

RITRATTI

Robert Lepage
David Foster Wallace
Sarah Kane
Andrey Moguchy
Alessandro Sciarroni

testo

**MALEDUCAZIONE
 TRANSIBERIANA**
 di **Davide Carnevali**

teatromondo

Parigi
Londra
Vienna
Mosca
Romania
Belgrado
Israele
Tokyo

DOSSIER:
TEATRO E PERIFERIE



*c'è un filo
che unisce i teatri
in Toscana da*

30 / **fts** fondazione
toscana
spettacolo
onlus

**Fondazione
Toscana Spettacolo onlus**

Circuito Regionale Multidisciplinare

prosa, danza, musica, circo
contemporaneo, teatro ragazzi

via Santa Reparata, 10/A – 50129 Firenze
tel. 055 219851 – toscanaspettacolo.it



SCARICA LA NOSTRA APP
f t s
SEGUICI SU



PRODUZIONI 2019-2020

IL MAESTRO E MARGHERITA di Michail Bulgakov

riscrittura **Letizia Russo** - regia **Andrea Baracco**

con Michele Riondino, Francesco Bonomo, Federica Rosellini e con Giordano Agrusta, Carolina Balucani, Caterina Fiocchetti, Michele Nani, Alessandro Pezzali, Francesco Bolo Rossini, Diego Sepe, Oskar Winiarski - aiuto regia Maria Teresa Berardelli, scene e costumi Marta Crisolini Malatesta, luci Simone De Angelis, musiche originali Giacomo Vezzani

Il Maestro: "L'amore è balzato davanti a noi dal nulla, come un assassino in un vicolo, e ci ha colpito entrambi, nello stesso istante"

IL RACCONTO D'INVERNO di William Shakespeare

regia di **Andrea Baracco**

con Mariasofia Alleva, Luisa Borini, Edoardo Chiabolotti, Jacopo Costantini, Carlo Dalla Costa, Giorgia Filippucci, Silvio Impegnoso, Daphne Morelli, Ludovico Röhl, Adriano Baracco (voce registrata)

Bisogna proprio voler ostinatamente credere all'incredibile se si vuole entrare tra le maglie di questo testo incandescente.

OCCIDENT EXPRESS (HAIFA È NATA PER STAR FERMA) di Stefano Massini

a cura di Enrico Fink e Ottavia Piccolo

con Ottavia Piccolo e con l'Orchestra multietnica di Arezzo (Gianni Micheli, Luca Roccia Baldini, Mariel Tahiraj, Leidy Natalia Orozco, Maria Clara Verdelli, Massimiliano Dragoni, Enrico Fink) - in coproduzione con Officine della Cultura

Cronaca di un viaggio. Diario di una fuga. Occident Express è l'istantanea su un inferno a cielo aperto. Ma soprattutto è una storia vera.

A VIRGINIE. UNO SPETTACOLO DESOLATO scritto e diretto da Lucia Calamaro

con Benedetta Cesqui, Monika Mariotti - luci Andrea Berselli

lo spettacolo ha debuttato nella stagione 2006/2007 con il titolo Tumore

Al suo debutto, definito da Franco Cordelli sulle pagine del Corriere della Sera come il più bel testo di drammaturgia in lingua italiana degli ultimi anni.

TRILOGIA SULL'IDENTITÀ di Liv Ferracchiati

(in forma di maratona, tutti gli spettacoli nella stessa giornata)

PETER PAN GUARDA SOTTO LE GONNE scritto e diretto da Liv Ferracchiati

con Chiara Leoncini, Alice Raffaelli, Linda Caridi, Luciano Ariel Lanza - voci registrate Ferdinando Bruni, Mariangela Granelli - aiuto regia, coreografie e costumi Laura Dondi, scene Lucia Menegazzo, luci Giacomo Maretelli Priorelli

STABAT MATER scritto e diretto da Liv Ferracchiati

con Linda Caridi, Chiara Leoncini, Alice Raffaelli e la partecipazione video di Laura Marinoni - dramaturg Greta Cappelletti, costumi Laura Dondi, scene Lucia Menegazzo, luci Giacomo Maretelli Priorelli

UN ESCHIMESE IN AMAZZONIA scritto e diretto da Liv Ferracchiati

con Alice Raffaelli, Greta Cappelletti, Laura Dondi, Giacomo Maretelli Priorelli, Liv Ferracchiati costumi Laura Dondi, luci Giacomo Maretelli Priorelli

Tre storie ordinarie in cui il transgenderismo non è l'unico centro. Trattare il tema dell'identità di genere significa interrogare la propria natura di esseri umani e la possibilità di essere liberi.

L'UOMO CHE CAMMINA creazione regia e drammaturgia spaziale a cura di DOM- **Leonardo Delogu** e Valerio Sirna

con nel ruolo del protagonista: Terni e Perugia Dario Guardalben, Rimini Maurizio Lupinelli, Cagliari Alberto Massazza, Marsiglia Xavier Gannac, Roma Mario Damico, Milano Antonio Moresco

A partire dalla graphic novel L'uomo che cammina di Jiro Taniguchi, DOM- costruisce una drammaturgia di spazi in cui esplorare il confine tra urbano e terzo paesaggio.

NUOVE CREAZIONI

NOSTALGIA DI DIO scritto e diretto da Lucia Calamaro

cast in via di definizione

Ancora una volta la scrittura di Lucia Calamaro si avvicina a qualcosa che è quotidiano e allo stesso tempo tabù, l'«indicibile».

COMMEDIA CON SCHIANTO scritto e diretto da Liv Ferracchiati

con Alice Torriani, Caroline Baglioni, Silvio Impegnoso, Ludovico Röhl, Michele Balducci, Elisa Gabrielli
Un autore under35 italiano viene ritrovato morto e galleggiante in una piscina di una villa, manco fosse l'inizio di Sunset Boulevard, tutte intorno a lui, pure loro galleggianti, pere, tante pere.

www.teatrostabile.umbria.it

2 vetrina

Andrey Moguchy, Premio Europa a San Pietroburgo — di Roberto Canziani
Lepage, la libertà dell'arte tra contestazioni e applausi — di Laura Caretti
Sciarroni, le ispirazioni pop di un artista visionario — di Laura Bevione
Foster Wallace incontra il teatro, in Italia — di Roberto Canziani
Fondazione Milano, un Politecnico delle Arti? — di Ilaria Angelone
Sarah Kane, la sua eredità vent'anni dopo — di Giulia Morelli

12 premio hystrio

I bandi 2019

14 teatromondo

Parigi, il Festival d'Automne nella Babele delle lingue — di Giuseppe Montemagno
Londra, gli under 30 alla conquista del West End — di Sandro Avanzo
Vienna, in scena le patologie dell'lo — di Irina Wolf
Mosca, dove le sorprese non mancano mai — di Fausto Malcovati
Belgrado, al Bitef in attesa della rivoluzione — di Franco Ungaro
Dalla Romania all'Europa, il teatro e 100 nuovi mondi possibili — di Irina Wolf
Tel Aviv, gli artisti israeliani invocano la libertà — di Pino Tierno
Tokyo, nell'Impero dei Segni si sperimenta il teatro del futuro — di Franco Ungaro

30 humour

G(I)ossip — di Fabrizio Sebastian Caleffi

31 dossier

Teatro e periferie — a cura di Claudia Cannella e Alessandro Toppi, con interventi di Roberto Saviano, Sara Chiappori, Laura Caparrotti, Luca Lötano, Jacopo Panizza, Stefania Maraucci, Carlotta Clerici, Laura Bevione, Laura Santini, Roberto Rizzente, Chiara Marsilli, Michele Pascarella, Marco Menini, Ilaria Rossini, Pierfrancesco Giannangeli, Renata Savo, Nicola Viesti, Paola Abenavoli, Rossella Porcheddu, Livia Cavaglieri, Diego Vincenti, Renzo Francabandera, Laura Mariani, Marco Martinelli, Maddalena Giovannelli, Serena Sinigaglia, Veronica Cruciani, Giusi Zippo, Maurizio Braucci e Nicola Pianzola

62 teatro di figura

Non solo per bambini, un teatro che rivendica la scena adulta — di Mario Bianchi

64 critiche

Tutte le recensioni della prima parte della stagione

93 exit

Addio a Eimuntas Nekrošius — di Giuseppe Liotta

94 danza

Stuart, Platel, Kinkaleri & Co., si danza la leggerezza dell'essere
 — di Elena Basteri, Laura Bevione, Carmelo A. Zapparrata, Alessandro Toppi e Michele Pascarella

96 lirica

Da Wilson a ricci/forte, l'opera come terreno di sperimentazione
 — di Giuseppe Montemagno, Gianni Poli e Fausto Malcovati

98 testi

Maleducazione transiberiana — di Davide Carnevali
 Premio Hystrio alla Drammaturgia 2018

114 biblioteca

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

118 la società teatrale

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

Nel prossimo numero: DOSSIER: Il teatro della realtà/TEATROMONDO: Londra, Parigi, Mosca, New York, Macedonia/ le recensioni della seconda parte della stagione, libri e molto altro...

Andrey Moguchy: se il teatro non ti piace, cambialo

A San Pietroburgo, nelle giornate del Premio Europa per il Teatro, incontriamo il regista russo, sperimentatore sfrenato al tempo della *glasnost'*, capitano oggi di uno dei più raffinati teatri della metropoli.

di Roberto Canziani



Era affascinante – quando lo conobbi nel 2011 – quella sua aria da lupo di mare. Quasi fosse sbarcato da una battuta di pesca nelle acque del Baltico.

Andrey Moguchy: folta barba selvaggia, sguardo penetrante, un berretto blu navy da cui non si separa mai. Cinquantenne in quei giorni, nella sua San Pietroburgo riceveva il Premio Europa Realtà Teatrali. E per il pubblico internazionale convenuto nell'antica capitale degli zar, allestiva sul palcoscenico enorme del Teatr Alexandrinsky uno dei suoi spettacoli più belli. L'indimenticabile *Uccellino azzurro* di Maeterlinck, da lui ribattezzato *Schast'e (Felicità)*. L'immagine da Capitano Findus e il sentore di mari settentrionali che si percepivano allora conversando con lui, contrastavano decisamente con la sua pratica di regista sfrenato, caotico, estroverso e – in quel Maeterlinck – perfino burattinesco. Pance spropositate, nasi finti, testoni di legno, un mondo da circo. Non fu facile far-

gli confessare che prima di dedicarsi al teatro aveva studiato seriamente ingegneria aeronautica, e che tutta quella scienza gli era tornata, tutto sommato, utile. Per esempio: per rinnovare con un colpo d'ala la tradizione della regia russa.

