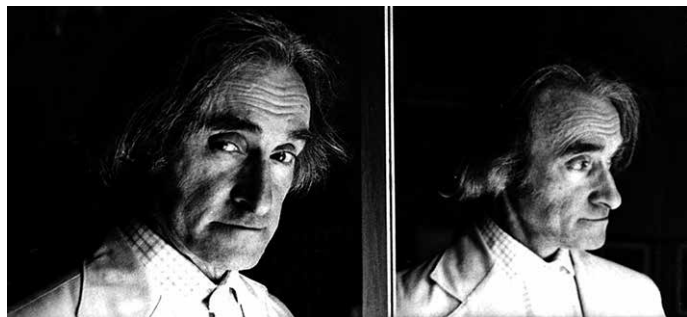
Arte Concert, la web tv dello spettacolo

È la proposta web del canale tedesco Arte, si chiama Arte Concert e trasmette video di concerti e spettacoli di opera, danza, musica jazz, world e contemporanea, di qualità e aggiornati continuamente. Un'op-

Premi Europa per il Teatro 2018

Si svolgeranno a San Pietroburgo, dal 13 al 17 novembre, presso il Theatre-Festival Baltic House, la 17a edizione del Premio Europa per il Teatro





Addio a Ceronetti, marionettista "sensibile"

Traduttore, scrittore, saggista, corsivista, giornalista, disegnatore, marionettista, filosofo, drammaturgo regista-attore di strada: Guido Ceronetti, l'irregolare per eccellenza, l'Inquieto dell'anno del 2012, è scomparso a Cetona, il 13 settembre, a 91 anni.

Torinese, classe 1927, esordì nel teatro, giornalista e traduttore già affermato, nel 1970, fondando con la moglie Erica Tedeschi, nel proprio appartamento di Albano Laziale, il Teatro dei Sensibili. Agli esordi riservato a pochi intimi - Eugenio Montale, Luis Buñuel e Federico Fellini tra gli altri -, poi divenuto itinerante, e pubblico dal 1985, nelle piazze, nelle strade e nei teatri nazionali, si distinse per l'utilizzo di marionette "ideofore", portatrici, anche nelle sembianze, di un'idea, in spettacoli di culto come *Macbeth*, *I misteri di Londra*, *Furori e poesia della Rivoluzione Francese*, *La iena di San Giorgio*, *Mystic Luna Park*, *La carcassa circense*, *Il volto*, dedicato a Ingmar Bergman, *M'illumino di Tragico*, *Rosa Vercesi*, *Pesciolini fuor d'acqua*, o *Quando il tiro si alza-Il sangue d'Europa 1914-1918*, prodotto nel 2014 dal Piccolo per il centenario della Prima Guerra Mondiale, l'ultimo con l'autore in scena. Testi oggi conservati a Lugano, dove ha trovato casa il Fondo Ceronetti. **Roberto Rizzente**

portunità per gli appassionati per frequentare le migliori produzioni internazionali.

Info: arte.tv/fr/videos/arte-concert

Premio Hannover ai giovani coreografi

Philippe Kratz, tedesco, solista di Aterballetto, ha vinto il primo premio al 32° Concorso Internazionale per Coreografi (under 35) di Hannover, per *O*. Gli è stata anche assegnata la borsa di studio della Fondazione Tanja Ljedke per lavorare tre settimane con l'Australian Dance Company di Adelaide.

Info: aterballetto.it

Lisbona, la critica per Tommaso Chimenti

Il Grande Premio della Critica Carlos Porto, assegnato dal Festival di Almada

(Portogallo) per gli articoli e le recensioni scritte sul festival, è andato quest'anno a Tommaso Chimenti per i suoi *reportage* pubblicati su *Hystrio*. Il critico e giornalista toscano, formatosi al *Corriere di Firenze*, è anche collaboratore di diverse testate online (scanner.it, succoacido.it, corrierenazionale.it), e su carta (*Il Fatto Quotidiano*).