Nel 1990 lui e alcuni compagni d'avventura, spinti dalla *glasnost'* che aveva cominciato a sciogliere anche il sistema rigido dei Teatri di Stato, decisero di fondare il Formal'ny Teatr, compagnia indipendente d'avanguardia. «Avevamo tutti l'impressione – racconta – che da quella scuola aeronautica, più che ingegneri ben equipaggiati, uscissero compositori, scrittori, registi, attori: gente devota all'arte». Gente come lui che, incasellato dai primi giudizi critici tra i post-moderni, si era quasi quasi convinto di far parte di quella combriccola emergente. Trentenne, era partito da Ionesco, *La cantatrice calva*, aveva poi inventato un suo *Orlando Furioso*, e si era cimentato pure con *Hamlet-Machine* di Heiner Müller. «Ho scoperto più tardi – ricorda – che

il *post-modern* somiglia molto a una frittata bulgara: ci metti certo le uova, la pancetta, la cipolla, i pomodori, le spezie, tutto quello che ti capita sottomano. Ma finché non trovi il fornello per cucinarla, resta una poltiglia cruda, immangiabile». Diventava quindi importante, per lui, lasciarsi alle spalle il formalismo giovanile del Formal'ny Teatr.

Un teatro verde confetto

Con Moguchy ci si rivede adesso, di nuovo a San Pietroburgo, dato che il Premio Europa 2018 ha predisposto una sezione intitolata I Ritorni (dedicata a lui e a Lev Dodin). Sul suo orizzonte ci sono ora i sessant'anni, ma l'aria da lupo di mare è sempre la stessa, berretto blu compreso.

Per celebrarlo, al Tovstonogov Bolshoi Drama Teatr, sulle rive della Fontanka, il teatro gioiello dipinto di verde confetto che lui dirige, torna di nuovo in scena *Groza (La tempesta)*. Non quella di Shakespeare, ma quella di Ostrovsky, che mette in subbuglio ani-

me buone e anime perverse di una cittadina di provincia, accompagnandole verso il finale angoscioso, con la protagonista che si getta nelle acque del Volga. Moguchy ne tira invece fuori un sorprendente teatro musicale, metà recitato metà cantato, ironico, e non per questo meno commovente. Chagalliano verrebbe da dire, vedendo queste figurine che si muovono, cantano, suonano, volano, mentre la partitura del compositore Alexander Manotskov si alterna a brandelli di *Kalinka*, strappati alle voci del coro dell'Armata Rossa.

Sempre al Tovstonogov, qualche giorno prima si era visto il suo *Gubernator (Il governatore)* da un racconto di Leonid Andreev. E prima ancora, di nuovo firmata da lui, al Kammennoostrovsky, una versione radicale e inaspettata di *Alisa (Alice)*. Moguchy parte dalle "meraviglie" del reverendo Lewis Carroll, ma rema in direzione contraria alle atmosfere da fiaba e all'immaginario psicanalitico che gravano sul romanzo. Tutt'altro: le immagini d'apertura sono tratte da *Nostalgia* di Tarkovsky e parte del testo proviene dai ricordi personali d'infanzia degli attori stessi. Nel frattempo il trentenne che negli anni Novanta rigirava le frittate del post-moderno, è cresciuto fino a diventare personaggio maturo e di spicco nel teatro russo contemporaneo. Ne ha scritto spesso, sulle pagine di *Hystrio*, il nostro slavista Fausto Malcovati.

A sentirlo parlare ora, si capisce che Moguchy ha smesso del tutto l'abito dello sperimentatore. Vuoi perché i premi sono arrivati numerosi; vuoi per il lungo periodo da regista associato all'Alexandrinsky, dove ha toccato con mano la potenza degli attori di tradizione, stelle di quel teatro; vuoi per la nomina nel 2013 a direttore del Tovstonogov-Bdt, di cui ha raddoppiato il pubblico. Insomma, la sua immagine pubblica e la sua poetica si sono caricate di responsabilità.

Viviamo in tempi complicati

«Mi sento però di dire grazie – spiega ora – a quel periodo giovanile, un decennio, forse di più, sventato e scapestrato, passato in un lampo, che portava aria fresca e rompeva le gabbie. Oggi una Storia nuova sta crescendo. Viviamo tempi complicati, esasperati. Ri-

chiedono attenzioni. Non è solo una questione politica: è un fatto. I nostri figli hanno una mentalità diversa. E parlando più in generale, non so proprio se l'umanità sia pronta per queste nuove responsabilità».

Parliamone allora dal punto di vista teatrale. «In questi cinque anni passati alla direzione del Bdt credo di aver creato, assieme al mio team, una lingua teatrale speciale, direi "un particolare disegno di scena". Ma noi, gente di teatro, non siamo separati dal resto del mondo e le responsabilità di cui parlavo prima io le sento tutte. Provo ancora a esse-

re aperto a ciò è nuovo, però la situazione contingente non mi permette più di trovare quel piacere della sorpresa che mi entusiasmava allora. Ma ai giovani dico: prova a fare ciò che ho fatto io. Non ti piace il teatro così com'è? Fonda un teatro, puoi farlo. Sentiti indipendente, puoi farlo. E cambia la situazione, se quella in cui vivi non ti pare giusta». ★

In apertura, una scena de *La tempesta* (foto: Vera Martynov); nel box, Andrey Moguchy durante la sua conferenza al Premio Europa 2018.

SAN PIETROBURGO/2

Premio Europa 2018: la vittoria è di chi manca

Storcono il naso i papaveri della *nomenklatura* russa, quando Lev Dodin comincia il suo discorso dal palco del Teatr Alexandrinsky, ricordando che due artisti non hanno potuto ritirare il Premio Europa loro assegnato. Per questioni politiche, sottolinea.

L'Alexandrinsky è la sala più antica e più aristocratica di tutta la storia del teatro russo: alle porte gli inservienti ti accolgono ancora in livrea color tortora, e lo sfarzo si tocca con mano. Si toccano con mano anche i milioni di rubli spesi dai russi per allestire qui *Masquerade*, l'opulenta copia di uno spettacolo di Mejerchol'd con cui **Valery Fokin**, potente direttore di questo teatro, celebra se stesso e la sua vittoria, quest'anno. Ritirano i propri riconoscimenti anche gli altri vincitori: il coreografo **Sidi Labi Cherkaoui**, gli svedesi del **Cirkus Cirkör**, il portoghese **Tiago Rodrigues**, lo slovacco **Jan Klata**, un premio speciale va a **Nuria Espert**.

Ma dalle parole di Dodin, da quelle del critico francese George Banu (che legge una lettera), da quelle di Klata (che dedica la sua vittoria «a due elefanti muti che incombono su questa sala») si capisce che i veri vincitori di questa edizione sono gli assenti. **Kirill Serebrennikov** aveva ottenuto il Premio Europa 2017. Impossibile che lo ritirasse allora: era agli arresti domiciliari. Non può farlo nemmeno quest'anno. Giustificata da un presunto illecito amministrativo, ma dovuta, come sanno tutti, alle sue opinioni critiche da dissidente, la detenzione di Serebrennikov continua.

Non può ritirare il Premio nemmeno lo svizzero **Milo Rau**. Un suo polemico progetto (*The Moscow Trials*) gli ha fruttato l'ostracismo del governo russo e il visto d'entrata non è stato concesso (meglio: è stato firmato beffardamente all'ultimo minuto, quando era oramai impossibile organizzare il viaggio). Nelle parole del segretario generale del Premio Europa, Alessandro Martinez, il richiamo alla forza dei valori culturali, capaci di resistere alle controversie politiche, è chiaro. Ma la *nomenklatura* presente in sala insiste a storcere il naso. A distanza di poche centinaia di metri, Vladimir Putin sembra ripetere le stesse parole nelle sale del Contemporaneo Forum della Cultura che vede l'Italia ospite d'onore. Il punto è: in quanti sono disposti a credergli? **Roberto Canziani**





Robert Lepage, la libertà dell'arte tra contestazioni e applausi

Mentre in Canada prosegue il dibattito sull'accusa di "appropriazione culturale" che ha colpito il regista, il suo spettacolo contestato *Kanata* va in scena al Théâtre du Soleil di Parigi, mentre allo Stratford Festival trionfa il suo *Coriolanus*.

di Laura Caretti

«**F**in dalla notte dei tempi, il teatro si è basato su un principio molto semplice, quello di rappresentare qualcun altro. Ma quando non è più lecito mettersi nei panni di qualcun altro, quando è proibito identificarsi in qualcun altro, allora si nega al teatro la sua vera natura, se ne impedisce la funzione primaria e lo si rende così privo di senso». Con queste parole, e richiamandosi all'identità interculturale del suo teatro, Robert Lepage ha difeso il suo spettacolo *Slāv*, «un'odissea teatrale basata sui canti degli schiavi», andato in scena soltanto due volte prima di venire cancellato dal programma del Festival Internazionale di Jazz di Montréal, in seguito alle proteste contro il cast di cantanti prevalentemente bianchi. Da allora – erano i primi di luglio – l'accusa di "appropriazione culturale" continua a colpire duramente il regista canadese e ad animare un dibattito che divide artisti, politici, critici e

pubblico. Nel caso di *Slāv*, il musicista americano Moses Sumney ha parlato di razzismo e ha addirittura annullato la sua partecipazione al Festival, mentre Betty Bonifazi, la cantante scelta da Lepage, nota interprete anche di *slave songs* e di *spirituals*, ha sottolineato che il tema portante dello spettacolo è la «schiavitù in tutte le sue forme di oppressione». Non le è stato tuttavia perdonato di essere "bianca", e di conseguenza, a detta di molti, di non essere, per questo, in grado di rendere un dramma che non le appartiene. Le voci a favore di Lepage e la decisione di alcuni teatri di Montréal di accogliere in cartellone *Slāv*, visto solo da pochi spettatori, non hanno modificato una sentenza che è stata anzi ribadita con più forza quando, per la seconda volta, Lepage ha sfidato i giudici con il progetto *Kanata* puntando i riflettori sulla storia del Canada (di qui il titolo che nella lingua irochese significa "villaggio" ed è diventato poi il nome dell'intera Nazione).

Processo alle intenzioni

Di nuovo si è ripetuta, nei confronti del regista, l'accusa di "appropriazione culturale", e la risonanza del "processo alle intenzioni" di mettere in scena, in questo caso, la colonizzazione dei popoli indigeni canadesi ha oltrepassato i confini del Québec. Fin dal suo inizio, infatti, l'idea di questa creazione artistica è nata da una collaborazione di Ex-Machina con il Théâtre du Soleil e dall'invito di Ariane Mnouchkine a Lepage per dirigere a Parigi una compagnia multi-etnica, in cui però non figuravano attori delle comunità native canadesi. Nessuno si era dato pena di protestare contro questo progetto, ma dopo il caso *Slāv*, ecco che da più parti si sono levate voci che denunciano questa assenza. Di fronte a questa contestazione che ha fatto immediatamente perdere il sostegno economico di vari co-produttori, Lepage stesso, dopo un incontro con i rappresentanti delle comunità portavoce della protesta, ha annunciato l'impossibilità di continuare il lavoro. Una dichiarazione drammatica che ha rinfocolato uno scontro di opinioni destinato a proseguire. Ma se questo succedeva in Canada, a Parigi il clima si è rivelato diverso e favorevole a portare a termine le prove già iniziate da mesi. Si vuole così affermare – come scrive Ariane Mnouchkine – il diritto di non farsi giudicare a priori, ma sulla base dello spettacolo in scena, lo scorso dicembre, alla Cartoucherie de Vincennes, con il titolo: **Kanata-Épisode I: La Controverse**. Le sue dichiarazioni ribadiscono l'idea di un teatro, capace da sempre di dar voce all'altro da sé, che non può essere chiuso dentro ristretti confini geografici, culturali, etnici... La sua lettera aperta al pubblico, datata 22 ottobre 2018, sottolinea anche l'eccezionale consegna del "suo" timone (per la prima volta nella storia del Soleil) a un altro regista, in una collaborazione, nutrita di "ammirazione", dialogo, scambio di "illuminazioni", ma anche di "dubbi" e "tremori". «Essere accusati di razzismo fa molta paura, e i nostri accusatori lo sanno – dichiara in un'intervista del settembre scorso –. Ma se noi sappiamo, in tutta coscienza, di non esserlo e che il nostro lavoro, la composizione della compagnia con la quale creiamo opere da tanti anni, insomma, che tutta la nostra vita lo prova, dobbiamo rifiutare che alla luce soltanto della composizione etnica del cast, addirittura prima di aver visto il nostro spettacolo, ci si accusi di essere profittatori e razzisti, insomma, dei criminali».