Info: ctalmada.pt/festival-de-almada

Schlaepfer direttore del Wiener Staatsballett

Il successore di Manuel Legris alla guida del Wiener Staatsballett sarà, dalla stagione 2020-21, il coreografo e attuale direttore del Ballett am der Rhein, Martin Schlaepfer. Svizzero, formatosi alla Royal Ballet School, ha diretto il Bern Ballett e il Meinzballett, dal 1999 al 2009.

Info: wiener-staatsoper.at

National Ballet of Canada Frola principal dancer

Francesco Gabriele Frola è stato promosso *principal dancer* del National Ballet of Canada, a partire dalla prossima stagione. Già premio Danza&Danza 2014, si esibirà in qualità di danzatore principale anche per l'English National Ballet.

Info: national.ballet.ca

Wuppertal TanzTheatre, cambio al vertice

A un anno dalla nomina alla testa del Wuppertal TanzTheater, lascia la direttrice artistica Adolphe Binder. Stessa sorte, da dicembre, per il direttore amministrativo Dirk Hesse, al soldo della compagnia dal 1987.

Info: pina-bausch.de

L'Italia in Europa con Be SpectACTIVE! & Co.

Il progetto Be SpectACTIVE! vince per la seconda volta il bando di cooperazione europea su larga scala del programma Creative Europe. Be SpectACTIVE!, ideato e diretto da Luca Ricci (Kilowatt Festival ne è capofila, con 19 partner europei da 15 Paesi) ha come protagonisti gruppi di "spettatori attivi", coinvolti nella programmazione partecipata. Nei primi 4 anni questi gruppi hanno collaborato alla scelta di 108 spettacoli e 21 nuove produzioni, partecipando a 5 conferenze internazionali e 4 giornate europee dello spettatore. Altri due progetti italiani sono tra i vincitori del bando europeo: quello di mappatura delle estetiche della *performing art* portato avanti da La Baracca (Bologna) e quello sul pubblico di Fondazione Fitzcarraldo (Torino).

Info: bespectactive.eu
eacea.ec.europa.eu

CORSI

Alla Scala si formano i nuovi manager

È organizzato in collaborazione con Mip Politecnico di Milano Graduate

School of Business e Piccolo Teatro di Milano, il Master dell'Accademia Teatro alla Scala per aspiranti manager dello spettacolo. Visione internazionale, osmosi tra economia e cultura, pragmaticità ed eccellenza dell'insegnamento le linee guida. La durata è di 18 mesi (gennaio 2019-giugno 2020), iscrizioni entro il 30 novembre (30 ottobre per i residenti extra Ue). Le lingue di insegnamento sono l'inglese e l'italiano. Il costo è di 15.000 euro.

Info: accademiascala.it/management

Critica e drammaturgia due master a Roma

Sono aperte fino al 29 ottobre le iscrizioni all'esame di ammissione ai Master di Primo Livello in Critica (teatrale, musicale, cinematografica, televisiva) e in Drammaturgia e Sceneggiatura, entrambi della durata di 1.500 ore, dal 22 novembre, organizzati a Roma dall'Accademia Silvio D'Amico. Obiettivo dei due master, rispettivamente, è quello di acquisire gli strumenti teorico-pratici per conoscere, osservare e giudicare uno spettacolo; e le competenze tecniche e culturali per scrivere un testo per la scena o il video. Il costo di ogni master è di 3.500 euro, sono previste borse di studio.

Info: criticagiornalistica.it,
mastersceneggiatura.it

Torino, perfezionarsi con Elena Bucci

La Compagnia Piccola Magnolia organizza, presso il proprio *atelier* a Torino, un workshop di alta specializzazione con Elena Bucci, per attori professionisti, dal titolo "Cavaliere Erranti". Il workshop si svolgerà dal 18 al 22 dicembre. Iscrizioni entro il 2 dicembre. Costo: 220 euro.

Info: piccolamagnolia.it

Cronaca nera e drammaturgia

C'è tempo fino al 21 ottobre per partecipare alle selezioni per il workshop di drammaturgia, a partire dai delitti

di cronaca nera, "Ne uccide più la pena", promosso il 3, 4, 10 e 11 novembre dal Teatro Tram di Napoli e condotto da Mirko Di Martino. Il costo è di 120 euro.

Info: info@teatrotram.it

Caleffi a Parma per la drammaturgia

È stato presentato il 7 ottobre a Parma il programma della prima stagione didattica di KaòsKàsa: Fabrizio Caleffi è il docente di drammaturgia dei corsi "Dalla Commedia dell'Arte all'arte della commedia: Bertolt Beckett&Samuel Brecht" e "Chi è causa del suo Amor... goda lo stesso". Tra gli altri moduli, Studio-LabTv, corso di regia televisiva nell'era del web.

Info: kaosteatri@gmail.com

PREMI

Premio Scenario 2019, il bando

È online il bando della 17a edizione del Premio Scenario, dedicato ai nuovi linguaggi per la ricerca e l'inclusione sociale, rivolto agli under 35 e assegnato dai 33 organismi soci di Associazione Scenario. Novità 2019, il Premio Scenario Periferie, dedicato a progetti non occasionali, incentrati sulle tematiche dell'interculturalità, la marginalità e l'inclusione sociale, antidoto al disagio delle periferie. La scheda d'iscrizione, unitamente al bonifico di 70 euro e alla presentazione del progetto, va inviata entro il 31 ottobre al socio dell'Associazione indicato come referente. I quattro

finalisti (due vincitori, due segnalati) saranno parte di Generazione Scenario 2019 e debutteranno nella stagione successiva al premio. Uno dei vincitori sarà ospitato al Premio Hystrio 2020.

Info: associazionescenario.it

In punta di penna per la scena

Sono aperte fino al 30 dicembre le iscrizioni alla nona edizione del concorso biennale "In punta di penna", organizzato dalla Compagnia Four Red Roses di Castelfranco di Sotto (Pi). Si può partecipare con un solo testo di qualsiasi genere. In palio premi in denaro, la pubblicazione online, e l'incentivo alla messinscena del vincitore. Iscrizione: 20 euro. Per inviare il testo: inpunta@gmail.com.

Info: inpuntadipenna.it

L'Eccellenza delle donne

Dovranno pervenire entro il 10 novembre all'indirizzo premioipazia@eccellenzalfemminile.it i testi iscritti al Premio Ipazia alla Nuova Drammaturgia, sesta edizione. Tema del 2018 è "La grande Bellezza. Il femminile nella bellezza del Patrimonio Europeo", il costo è di 20 euro. In palio, un gettone d'oro, la pubblicazione e l'eventuale rappresentazione.

Info: eccellenzalfemminile.it

Hanno collaborato:

Ilaria Angelone
Sandro Avanzo
Laura Bevione
Fabrizio Caleffi
Francesca Carosso
Chiara Viviani

ROMA, TEATRO ARGENTINA
17-21 OTTOBRE

MILANO, TEATRO ELFO PUCCINI
23 OTTOBRE-25 NOVEMBRE

AFGHANISTAN



IL GRANDE GIOCO

ENDURING FREEDOM

REGIA
Ferdinando Bruni Elio De Capitani



TEATRO
elfo
puccini



TEATRO NAZIONALE
EMILIA ROMAGNA
TEATRO FONDAZIONE

progetto grafico PLUM / plumdesign.it fotografia Laila Pozzo

HYSTRIO

Rivista trimestrale di teatro e spettacolo
fondata da Ugo Ronfani

editore: Hystrio-Associazione per la diffusione della Cultura Teatrale,
via Olona 17, 20123 Milano

direttore responsabile: Claudia Cannella

redazione: Ilaria Angelone, Laura Bevione, Martina Colucci, Arianna Lomolino, Roberto Rizzente, Valeria Brizzi (segreteria)