Coriolano: potere e fragilità

Ci si può forse stupire che proprio mentre esplodeva a luglio questa dura contestazione, Lepage venisse invece applaudito per il suo **Coriolanus** in scena allo Stratford Festival canadese, dal 7 giugno fino al 3 novembre. Ma, si sa, con Shakespeare tutto è possibile e tutto è concesso! Le culture sconfinano dai loro territori geografici, interagiscono e si ibridano, le epoche stori-

che convivono in simultanea, e interpreti di diverse nazionalità e appartenenze culturali sanno mirabilmente trasformarsi in quei romani creati da Shakespeare. Così nessuno ha contestato la scelta del regista di affidare il ruolo protagonista all'attore nero André Sills che, con notevole talento, sa "appropriarsi" del dramma di Coriolano. Una scelta registica che accentua la sua solitaria diversità rispetto agli altri personaggi, e lo fa somigliare, a tratti e inaspettatamente, a Otello. Possenti entrambi sui campi di battaglia, altrimenti facilmente vinti e succubi.

La messinscena di Lepage dà il massimo rilievo a questo contrasto tra potere e impotenza, tracotanza e fragilità, sia nella prima parte, quando Coriolano, vittorioso sui Volsci, mostra da un lato la sua arrogante protervia e dall'altro la subalternità soprattutto alla madre, sia nella seconda parte quando è invece Aufidio a dominarlo. E qui la componente omo-erotica di questo rapporto, suggerita, a ben guardare, dallo stesso Shakespeare, non è soltanto resa esplicita, ma riscrive il finale della tragedia. Accelerata da sapienti tagli drammaturgici, la vicenda scorre rapida, in un'unica sequenza, verso quella morte che è lo stesso Aufidio a compiere in modo cruento. Ma all'interno del flusso narrativo delle scene, che si aprono come *tableaux vivants* sullo schermo buio della scena, il passaggio di Coriolano dalla parte del nemico scandisce in due tempi la storia. La sua partenza da Roma e la scena dell'addio alla famiglia aprono le quinte cinematografiche di un viaggio esistenziale, irreversibile. Alla guida di una macchina lo vediamo correre veloce attraverso scenari e paesaggi metaforici, e poi riapparire solo, come privo di identità, ad Anzio, nella casa di Aufidio, pronto a mettersi al servizio del suo rivale e nemico. Ma non è solo in questo intermezzo che Lepage mostra l'originalità del suo linguaggio filmico-teatrale. Tutta la messinscena parla questo linguaggio, immediatamente comprensibile allo sguardo dello spettatore di oggi. Così, fin dall'inizio, il sipario è uno schermo su cui si leggono i titoli di testa e le didascalie dei luoghi che scandiscono le scene. Ma è soprattutto la tecnica narrativa del film che Lepage ha saputo ricreare per il suo teatro per corrispondere al montaggio shakespeariano. Non approfitta invece della possibilità di mostrare, come al cinema, il popolo romano in tutta la sua pluralità di volti e voci. Questa folla "dalle mille teste" – come dice Shakespeare – è qui l'invisibile massa di persone che, con un *click*, può determinare, come sappiamo bene, consensi o dissensi, vittorie o sconfitte, ascese o cadute: e allora ecco che possiamo anche intravedere una sotterranea trama autobiografica nella complessa tessitura di questo **Coriolanus** (il terzo nella carriera del regista canadese). ★

In apertura, una scena di **Coriolanus** (foto: David Hou).

Alessandro Sciarroni, le ispirazioni pop di un artista visionario

Danzatore per caso, dal 2008 l'artista marchigiano persegue una propria personalissima ricerca artistica in cui la danza contemporanea dialoga con le arti visive, circensi, sportive, in esiti performativi difficili da etichettare e sempre, per questo, sorprendenti.

di Laura Bevione



«**D**efinirmi danzatore è sempre un po' strano perché io vengo dal teatro, ho fatto l'attore per tantissimi anni (con Lenz Rifrazioni) e non ho una formazione di danzatore di alcun tipo». Alessandro Sciarroni parla con rara onestà intellettuale del proprio apprendistato artistico e, a proposito del suo primo lavoro come coreografo/regista, *Your Girl* (2007), ricorda: «Pensavo che i miei spettacoli sarebbero stati presentati in un contesto di arti visive, poiché avevo questa grande passione per la *performing art*. In quell'ambito però risultavano un po' troppo barocchi e allo stesso tempo erano troppo minimalisti per il teatro. Allora, è stato come se la danza mi avesse adottato: si è dimostrata un contenitore accogliente per il mio lavoro». La passione per le arti visive – Alessandro è laureato in Storia dell'Arte – rimane nondimeno quale imprescindibile sottotesto della sua ricerca artistica, influenzata tanto dai mostri sacri della *performing art*, quale Marina Abramovic, quanto da certi maestri della fotografia, prima fra tutti Diane

Arbus: «Per la sua scelta di soggetti "altri" rispetto a quelli che si vedevano di solito, la sua maniera di fotografare gli ultimi, i diversi, stabilendo con essi un rapporto empatico. Ciò che è rimasto in me della Arbus è andare a riconoscere qualcosa di te in ciò che da molti viene riconosciuto come strano».

Sperimentare l'empatia

L'artista marchigiano si ispira alle arti visive ma attinge pure alla cultura pop – uno dei suoi primi lavori, vincitore del bando Nuove Sensibilità, s'intitolava appunto *If I was Madonna* (2008): «Alle superiori io ho fatto il geometra. Sono cresciuto a San Benedetto del Tronto, guardando la televisione, ascoltando musica pop. All'inizio, nel mio lavoro mettevo quello che mi era familiare, quindi una sorta di mix di sacro e profano». Un atteggiamento che non esclude una viva e costante curiosità, che ha condotto l'artista a studiare l'arte della gioielleria per *Untitled* (2013), a impraticarsi nelle danze tradizionali tirolesi per *Folk-s* (2012), o, ancora, a seguire le partite di *goalball* per *Aurora* (2015).

Un istinto all'esplorazione che muove Alessandro anche nello sperimentare le possibili differenti declinazioni di un'idea, come testimonia il progetto *Turning*, nato nel 2014 nell'ambito del progetto europeo *Migrant Bodies*, focalizzato sulla migrazione: «Riguardo a questo tema rimasi particolarmente affascinato dalla migrazione degli animali, dal fatto che certe specie tornano a morire nel luogo dove sono nate: questo ritmo circolare della vita mi spinse a pensare a quale potesse essere il movimento che traducesse questa esperienza e sono così arrivato alla parola "turning" che, oltre che girare, vuol dire anche cambiare, evolvere. In maniera abbastanza naturale, quindi, all'interno di questo progetto si sono manifestate varie possibilità di declinare lo stesso tema in diverse versioni, per ognuna delle quali ci sono interpreti, *light designer* e musicisti diversi. Il tema è sempre lo stesso, però viene rimasterizzato ogni volta e questa è una sfida che mi interessa». Oltre alla versione solista di *Turning*, Alessandro ne ha realizzate con i ballerini dell'Opera di Roma così come con il corpo di ballo dell'Opéra di Lione: «Quan-

do sono entrato la prima volta in sala ho subito dichiarato la mia appartenenza, il fatto che non possedevo un vocabolario per parlare con loro, loro hanno apprezzato moltissimo e ci siamo divertiti da morire. Non vedevano l'ora che arrivasse qualcuno che "calasse un po' le brache" e li liberasse anche un po'. E se in quell'occasione i ballerini non salivano sulle punte così non sarà nel 2019 a Matera, allorché Sciarroni realizzerà una nuova versione di *Turning* con ballerini classici nella sezione *Giacimenta* curata da Francesca Corona e Michele Di Stefano nell'ambito di *Petrolio. Uomo e natura nell'era dell'Antropocene* a cura di Francesco Scaringi e Giuseppe Biscaglia.

E nel 2019 proseguirà pure la tournée della nuova produzione, *Augusto*, dopo il debutto a settembre nel cartellone della Biennale della Danza di Lione. Uno spettacolo in cui Alessandro lavora «sul *pathos*, sprofondando nel dolore, in una contemporaneità che dice altro rispetto a quello che si vedeva negli altri lavori». Una creazione che può disturbare il pubblico, benché l'artista non abbia mai perseguito l'obiettivo di "provocare": «Ho sempre voluto creare un legame sano e positivo con lo spettatore, avere con lui uno scambio di energie empatico, la condivisione di un'esperienza». E, a volte, l'esperienza può toccare nervi scoperti del pubblico e, allora, è significativa la riflessione di uno spettatore francese, a proposito di *Augusto*, che ha detto a Sciarroni: «Per me è stato come quando decidi di curarti solo con un olio essenziale, sai che ci vuole tempo per arrivare a stare bene. E – ha aggiunto, – purtroppo non tutti ce la fanno».

Considerazioni che valgono per il pubblico straniero – Sciarroni compie lunghe tournée all'estero, è artista associato del Centquatre-Paris ed è sostenuto come *focus-artist* da Apap-Performing Europe 2020 – quanto per quello italiano. Alessandro e la sua compagnia *corpocelste_C.C.00#* già dal 2008 sono sostenuti finanziariamente e "spiritualmente" da Marche Teatro (Teatro di Rilevante Interesse Culturale) – «e dal tuo ente regionale, è una specie di miracolo» – cui si affiancano come co-produttori enti quali Centrale Fies di Dro e Operaestate di Bassano del Grappa.

Quella di Alessandro, nondimeno, non è una compagnia nel senso tradizionale del termine, ma caratterizzata da fluidità ed elasticità: «Avendo lavorato tanti anni in compagnia non ho voglia di ricreare quel tipo di organizzazione e ho voglia che le persone che lavorano con me si sentano libere di lavorare

con chiunque altro, anche da soli. È una forma di arricchimento, di grande libertà e di leggerezza che per me è molto importante». Tanto che il cast di ciascuno spettacolo diventa una sorta di famiglia per l'artista, così come è accaduto con gli interpreti di *Augusto*, scelti dopo un'inedita serie di provini: «Il mio interesse è sempre per l'incontro. Oltre ad avere le caratteristiche tecniche ed esse-

re talentuose, sono sempre persone con le quali mi devo immaginare di passare il tempo, di vivere, lavorare, ridere, piangere insieme». ★

In apertura, Alessandro Sciarroni in *Chroma_don't be frightened of turning the page/Progetto Turning* (foto: Gene Pittman); nel box, una scena di *Augusto* (foto: Alice Brazziti).