progetto grafico: www.studiopaola.it

grafica e impaginazione: Alessia Stefanini

hanno collaborato: Nicola Arrigoni, Sandro Avanzo, Mario Bianchi, Ferdinando Bruni, Fabrizio Sebastian Caleffi, Albarosa Camaldo, Roberto Ganziani, Laura Caparrotti, Laura Caretti, Francesca Carosso, Sara Chiappori, Tommaso Chimenti, Massimo Ciaravolo, Paolo Crespi, Enrico Fiore, Goffredo Fofi, Renzo Francabandera, Pierfrancesco Giannangeli, Maddalena Giovannelli, Marinella Guatterini, Filippa Ilardo, Giuseppe Liotta, Fausto Malcovati, Marco Menini, Vanda Monaco Westerståhl, Giuseppe Montemagno, Antonello Motta, Emilio Nigro, Michele Pascarella, Franco Perrelli, Fabio Pezzetti Tonion, Maggie Rose, Ira Rubini, Paolo Ruffini, Michele Ruol, Rodolfo Sacchetti, Renata Savo, Mara Serina, Francesco Tei, Alessandro Toppi, Liv Ullmann, Franco Ungaro, Nicola Viesti, Diego Vincenti, Chiara Viviani, Irina Wolf, Carmelo A. Zapparrata, Leif Zern, Giusi Zippo

direzione, redazione e pubblicità: via Olona 17, 20123 Milano,
tel. 02 40073256, fax 02 45409483,
segreteria@hystrio.it – www.hystrio.it

Iscrizione al Tribunale di Milano (Ufficio Stampa), n. 106 del 23 febbraio 1990

stampa: Arti Grafiche Alpine, via Luigi Belotti 14, 21052 Busto Arsizio (Va)

distribuzione: Messinter S.p.A., via Campania 12, 20098 San Giuliano Milanese (Mi),
numero verde 800827112

Manoscritti e fotografie originali anche se non pubblicati non si restituiscono. È vietata la riproduzione, parziale o totale, dei testi contenuti nella rivista, salvo accordi con l'editore.

abbonamenti Italia euro 35 - Estero euro 65

versamento su c/c postale n. 40692204 intestato a:

Hystrio-Associazione per la diffusione della cultura teatrale
via Olona 17, 20123 Milano

oppure

bonifico bancario su Conto Corrente Postale n° 000040692204

IBAN IT66Z0760101600000040692204

oppure

on line www.hystrio.it

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 Salvatore fonda il Teatro dell'Elfo, col quale collabora pressochè ininterrottamente da quarant'anni. Intorno alla fine degli anni Ottanta e fino alla creazione di Teatridithalia (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