LIONE

La tragica verità del clown, ovvero una risata ci travolgerà

AUGUSTO, di Alessandro Sciarroni. Costumi di Ettore Lombardi. Luci di Sébastien Lefèvre. Musiche di Yes Soeur!. Con Massimiliano Balduzzi, Gianmaria Borzillo, Marta Ciappina, Jordan Deschamps, Pere Jou, Benjamin Kahn, Leon Maric, Francesco Marilungo, Cian Mc Conn, Roberta Racis, Matteo Ramponi. Prod. Marche Teatro, Corpocelste_C.C.00#, Ancona e altri 6 partner internazionali. BIENNALE DE LA DANSE, LYON (Fr).

Nella famiglia dei clown l'"augusto" è quello che ama infrangere il decoro, magari solo perché inguariamente maldestro. Niente a che vedere con l'eleganza malinconica del clown bianco. Non ci sono, però, nasi rossi né volti inceronati nello spettacolo in cui Alessandro Sciarroni sceglie di indagare le molteplici declinazioni del ridere, ricercandone da un lato la valenza estetica - un atto che può tramutarsi in forma artisticamente pregnante; dall'altro evidenziandone quell'ambiguità che quasi inavvertitamente fa scivolare il riso in pianto. La risata che emancipa ma pure quella compiaciuta del carnefice.

Fellini, Buster Keaton e certo Beckett sono all'origine di una riflessione che s'incarna sulla scena nei performer - nove per sera - che accolgono il pubblico dandogli le spalle, seduti in proscenio. Nella prima parte percorrono in cerchio il palco, si scrutano, passando pian piano dalla diffidenza alla complicità fino al riso, ognora più sguaiato e liberatorio. Le risate aumentano e il movimento si fa scomposto, il cerchio è infranto e, a tratti, uno dei performer si ritrova circondato degli altri e una brezza, quasi impercettibile eppure gelida, percorre il palcoscenico. Ma non c'è tempo per meditare, ché immediatamente ogni minaccia, ogni sospensione poetica, come il canto tenorile a cappella, è affogata in una fragorosa risata collettiva. Nella seconda parte le risate, i versi quasi animaleschi ma pure i singoli sipari (la violenza reiterata su una delle performer, la solitudine di un altro) e una danza corale che, tuttavia, appare disorganizzata, una sorta di rito tribale, senza aura sacra.

Sciarroni crea uno spettacolo di non facile fruizione per il pubblico, come pure di indubbia fatica per i performer - attivi e concentrati per un'ora - con l'evidente scopo di ridiscutere natura e implicazioni delle nostre percezioni, portandoci a riflettere su cosa si celi dietro a un'innocua risata. Uno spettacolo che non cerca - e non ottiene - empatia, ma s'indirizza con efficacia alla ragione dello spettatore, spingendolo a riflettere "a freddo" su quanta tragica verità sia racchiusa nel comico. **Laura Bevione**



David Foster Wallace: la forma ibrida della scrittura teatrale

In molti lo avevano letto, in molti lo portano ora in scena. Il pallido re della letteratura statunitense, morto suicida dieci anni fa, incontra il teatro. E lo fa, sorprendentemente, in Italia.

di Roberto Canziani

La distanza tra la scrittura di David Foster Wallace e il teatro è tanta. Ma chi crea e chi produce per la scena ha provato ad accorciarla. Perlomeno in Italia.

In pochi mesi, prima e dopo il decennale del suicidio dello scrittore avvenuto nel settembre 2008, un'attrazione imprevedibile ha spinto uomini e donne del nostro teatro a riprendere in mano una decina dei suoi volumi, diventati nel frattempo oggetti di culto. Li hanno riletti con curiosità e attenzione, per scoprire se la macchina narrativa DFW poteva avventurarsi, oltre che sulle comode autostrade della distribuzione libraria, anche su più accidentati percorsi: quelli della performance e della scena. Anche perché "la vita secondo Foster Wallace" sembra fatta di molte più virgole che punti fermi.

Tra gli appuntamenti recenti del teatro italia-

no sono perciò apparsi, legati al suo nome, alcuni *reading*, com'era lecito aspettarsi, vista la dimensione più naturale della sua scrittura: la pagina. Ma anche monologhi, che hanno seguito la voce fluviale dello scrittore, dispersa in milioni di rivoli nei suoi volumi. E ancora spettacoli nel senso pieno della parola, nei quali il mettere davanti al pubblico l'autore (o piuttosto, l'attore che lo interpreta), con l'immane bandana in fronte e un evidente disappunto in faccia perché non tutti, a prima vista, sembrano riconoscerlo.

Inedite contaminazioni

Ma c'è anche chi ha imboccato le strade di un teatro-indagine, che dall'ultimo incompiuto romanzo – *Il re pallido* – e da una puntigliosa analisi del tran-tran burocratico statunitense, devia la prospettiva e la sposta sul nostro Paese. E ancora inedite contaminazio-

ni tra il web e la scena, perché oggi, eccitati dal desiderio di "esserci", noi spettatori e lettori, passivi *consumer* di libri e di teatro, ci trasformiamo volentieri in *prosumer* (produttori e consumatori assieme), orgogliosi del nostro contributo alla crescita del mito wallaciano. E lo postiamo su Facebook.

In piena estate, invece, un rave. Passeggiata e festa durante la quale catturare sotto le più disparate forme e nei meno frequentati recessi di un parco, i motivi salienti del romanzo-fiume – *Infinite Jest*, 1.400 pagine – che molti hanno comprato, ma pochi letto fino in fondo. Com'è giusto e come lo stesso autore aveva del resto previsto.

Insomma, sulle scene d'Italia, molto più DFW di quanto, per il suo genio, ha prodotto, in teatro il mondo anglosassone.

E sì che in quello che si considera il suo capolavoro, proprio *Infinite Jest*, il teatro è ad-



dirittura nel titolo. Nell'ultimo atto di *Amlèto*, palleggiando tra le mani il teschio, il principe di Danimarca dice infatti la famosa battuta: «Ahimè, povero Yorick! Io lo conoscevo: era un tipo di "infinito spasso" – *infinte jest* scrive Shakespeare – e con una eccellente fantasia! Mi avrà portato sulle spalle mille volte».

Si potrebbe avanzare l'ipotesi che, tra recenti e futuri episodi, il "caso Wallace" sia un campionario di quelle forme di "ibridazione" verso le quali si sta orientando la parte meno conservativa del nostro teatro. Insoddisfatta dalle forme tradizionali della scrittura drammaturgica, e non sempre in sintonia con il lavoro dei nuovi scrittori teatrali, la scena italiana si apre con sempre maggior frequenza a propositi ibridi. E mentre ricerca alternative ai *format* delle serie cinematografiche e televisive, la contemporanea cultura dell'immagine e dello *storytelling* forse va trovando nel teatro gli spazi dove esercitare il potenziale creativo che libri ed eBook, nel loro iperbolico sviluppo odierno, mettono a disposizione.

DFW: il catalogo italiano

Vediamole perciò più da vicino le produzioni nate intorno all'opera dello scrittore americano.

Ispirato all'ultimo incompiuto romanzo – «un inno all'utilità della noia» – **HUMAN ANIMAL** indaga una delle spine del tempo contemporaneo. La drammaturgia congegnata da La Ballata dei Lenna sposta il punto di vista dagli Stati Uniti (e dall'ufficio delle tasse dove lo scrittore lavorò per un anno intero) all'Italia. Indagine autentica, esplorazioni in video e ricostruzioni secondo i formati della *fiction*, sulla eroica quotidianità di alcuni impiegati dell'Agenzia delle Entrate di Torino. «Se sei immune alla noia – scrive Wallace – non c'è niente che tu non possa fare».

FUN HOUSE di BluTeatro propone invece la costruzione di un'opera web collettiva, linkando uno all'altro i video di un minuto in cui chiunque si può cimentare leggendo, interpretando, commentando pagine dello scrittore (l'ispirazione è l'opera *Verso Occidente l'Impero dirige il suo corso*). Basta postare il video sull'evento Facebook "Infinite Wallace", ag-

giungere gli hashtag #infinitemwallace e #webreading e condividere con i propri amici, suggerendo loro di fare altrettanto. Dalla raccolta dei materiali sono nati *format* di ibridazione scena-rete presentati in diversi teatri. Da *Brevi interviste con uomini schifosi* è tratto **PER SEMPRE LASSÙ**, di Andrea Renzi. Un ragazzo sta per tuffarsi in una piscina. Ma nella scrittura di Wallace è immobile, in fondo al trampolino. Nel monologo di Renzi è un fermo immagine della realtà, meglio, uno scatto iperrealistico. Tutto il non-tempo che intercorre tra la famosa rappresentazione del tuffatore a Paestum e *A Bigger Splash* di David Hockney riassunto nel brivido di un adolescente americano.

OVERLOAD, di Sotterraneo, è concepito come «ipertesto teatrale sull'ecologia dell'attenzione». È Claudio Cirri, sorprendentemente identico a Wallace, l'unico a tenere dritta la barra del timone nell'accumulo di situazioni e deviazioni *random* che i *click* degli spettatori, invitati a distrarsi, incessantemente generano.

Con **IL CENTRO DEL MONDO. CANTO A UNA VIRTÙ DIMENTICATA** (da *Questa è l'acqua*) le parole del profeta biblico Isaia (nella traduzione di Guido Ceronetti) incontrano quelle del discorso tenuto dallo scrittore nel 2005 ai neolaureati del Kenyon College, dove insegnava. Al centro del discorso l'idea dell'umiltà.

Infine, per **RAVE FOSTER WALLACE** (di Stefano Bartezzaghi e Fanny & Alexander) accorrono addirittura in trenta, tra attori, registi, studiosi, psicologi, traduttori e pensatori ovviamente, a dare una mano, prestare esperienza, "incarnarsi" in DFW. In un continuo farsi e disfarsi la maratona, ambientata nel milanese Ex Paolo Pini, è un lungo *happening*, che privilegia l'intrico dei fili del racconto. Si parte a mezzogiorno e si arriva a tarda notte, spostandosi lungo i viali e dentro gli edifici. Dotati di mappa, gli spettatori sono invitati a costruire i propri percorsi nel labirinto delle narrazioni. E decidono loro quando sostare, cosa evitare, dove dirigere il proprio desiderio. ★

In apertura, una scena di *Overload*, di Sotterraneo (foto: Filipe Ferreira); in questa pagina, un ritratto di David Foster Wallace.



HUMAN ANIMAL, di Paola Di Mitri, da *Il re pallido* di David Foster Wallace. Registi e interpreti Nicola Di Chio, Paola Di Mitri, Miriam Fieno. Prod. La Ballata dei Lenna, Valle San Bartolomeo (AI).

FUN HOUSE, da *Verso Occidente l'Impero dirige il suo corso* di David Foster Wallace. Adattamento e regia di Luca Bragagna. Prod. BluTeatro, Roma.

PER SEMPRE LASSÙ, da *Brevi interviste con uomini schifosi* di David Foster Wallace. Scene di Lino Fiorito. Con Andrea Renzi. Prod. VesuvioTeatro, Napoli.

OVERLOAD, *concept* e regia di Sotterraneo. Scrittura di Daniele Villa. Con Sara Bonaventura, Claudio Cirri, Lorenza Guerrini, Daniele Pennati, Giulio Santolini. Prod. Sotterraneo, Firenze e altri 2 partner internazionali.

IL CENTRO DEL MONDO. CANTO A UNA VIRTÙ DIMENTICATA, dal *Libro del profeta Isaia e Questa è l'acqua* di David Foster Wallace. Drammaturgia di Gabriele Allevi, Valter Malosti e Luca Doninelli. Musiche di G.U.P. Alcaro e Andrea Braido. Voce recitante di Valter Malosti.

RAVE FOSTER WALLACE, maratona *Infinite Jest*, omaggio a David Foster Wallace. A cura di Stefano Bartezzaghi e Fanny & Alexander. Regia di Luigi De Angelis. Frammenti video di Sara Fgaier. Drammaturgia di Chiara Lagani. Prod. Olinda, Milano.

Fondazione Milano, un politecnico per formare gli artisti di domani

Le Scuole Civiche di FM, polo di eccellenza per professionisti del teatro, del cinema, della musica e della comunicazione, lavorano con importanti obiettivi. Ne parliamo con Monica Gattini Bernabò, direttore generale.

di Ilaria Angelone



Docenti e studenti della Scuola Paolo Grassi (foto: Marina Alessi)

Le Scuole Civiche sono patrimonio inestimabile di Milano, una città che ha sempre creduto nella formazione come strumento di progresso civile, sociale ed economico. Sono quattro (musica, cinema, teatro, interpreti-traduttori), intitolate a personalità significative (Claudio Abbado, Paolo Grassi, Luchino Visconti e Altiero Spinelli) e sono nate in epoche molto diverse (1862, 1951, 1952, 1980). Nel 2000 l'ente gestore unico diventa una Fondazione di partecipazione a totale capitale pubblico che quest'anno, oltre a festeggiare i 18 anni dall'istituzione, può fregiarsi del riconoscimento universitario dei titoli rilasciati da tutte le scuole (per la musica anche un secondo livello Afam), aprendo preziose opportunità per i diplomati (accesso alle specializzazioni universitarie e ai progetti di scambio internazionale). È per questo che, per la prima volta, FM ha voluto inaugurare l'Anno Accademico alla presenza delle autorità locali e nazionali. Forti della propria storia e dei propri risultati, le Scuole si pongono obiettivi importanti, come ci spiega Monica Gattini Bernabò, alla direzione della Fondazione da sei anni.

Nelle dichiarazioni della presidente Marinella Adamo emerge la determinazione a ottenere il riconoscimento come Politecnico

co delle Arti. Qual è il percorso per arrivare a questo obiettivo?

I fatti parlano chiaro. Siamo l'unica realtà italiana che mette insieme cinema, musica, teatro, teatro-danza, comunicazione in un unico polo formativo, di natura pubblica. Siamo civici, ma il nostro respiro è nazionale: le domande di iscrizione sono in continua crescita (solo per il teatro, 828 domande per 46 posti) e i nostri allievi provengono da tutta Italia (e dall'estero). Le nostre scuole lavorano in sinergia, sia nella didattica ordinaria sia nei progetti straordinari. Questo ci dice che siamo già nei fatti un politecnico delle arti. La legge che li istituisce in Italia risale al 1999. Mancano i decreti attuativi, i soggetti riconosciuti e un capitolo del bilancio dello stato che li finanzia. Abbiamo aperto un dialogo con le istituzioni per portare a compimento il percorso della legge. Speriamo che in due o tre anni ci si possa arrivare.

Questo upgrade riguarderebbe anche la forma del finanziamento?

Attualmente Fondazione Milano ha un bilancio di 17 milioni di euro, il 63% in capo al Comune di Milano, che copre i costi di gestione della didattica ordinaria. Il restante 37%, destinato ai progetti innovativi, viene finan-

ziato con altre risorse: attività per conto terzi, bandi di Fondazione Cariplo, Fus (Art. 41, Promozione delle attività di danza e ricambio generazionale, con 117.696 euro per il 2018, ndr). L'accesso al Fus per noi è importante per avere il segno di una relazione, di un riconoscimento nazionale, sebbene ci obblighi a presentarci con un solo progetto fra i molti. Se i bandi sono un ottimo strumento, offrono finanziamenti episodici, mentre la nostra attività di formazione è stabile e di livello nazionale e richiederebbe dunque fondi strutturali, possibili con l'istituzione del Politecnico.

Come si inserisce la Paolo Grassi in questo percorso? Quali sono le specificità del suo progetto formativo?

La Paolo Grassi ha in sé le caratteristiche di una formazione politecnica. Formiamo cinque professioni: attori, registi, danzatori, drammaturghi e organizzatori, abituati a lavorare insieme su progetti integrati, fin dal primo anno, con la direzione di Giampiero Solari. Un punto di forza è nella stabilità dei docenti che garantiscono la continuità didattica e la possibilità di offrire agli allievi i fondamentali. Il terzo anno del corso, attori e registi finalizzano la preparazione con un maestro "esterno". Fra tutti citiamo Arturo Cirillo, Antonio Latella, Antonio Albanese, per gli attori/registi; Olivier Dubois, Enzo Cosimi, Julie Stanzak, per i danzatori. A questa didattica aggiungono valore i progetti speciali, da quelli con Fondazione Prada, col Fai e con Triennale Milano a quelli "sociali", fra cui Identità Milano, il percorso nel Cimitero Monumentale, dove microdrammaturgie ispirate ai personaggi lì sepolti sono proposte al pubblico di "passanti", Metropolis, finanziato da Creative Europe, in *partnership* con sei Paesi europei, sul tema delle migrazioni e del loro impatto sociale. E poi il progetto Quartiere Giambellino di Milano, una grande inchiesta fra i cittadini, da cui far emergere esigenze, bisogni, sogni legati all'abitare quei luoghi e da cui sono nate drammaturgie *site-specific*, riproposte poi al mercato del quartiere. L'idea di fondo della Scuola è di formare performer capaci di affrontare ogni prova. ★

Quel che resta di Sarah Kane, cinque drammi per il terzo millennio

A vent'anni dalla scomparsa, la drammaturga inglese fa ancora discutere, mentre i suoi testi continuano a ispirare le nuove generazioni di artisti che con il lirismo e la ferocia espressiva delle sue parole provano a misurarsi per costruire nuovo teatro.

di Giulia Morelli

Cinque anni fa, mentre lavoravo alla preparazione di un dossier sulla drammaturgia inglese contemporanea per *Hystrio*, ebbi l'ardire – accompagnato da una coriacea consapevolezza della disfatta che mi attendeva – di inviare un'email a Edward Bond onde proporgli di scrivere un editoriale per il numero di prossima uscita. Con mio sommo stupore uno dei maggiori drammaturghi e sceneggiatori viventi mi rispose qualche giorno dopo e non con un secco: «No, grazie», ma con un messaggio piuttosto articolato con il quale declinava gentilmente – e come previsto – l'invito e mi spiegava perché: nel teatro *in-yer-face*, di cui Sarah Kane fu caposcuola e dal magistero della quale sono discese ormai due generazioni di autori, Bond, che fu grande ammiratore della prima ora della giovane promessa e firma di un memorabile editoriale sul *The Guardian* all'indomani del debutto di *Blasted* al Royal Court di Londra nel 1995, scorgeva *ex post* una vividissima capacità di demolizione dell'esistente non sostenuta però da una *pars costruens* altrettanto vigorosa – quando non del tutto inesistente. Insomma, per il padre nobile dell'anarchico movimento teatrale britannico anni Novanta, quella generazione aveva solo accatastato macerie, senza riuscire a costruirci sopra alcunché di sostanziale dal punto di vista etico ed estetico: a sua detta, semplificando, nessuno – o quasi e Kane rientrava nella categoria – degli autori di quella strana nuova ondata era riuscito a maturare e crescere artisticamente in quell'alveo, reso quindi improduttivo, ridotto a espediente formale, a maniera. Questo preambolo mi pare necessario per aprire una breve ricognizione su ciò che rimane del teatro dell'autrice, che si tolse la vita vent'anni fa, il 19 febbraio 1999, al culmine di un grave episodio depressivo, a 28 anni appena compiuti e con all'attivo solo cinque plays (*Blasted* nel 1995, *Phaedra's Love* nel 1996, *Cleansed*, *Crave* e *4:48 Psychosis* nel 1998), sufficienti per potenza espressiva e coesione drammatica a proiettarla fin da subito come riferimento di prima grandezza nel panorama autoriale europeo degli an-

ni Duemila. Di Kane, in particolare e più dei suoi compagni drammaturghi ancora in azione (Ravenhill, Butterworth, Marber, Neilson), che cosa resta? A costo di contraddire – ma non del tutto – un grandissimo, credo che l'eredità di Kane sia enorme e abbia lasciato un solco profondo nel teatro contemporaneo: la *pars costruens* del suo lavoro è proprio questa. Il lirismo, la ferocia espressiva, la musicalità ossessiva ma in grado di aprire squarci luminosi su un universo piagato dal dolore, vent'anni dopo, deflagrano con la stessa potenza sulla pagina scritta e sulla scena e gran parte della drammaturgia continentale continua a fare i conti con la sua scrittura, per accoglierla, scartala, superarla. In patria il teatro della Kane continua a produrre dibattito e a muovere nuove letture: nel 2016 *4:48 Psychosis* è diventata un'opera lirica di Philip Venables, prodotta e messa in scena alla Royal Opera House di Londra. I suoi testi sono ancora presenti nei cartelloni di tutto il Paese e fervido è il lavoro delle nuove generazioni di autori che sul teatro di Kane hanno plasmato il loro: Vicky Jones, Moira Buffini, Martin McDonagh, Gary Owen e tanti altri, noti da noi grazie all'azione del

festival romano Trend. Nell'anno della ricorrenza del ventennale della morte, sulla scena italiana, Kane è latitante se non fosse per *4:48 Psychosis* con Elena Arvigo, che torna in teatro con il monologo finale della drammaturga a Milano e Roma. Eccezione virtuosa, per motivi biografici e fondativi, è quella rappresentata dall'Intercity Festival di Firenze che, per primo, grazie a Barbara Nativi, portò in Italia la Kane e il suo teatro proprio a partire dalle origini, e che all'autrice ha dedicato l'edizione di settembre 2018, la 31a, riproponendo *4:48 Psychosis* con la regia di Dimitri Milopulos nella traduzione di Nativi e ha ospitato il convegno *Chi ha paura di Sarah Kane? 20 anni dopo* con relatori Vicky Featherstone, direttrice del Royal Court, ed Elyse Dodgson, direttrice del programma internazionale del Royal Court, scomparsa poche settimane dopo. Seppur sottovoce, Kane è ancora presente e in grado di interrogare il presente: che questo incontro si perpetui quasi sempre e solo a partire dall'ultimo tragico lascito salda pericolosamente arte e agiografia ma è pur sempre vero che *4:48 Psychosis* rimane uno dei più grandi testi del nuovo millennio. ★





Premio

Premio Hystrio-Scritture di Scena Bando di concorso 2019

Parte la nona edizione del **Premio Hystrio-Scritture di Scena**, aperto a tutti gli autori di lingua italiana ovunque residenti **entro i 35 anni** (l'ultimo anno di nascita considerato valido per l'ammissione è il 1984).