Libreria Fogola,
corso G. Mazzini 170

Librerie Feltrinelli
corso G. Garibaldi 35

Bari

La Feltrinelli Libri e Musica
via Melo da Bari 119

Bologna

Librerie Feltrinelli
piazza Ravegnana 1

Libreria di cinema
teatro e musica,
via Mentana 1C

Brescia

Libreria Tarantola di Marco Serra
Tarantola Via F.lli Porcellaga, 4

Cagliari

Libreria Mieleamaro/Teatro Massimo
Viale Trento 9

Firenze

Librerie Feltrinelli
via dé Cerretani 30/32R

Fenice di Firenze/Teatro del Maggio
Piazzale Vittorio Gui 1

Immaginaria\ Einaudi
Via Guelfa, 2A rosso

Genova

La Feltrinelli Libri e Musica
via Ceccardi 16

Milano

Corraini/Piccolo Teatro Grassi
via Rovello 2

La Feltrinelli Libri e Musica
corso Buenos Aires 33/35

La Feltrinelli Libri e Musica
piazza Duomo

Librerie Feltrinelli
via Manzoni 12

Libreria dello Spettacolo
via Terraggio 11

Libreria Popolare
via Tadino 18

Libreria del Mondo Offeso
piazza San Smpliciano 7

Bookshop Auditorium Mahler
via Torricelli 2

Napoli

Feltrinelli Stazione FS

Feltrinelli Libri e Musica
via Chiaia 23

Feltrinelli
via dei Greci 70

Padova

Librerie Feltrinelli
via San Francesco 7

Palermo

Broadway Libreria dello Spettacolo
via Rosolino Pilo 18

La Feltrinelli Libri e Musica
via Cavour 133

Parma

Feltrinelli
via Venezia 61

Pescara

La Feltrinelli Librerie
via Trento angolo via Milano

Pisa

Librerie Feltrinelli
corso Italia 50

Ravenna

Librerie Feltrinelli
via Diaz 14

Roma

La Feltrinelli Libri e Musica
largo Torre Argentina 11

Librerie Feltrinelli
via V. E. Orlando 78/81

Salerno

La Feltrinelli Libri e Musica
corso Vittorio Emanuele 230

Sassari

Libreria Koinè
via Roma 137

Torino

Libreria Comunardi
via Conte G. Bogino 2

Librerie Feltrinelli
piazza Castello 19

Trento

Libreria Drake
via Verdi 7A

Venezia

Libreria Toletta
Sacca della Toletta, 1214

Vicenza

Galla Libreria
corso Palladio 11



AMAT

associazione
marchigiana
attività teatrali

da più di 40 anni
la Platea delle Marche

Andare uno incontro all'altro, deporre le armi.
Poco importa che si continui a chiamarlo teatro.
Un tale luogo è necessario.

[Jerzy Grotowski]

In collaborazione con i Comuni di

Acquasanta Terme, Amandola, Ancona, Apecchio, Arcevia
Arquata del Tronto, Ascoli Piceno, Cagli, Caldarola
Camerino, Campofione, Castelbellino, Castellidardo
Castelraimondo, Castignano, Castignano, Cerreto d'Esi
Chiaravalle, Civitanova Marche, Connaldo, Cossignano
Esanatoglia, Fabriano, Falerone, Fano, Fermo, Fratte Rosa
Frontone, Gagliole, Gradara, Grottammare, Grottazzolina
Jesi, Loreto, Macerata Feltria, Macerata, Magliano di Tenna
Maiolati Spontini, Matelica, Mogliano, Mondavio
Monsampolo del Tronto, Monte Rinaldo, Monte Urano
Montecarotto, Montegiorgio, Montegranaro, Montemarciano
Monteprandone, Offagna, Offida, Osimo, Ostra Vetere
Ostra, Pedaso, Pergole, Pesaro, Petritoli, Pollenza, Polverigi
Porto Recanati, Porto San Giorgio, Porto Sant'Elpidio
Recanati, Ripatransone, San Benedetto del Tronto
San Costanzo, San Ginesio, San Lorenzo in Campo
San Severino Marche, Sant'Angelo in Vado
Sant'Elpidio a Mare, Sassocorvaro, Senigallia
Serra San Quirico, Sirolo, Spinetoli, Tolentino, Treia, Urbania
Urbino, Urbisaglia, Vallefoglia

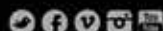
e con

Azienda Speciale Teatri Civitanova Marche, Conservatorio
Statale di Musica "G. Rossini" Pesaro, Conservatorio Statale
di Musica "G.B. Pergolesi" Fermo, Regione Marche

con il contributo di



Ancona
Palazzo delle Marche
Piazza Cavour, 23
60121 Ancona (AN)
uffici 071 2075880
biglietteria 071 2072439
www.amatmarche.net



PICCOLO

TEATRO DI MILANO • TEATRO D'EUROPA



Teatro Strehler

9 ottobre - 16 novembre 2018

Middleton/Donnellan

La tragedia del vendicatore

di Thomas Middleton, drammaturgia e regia Declan Donnellan
versione italiana Stefano Massini
scene e costumi Nick Ormerod, luci Judith Greenwood
con Ivan Alovisio, Alessandro Bandini, Marco Brinzi, Fausto Cabra,
Martin Ilunga Chishimba, Christian Di Filippo, Raffaele Esposito,
Ruggero Franceschini, Pia Lanciotti, Errico Liguori, Marta Malvestiti,
David Meden, Massimiliano Speziani, Beatrice Vecchione
coproduzione Piccolo Teatro di Milano - Teatro d'Europa
e ERT - Emilia Romagna Teatro Fondazione

Biglietteria Teatro Strehler
largo Greppi - M2 Lanza
da lunedì a sabato 9.45/18.45,
domenica 13/18.30, festivi chiuso.
Telefonica 02.42.411.889

#piccoloteatro
piccoloteatro.org