Il testo vincitore verrà pubblicato sulla rivista *Hystrio* e sarà rappresentato, in forma di lettura scenica, durante una delle tre serate della 29a edizione del Premio Hystrio che avrà luogo a Milano, al Teatro Elfo Puccini, dall'8 al 10 giugno 2019. La premiazione avverrà nello stesso contesto e sarà preceduta, nel pomeriggio del 10 giugno, da un colloquio formativo "a porte chiuse" tra il vincitore e alcuni componenti della giuria per meglio approfondire punti di forza e di eventuali criticità del testo premiato. La presenza del vincitore è condizione necessaria per la consegna del Premio.

Regolamento e modalità di iscrizione:

- I testi concorrenti dovranno costituire un lavoro teatrale in prosa di normale durata. Non saranno ammessi al concorso lavori già pubblicati o che abbiano conseguito premi in altri concorsi.
- Non sono ammessi al Premio coloro che sono risultati vincitori di una delle passate edizioni.
- Se la Giuria del Premio, a suo insindacabile giudizio, non ritenesse alcuno dei lavori concorrenti meritevole del Premio, questo non verrà assegnato.
- La **quota d'iscrizione**, che comprende un **abbonamento annuale alla rivista *Hystrio***, è di **euro 40** da versare con **causale: Premio Hystrio-Scritture di Scena**, sul **Conto Corrente Postale** n. 000040692204 intestato a Hystrio-Associazione per la diffusione della cultura teatrale, via Olona 17, 20123 Milano; oppure attraverso **bonifico bancario** sul Conto Corrente Postale n. 000040692204, IBAN IT6620760101600000040692204. Le ricevute di pagamento devono essere complete dell'indirizzo po-

stale a cui inviare l'abbonamento annuale alla rivista *Hystrio*. I lavori dovranno essere inviati a: **Redazione Hystrio, via Olona 17, 20123 Milano**, entro e non oltre il **20 febbraio 2019** (farà fede il timbro postale). I lavori non verranno restituiti.

- Le opere dovranno pervenire mediante raccomandata in **quattro copie anonime** ben leggibili e opportunamente rilegate: in esse non dovrà comparire il nome dell'autore, ma soltanto il titolo dell'opera. All'interno del plico dovranno essere presenti, in busta chiusa: **a)** una fotocopia di un documento d'identità; **b)** un foglio riportante, nell'ordine, nome e cognome dell'autore, titolo dell'opera, indirizzo, recapito telefonico ed email; **c)** una nota biografica dell'autore (massimo 2.000 caratteri). È inoltre necessario inviare i file dell'opera a premio@hystrio.it (nel nome del file e all'interno di esso dovrà comparire solo il titolo; nell'oggetto dell'e-mail indicare "Iscrizione Scritture di Scena"). Non saranno accettate iscrizioni prive di uno o più dei dati richiesti né opere che contengano informazioni differenti da quelle richieste.

- I nomi del vincitore e di eventuali testi degni di segnalazione saranno comunicati ai concorrenti e agli organi di informazione entro fine maggio 2019.

- Il testo vincitore e i segnalati avranno l'obbligo di inserire la dicitura "testo vincitore/segnalato al Premio Hystrio-Scritture di Scena 2019" in ogni futura pubblicazione o messinscena.

La **giuria** sarà composta da: **Federico Bellini, Laura Bevione, Fabrizio Caleffi, Roberto Canziani, Sara Chiappori, Claudia Cannella, Renato Gabrielli, Stefania Maraucci, Roberto Rizzente, Letizia Russo, Francesco Tei e Diego Vincenti.**

INFO: il bando completo può essere scaricato dal sito www.hystrio.it, www.premiohystrio.org, o richiesto a segreteria@hystrio.it, tel. 02.40073256.

HYSTRIO 2019

Premio Hystrio alla Vocazione Bando di concorso 2019

Il **Premio alla Vocazione** per giovani attori, giunto alla ventinovesima edizione, si svolgerà dall'8 al 10 giugno 2019 a Milano, al Teatro Elfo Puccini. Il Premio è destinato a **giovani attori entro i 30 anni** (l'ultimo anno di nascita considerato valido per l'ammissione è il 1989) che abbiano compiuto i 18 anni alla data dell'iscrizione: sia ad allievi o diplomati presso scuole di teatro, sia ad attori autodidatti, che dovranno affrontare un'audizione di fronte a una giuria altamente qualificata composta da registi e direttori di teatri pubblici e privati. Il Premio consiste in **due borse di studio da euro 1000** riservate ai vincitori del concorso (una per la sezione maschile e una per quella femminile), e **una borsa di studio da euro 500** riservata a un giovane talento da affinare (Premio Ugo Ronfani). Il concorso sarà in due fasi: **1) una pre-selezione** a maggio (dal 13 al 18 a Roma presso il Teatro Argot Studio e dal 20 al 26 a Milano presso la Scuola di Teatri Possibili), a cui dovranno partecipare tutti i candidati iscritti, scegliendo una delle due sedi indicate;

2) una selezione finale a Milano dall'8 al 10 giugno, a cui hanno accesso coloro che hanno superato la pre-selezione. La **scadenza per l'iscrizione**, unica per tutti i candidati, è fissata al **10 aprile 2019**.

IL BANDO PER LA PRE-SELEZIONE (nel mese di maggio 2019, a Roma e a Milano)

Le pre-selezioni avranno luogo in maggio a Roma e a Milano. Le **domande di iscrizione** dovranno pervenire alla direzione di *Hystrio* (via Olona 17, 20123 Milano, tel. 02.400.73.256, fax 02.45.409.483, premio@hystrio.it) **entro il 10 aprile 2019**.

Possono essere inviate per posta oppure online (www.hystrio.it, www.premiohystrio.org), corredate dai seguenti allegati: **a)** breve curriculum; **b)** foto; **c)** fotocopia di un documento d'identità; **d)** indicazione di titolo e autore dei due brani e di una poesia o canzone da presentare all'audizione.

ATTENZIONE! la scelta dei tre brani per l'audizione è lasciata totalmente al candidato. La Giuria suggerisce tuttavia di differenziare i due monologhi: per esempio un classico e un contemporaneo, un testo drammatico e uno brillante, una riscrittura e un originale, ecc. I brani, della durata massima di cinque minuti ciascuno e ridotti a monologo, possono essere in lingua italiana o in uno dei dialetti di tradizione teatrale.

La **giuria** sarà composta da: **Fabrizio Caleffi, Claudia Cannella, Massimiliano Civica, Monica Conti, Veronica Cruciani, Valter Malosti, Andrea Paolucci, Mario Perrotta, Walter Zambaldi** e altri in via di definizione.

Modalità di iscrizione

L'iscrizione avviene preferibilmente **dal sito www.premiohystrio.org** attraverso la compilazione dell'apposito modulo, corredato dei materiali di cui sopra. In alternativa si accetta anche l'iscrizione via posta. La **quota d'iscrizione**, che comprende un **abbonamento annuale alla rivista *Hystrio***, è di **euro 40** da versare con **causale: Premio Hystrio alla Vocazione**, sul **Conto Corrente Postale** n. 000040692204 intestato a Hystrio-Associazione per la diffusione della cultura teatrale, via Olona 17, 20123 Milano; oppure attraverso **bonifico bancario** sul Conto Corrente Postale n. 000040692204, IBAN IT66Z0760101600000040692204. Le ricevute di pagamento devono essere complete dell'indirizzo postale a cui inviare l'abbonamento annuale alla rivista *Hystrio*.

INFO: www.hystrio.it, www.premiohystrio.org oppure segreteria del Premio Hystrio presso la redazione di *Hystrio*-trimestrale di teatro e spettacolo, tel. 02.400.73.256, fax 02.45.40.94.83, premio@hystrio.it.



Mao II (foto: Simon Gosselin)

Parigi, una finestra sul mondo nella Babele delle lingue

Il Festival d'Automne conferma la vocazione cosmopolita e l'attenzione al contemporaneo con un ritratto di Claude Vivier, la trionfale accoglienza a Tiago Rodrigues, l'ampio spazio alla cultura giapponese e la potenza visionaria di Julien Gosselin.

di Giuseppe Montemagno

Parole come pietre. È sul mistero delle parole – sull'effetto che producono nell'immaginario collettivo e nella società civile – che punta i riflettori l'edizione numero 47 del Festival d'Automne di Parigi, firmata da Emmanuel Demarcy-Mota: sempre fedele alla sua vocazione d'origine (orizzonte di caratura internazionale, attenzione alla creazione contemporanea, dislocazione degli spettacoli non solo nella capitale ma nell'intera regione) ma sempre più alla ricerca di un'apertura di dialogo, indispensabile in una città messa a ferro e fuoco dai *gilets jaunes*. Il pubblico del Festival è abituato alle sfide: affrontate zaino in spalla, con un *kit* di sopravvivenza per le maratone. Tra queste la più avvincente è stata quella proposta da **Julien Gosselin**, che all'Odéon-Berthier si sofferma su una trilogia di romanzi di Don De Lillo, *Giocatori*, *Mao II* e *I nomi*, per una durata che sfiora le dieci ore di spettacolo. Proprio la

dimensione temporale assume tratti romanzeschi, in una potente saga alla Coppola, ambientata nell'ultimo quarto del Novecento, per illustrare il legame tra l'insorgere del terrorismo e la forza manipolatrice del discorso. Dagli Stati Uniti al lontano Oriente, passando per il bacino mediterraneo, i tre pannelli ripercorrono vicende parallele: la crisi di una coppia qualunque, quando un atto terroristico ne sconvolge la quotidianità, tanto da spingere il protagonista Lyle, gelido lupo di Wall Street, ad aderire a una cellula di estrema sinistra; la crisi degli artisti – uno scrittore, un editore, una fotografa, un archivist – alle prese con la violenza dei grandi predicatori, da Mao a Khomeini; e infine l'itinerario esistenziale di un uomo d'affari statunitense, un nuovo nomade del capitalismo, che viene coinvolto in un *thriller* internazionale, alla ricerca di una setta che uccide persone con le medesime iniziali. Vent'anni prima dell'11 settembre, tratteggia

un mosaico sfaccettato che cerca di spiegare come gli Americani vedono il mondo: facendo affidamento su una pluralità di linguaggi visionaria, a partire dai primi novanta minuti, occupati da un film che poi scivola nella rappresentazione teatrale. L'isteria collettiva diventa la chiave di volta per disvelare l'ambiguità del linguaggio, fino alla celebrazione della glossolalia, lingua che fa deflagrare la Babele dell'incomprensione, in un finale ansiogeno, attanagliante.

L'origine del mondo

Parole da tutto il mondo. Dall'Italia, le parole scaturiscono dal mito nel nuovo spettacolo di **Silvia Costa**, *Nel paese dell'inverno*, tratto dal testamento spirituale di Cesare Pavese, *Dialoghi con Leucò*. L'artista imposta un'imagoturgia che indaga l'associazione tra forma e rappresentazione, spazio scenico e corporeità di tre artiste, depositarie dell'antico e del suo

rinnovato manifestarsi attraverso sei storie che raccontano l'origine del mondo, le origini del linguaggio e il superamento dello stato di animalità primordiale. Colpisce lo sguardo, blandisce l'udito con la lentezza di un rito antichissimo eppur moderno, ricreato con riferimenti che spaziano dalla classicità di Cambellotti al simbolismo degli oggetti di Duchamp. L'icastica bellezza, l'eleganza raggelata delle continue metamorfosi di tre rigorose interpreti si stemperano nel rimpianto della creazione divina, del tempo in cui un nome fu associato alle cose: un'età in cui l'uomo «ha sperato e sofferto», dando alla vita un senso, oggi irrimediabilmente oscuro.

Più esile appare l'impianto drammaturgico di **Maxime Kurvers** per **La nascita della tragedia**, monologo affidato alle capacità affabulatorie di Julien Geffroy (alla Commune di Aubervilliers). Coperto da tutte le maschere del mondo, affronta la dimensione, a un tempo sacra e sperimentale, delle Dionisiache del 472 a.C., quando venne presentata al pubblico la prima tetralogia dell'antichità. Abbondanti libagioni preparano una lettura-spiegazione dei *Persiani* di Eschilo, in un racconto intimo e penetrante, con un occhio al teatro di Handke, che però rischia di non valicare i confini del descrittivismo.

Ben diversa è la forza di persuasione di **Ko-pernikus** del musicista canadese **Claude Vivier** (1948-1983), cui il Festival dedica un ritratto per restituirne la complessità. È una sorta di Pasolini del Québec, artefice di un post-modernismo che rilegge la Storia alla ricerca di un'identità. Per il Théâtre de la Ville, **Peter Sellars** ha ripreso il suo capolavoro, trasformandolo in un confronto con la morte: quella dell'artista, ma anche quella dell'intera civiltà, di cui rimane traccia nei personaggi di Tristano e Isotta, di Mozart e di Lewis Carroll. E tutto ricomprende sotto il luminoso sguardo di Agni, divinità del fuoco nella religione induista, garante di una rigenerazione che valica il tempo, lo spazio, il suono.

Dal Giappone a Tiago Rodrigues

Parole per imparare, parole per raccontare. Inedita è stata, quest'anno, l'attenzione per il pubblico giovane. Inquieto ma tutt'altro che inquietante si presenta **Il grande sonno** (alla Ménagierie de Verre) in cui la performer **Marrion Siébert** si confronta con le speranze e le disillusioni della piccola Jeanne: uno spettacolo nato dal dialogo con un'adolescente di undici anni, approdato a un monologo

ora surreale, ora spiazzante, raramente concludente. Di ben altra caratura è **La sirenetta** che **Géraldine Martineau** ha ricavato dalla fiaba di Andersen, voltata in alessandrini sciolti (allo Studio della Comédie Française). Si impone, non soltanto grazie all'eccellenza di un cast in cui convivono la freschezza giovanile di Adeline d'Hermy e Julien Frison con la maturità e l'esperienza di due veterani come Jérôme Pouly e una straordinaria Danièle Lebrun, ma soprattutto per l'eleganza di un'ambientazione scenica che rievoca gli estenuati languori di Klimt come il realismo onirico di Hopper.

Ma è dalla drammaturgia nipponica che arrivano le novità più significative. Più interessante della realizzazione, fin troppo diluita, è il lavoro che sta a monte di **Wareware no moromoro** (*Le nostre storie*) a rivelarsi fecondo di prospettive. L'emergente **Hideto Iwai**, ha varie volte soggiornato a Gennevilliers, nella *banlieue* settentrionale, per ascoltare gruppi diversi di cittadini: dagli *hikikomori* locali ai rom, fino agli anziani ivi confluiti nel corso di varie ondate migratorie. Un esperimento di teatro sociale parzialmente riuscito, ma che ha avuto la capacità di far emergere le stratificazioni del tessuto sociale, a cominciare dalla componente maghrebina, fortemente rappresentata e ormai integrata. Di potente impatto è la trasposizione scenica di **Gettate i libri, usciamo per le strade**, che **Takahiro Fujita** ha realizzato a partire dal *cult-movie* (1971) di Shūji Terayama per il Tokyo Metropolitan Theatre, ripreso nell'avveniristica sede della Maison de la Culture du Japon. Sin dalla prima scena – con l'autopsia di un globo oculare – è evidente l'intento di vivisezionare un contesto sociale che mira all'eccellenza ma non si cura delle esistenze dei singoli: analizzate a partire

da un agghiacciante ritratto di famiglia, in cui la generazione dei padri lascia spazio ad anziani opportunisti e spietati e a ragazzi psicologicamente labili, pronti a soccombere al fascino distruttivo del terrorismo. L'ininterrotta costruzione di impalcature metalliche somministra adrenalina, energia, slancio a un'azione frenetica, polifonica concertata di rivolta dei più deboli, destinati a soccombere.

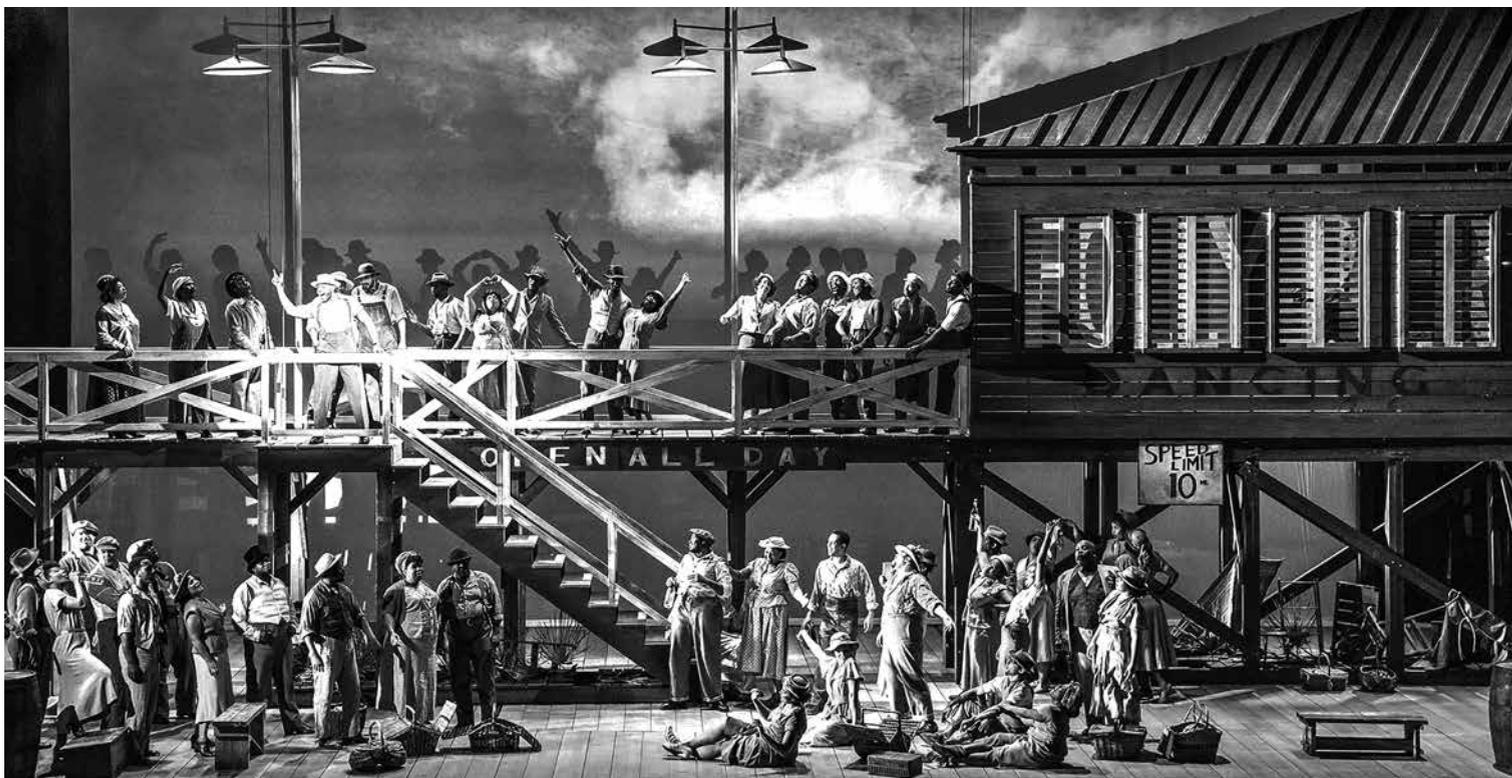
E poi c'è la parola che si fa teatro e che ha suscitato unanimi consensi: quella di **Tiago Rodrigues**, presente con due spettacoli. Thomas Quillardet traduce e mette in scena **Tristezza e gioia nella vita delle giraffe** (alla Villette), poetico racconto di formazione di una bambina che si misura con la perdita della madre, la disoccupazione del padre, le ingiustizie di un mondo che vorrebbe migliorare. In compagnia della scimmietta Čechov abita uno spazio scenico immaginario, fatto delle piccole cose di una quotidianità intrisa di poesia, ma anche della crudeltà degli adulti. Ma il vero, autentico capolavoro è **Soffio**, nella produzione originale del Teatro Nacional D. Maria II, in cui la storia di un teatro, prossimo alla demolizione, viene rivissuta attraverso gli occhi di colei che ne ha accompagnato la storia: Cristina Vidal, la suggeritrice. Archivio vivente del teatro, non parlerà durante tutto lo spettacolo, limitandosi a suggerire, mettere in scena con un gesto quello che si definisce spettacolo "dal vivo". Gioie e dolori, fiaschi e trionfi, Shakespeare e Čechov (con l'ombra lunga del *Giardino dei ciliegi*) trovano spazio e rinascono in prove estenuanti, in spettacoli di successo. Fino all'ormai prossimo silenzio, infranto da Cristina quando recita gli ultimi sette versi della *Bérénice* di Racine che l'attrice non può più recitare: parole come soffio, come vita, forse come addio. ★



Londra, la carica degli under 30 alla conquista del West End

In una stagione di successi, sui palcoscenici londinesi brillano alcune stelle del musical, dal sempre attuale *Porgy and Bess* alle novità assolute di *Mythic* e *The Great Gatsby*, fino ai classici di un repertorio che non smette di produrre talenti.

di Sandro Avanzo



L'ottobre teatrale londinese è un mese di *sold out* sia per la prosa sia per il musical. Difficile trovare una poltrona disponibile. Se un comune denominatore unisce in generale tutti i nuovi spettacoli è la giovane età degli interpreti, fatto non infrequente nel West End, ma in questo momento particolarmente evidente.

Ne è un esempio il musical *Mythic* di Marcus Stevens (autore di parole e musica), al Charing Cross Theatre, dove si vedono in scena undici performer professionisti tra i 22 e 25 anni a cimentarsi con le vicende di Proserpina contesa tra l'Ade e l'Olimpo.

In una scenografia semplicissima, composta di sole tende scorrevoli (gli unici altri elementi sono quattro carriere da muratori e poche sfere colorate), danno corpo a una ventina di numeri musicali pop, dove non è prevista la recitazione in prosa, attraverso i quali si articolano scontri e trasporti amorosi tra gli dei dell'antica Grecia. Stili e generi diversi creano situazioni in cui convivono e si alternano

jazz e funky, ballate romantiche e punk arrabbiato, grunge e rock burst, con rimandi "alti" a Sondheim e a Lloyd Webber. Una buona parte del fascino dello spettacolo sta nei fantasiosi e ironici costumi di Lee Newby in grado di vestire il "coro greco" con mezze tuniche *high tech*, di glitterare sandali, di trasformare Minosse in un gelataio o di caricare di catene gli abbigliamento più inaspettati. Il copione non fa satira, ma nella parodia della classicità troviamo riferimenti del tutto seri a temi eterni e contemporanei, primi fra tutti gli scontri affettivi tra le generazioni, sempre trattati con grande gusto e leggerezza. Del resto tutti i personaggi, nel loro attingere a cliché primigeni, risultano scritti con un'emotività e una psicologia realistiche e insinuanti affatto attuali, ciascuno con le proprie insicurezze e lati oscuri. Tutto l'insieme è estremamente coeso con le citazioni da *Titanic* o da *Zombies* che si incastrano fluide tra coreografie spiritose ed eloquenti. Ovviamente si resta incantati dalle voci e dalle capacità

espressive di tutti i giovani interpreti, ma volendone citare almeno un paio non possiamo non ricordare il baritonale Tim Oxbrow, come Zeus, o Georgie Westall, dalla stupefacente duttilità vocale, nel ruolo di Persefone.

La follia dei giovani

Impressionante per l'età del cast risulta anche il musical *Heathers* a The Other Palace, agito da interpreti abbondantemente sotto i trenta, dovendo dar vita agli adolescenti di una scuola superiore vessati da un trio di ragazze bulle. Lo spettacolo riproduce l'originale *hit* Off Broadway del 2014. Il rock dei *song* di Laurence O'Keefe e Kevin Murphy va a inserirsi nella trama adattata dal film *Schegge di follia* (1989), di cui sono riprese intere pagine di sceneggiatura. In una scenografia semplice e funzionale, dai colori sgargianti, gli attori si esibiscono in coreografie energetiche, anche se non innovative, e mettono in luce soprattutto le proprie doti canore (mozziato la protagonista Carrie H. Fletcher, ma

non da meno Jamie Muscato nel ruolo dello studente psicopatico).

Molti performer under 30 anche sul palcoscenico del Piccadilly Theatre, in **Strictly Ballroom**, musical ormai in chiusura nel West End. Anche questo spettacolo nasce come adattamento per il palco di un film, diretto da Buz Luhrmann nel 1992. La trama e il copione ricalcano fedelmente l'originale cinematografico, arricchito di molti nuovi brani musicali con uno score ricco di oltre trenta hit (*Tequila*, *Love Is in the Air* o *Time After Time*): quasi un jukebox musical, con la particolarità che nessun song viene eseguito in scena nella sua interezza. Al centro dell'azione, il talentuoso giovane ballerino Scott Hastings rincorre il sogno di introdurre nelle gare di ballo i passi di danza da lui creati, ma vietati dal regolamento. Ovviamente sono i numeri coreografici la colonna portante dello spettacolo e al regista e coreografo Drew McOonie va riconosciuto il merito di aver arroventato il pavimento al punto da "costringere" gli interpreti a numeri rutilanti di contagiosa vitalità. Rapidi cambi di scena, colorati arredi di pop e le doti dei tanti performer sul palco (oltre la ventina) fanno il resto.

Affreschi sociali e capolavori

Col **Porgy and Bess** di Gershwin, allestito in dimensione kolossal dall'English National Opera al Coliseum Theatre, si va oltre l'eccellenza. Chi va cercando la fusione tra regia, scenografia, interpretazione e direzione dell'orchestra, qui trova tutto espresso ai massimi livelli.

Su un palco girevole vediamo lo scheletro di un intero sobborgo, ghetto per neri a Charleston, una struttura trasparente pensata dallo scenografo Michael Yeagan per mostrare gli affollati alloggi vissuti dalla popolazione di colore del porto. Una cinquantina di personaggi (e cantanti) attivi sulla scena compone un all black cast. Tutto è all'insegna del massimo realismo di azioni e ambientazioni. Talora si fatica perfino a distinguere, tra la folla che occupa il palco, l'azione principale, come a dire che la tragedia quotidiana del mendicante storpio e della prostituta tossica non sia l'eccezione ma la norma.

Il regista James Robinson non ci pone di fronte a un inferno riscattabile da una catarsi conclusiva e il finale rimane aperto. A sua volta il direttore d'orchestra John Wilson ha un tocco magico nell'evidenziare il senso programmatico e le fonti della partitura di Gershwin: l'orchestrazione dell'andatura del treno in *Leavin'*

For The Promised Land, topos standard del jazz nero, i debiti gershwiniani verso il musical *Oklahoma!* in *I got plenty of nothing*, lo spostamento di *Bess You're My Woman Now* verso un'impostazione più lirica. Puro piacere per l'udito si sono rivelate anche le interpretazioni dei cantanti. Precisi nell'articolazione del fraseggio e attenti al significato della parola, senza mai perdere di intensità espressiva, si son fatti tutti apprezzare insieme al magnifico coro: Eric Green come un commovente Porgy, Nicole Cabell fragile e poetica Bess, Frederick Ballentine dal magnetismo ambiguo regalato al suo spacciatore Sporting Life, mentre Nadine Benjamin ha riempito da subito d'entusiasmo la platea con un indimenticabile *Summertime*. *Standing ovation* per una versione *ultimate*.

Lo stesso aggettivo andrebbe usato per il musical che più di un giornale inglese ha definito "un capolavoro", vale a dire **Company** di Stephen Sondheim al Gielgud Theatre, che riprende un classico del 1970. La regia molto fluida (e molto femminile!) di Marianne Elliot colloca le varie scene entro enormi scatole componibili di elegante ed essenziale design. Lo scapolo Bobby anni Settanta diventa la single Bobbie anni Dieci. La crisi d'identità sentimentale di una trentacinquenne d'oggi forse ha solo qualche similitudine con la stessa maschile d'un tempo, ma averla riplasmata in atmosfere alla *Sex and The City*, a confronto con una realtà di coppie miste o di gay sposati, la rende più interessante e meno museale. Superlativa l'interpretazione della protagonista Rosalie Craig,

non si sa se più apprezzabile per sensibilità e ironia o per l'espressività nel canto e nella danza, mentre la leggenda del musical Patti LuPone, qui in un ruolo secondario, fa deflagrare il teatro al suo *The Ladies Who Lunch*.

Si entra in un'altra dimensione di spazio e tempo quando si raggiunge un anonimo edificio sulla sponda del Tamigi, proprio sotto la guglia dello Shard. Qui, lontano dalle luci del centro, tra gli spazi di un'archeologia industriale dismessa, si partecipa alle vicende di **The Great Gatsby**, di Francis Scott Fitzgerald. Viene definita "un'esperienza immersiva" diretta da Alex Wright, con il pubblico spesso diviso in gruppi, destinati a vivere situazioni diverse in diversi ambienti, rigorosamente reinventati in stile *Roaring Twenties* dallo scenografo Casey Andrews. Gli spettatori, truccati all'ingresso con accessori anni Venti, sono resi indistinguibili dagli otto attori del cast. Al bar si consuma vero gin, si impara il charleston, i balli collettivi coinvolgono e accomunano tutti indistintamente. È in questa ambiguità polisemica tra recitazione del cast e partecipazione del pubblico che risiede il senso più profondo del lavoro, mentre l'intelligente drammaturgia firmata da Alex Wright riesce a fare sintesi tra scrittura originale di Fitzgerald e animazione da villaggio turistico. Con l'unica pecca di non fornire un programma di sala, lasciando gli attori nell'anonimato. ★

In apertura, **Porgy and Bess** (foto: Tristram Kenton); in questa pagina, **Mythic** (foto: Marc Brenner).



Avidità, potere, solitudine la scena viennese e le patologie dell'io

A Vienna l'autunno teatrale dipinge un quadro assai mesto dell'umanità. Fra novità come Vyrpaev e Gruber e adattamenti di classici come von Horváth e Strindberg, a emergere sono i problemi attualissimi dell'uomo di oggi: dall'egoismo alla pulsione autodistruttiva.

di Irina Wolf

La stagione teatrale del Burgtheater ha avuto inizio con **Mephisto**, adattamento dell'omonimo romanzo di Klaus Mann. Il regista Bastian Kraft propone una nuova lettura instaurando una relazione paritaria fra lo scrittore e il suo interprete, l'attore Hendrik Höfgen dove entrambi lottano per ottenere considerazione. Kraft rispetta la struttura del romanzo: la vicenda, raccontata sul palcoscenico da Klaus Mann stesso, si dispiega su un enorme nastro trasportatore. All'inizio Höfgen cammina sicuro lungo la strada verso il "potere", indossando la stessa maschera portata da Klaus Maria Brandauer nel film del 1981, vincitore del Premio Oscar. Ma lentamente il suo volto si rivela quello di un clown triste. La sua

ascesa è resa ancora più dura allorché il nastro viene inclinato con una forte angolazione. Alla fine, egli è ridotto a marionetta, manipolata dal leader nazista Hermann Göring. La potenza delle immagini è amplificata dalla presenza, ai lati del nastro, di quattro ampi schermi video rotanti. Il dinamismo è accresciuto dal palcoscenico girevole che mostra a intervalli la batterista Judith Schwarz che fornisce il sottofondo ritmico. Bastian Kraft dipinge efficacemente il ritratto di un uomo corrotto che sacrifica gli amici per la propria vanità e per il desiderio di fare carriera. L'intero cast offre prove notevoli, in particolare il protagonista Nicholas Ofczarek. Questo *Mephisto*, inoltre, lancia un allarmante avvertimento sull'evoluzione del mondo attuale.

Humour e abbracci contro la solitudine

Tematiche sociali di rilievo vengono regolarmente affrontate dall'*ensemble* dell'Aktionstheater di Martin Gruber: fra di esse la crisi della mascolinità, il sentimento di invidia e l'eccessivo bisogno di approvazione, lo spostamento a destra nella politica europea. Quattro delle sue ultime pièce (*La meravigliosa distruzione dell'uomo, lo credo, Immersione. Stiamo scomparendo e Dondola. Danza verso destra*) sono state riunite con il titolo **Quattro drammi contro la solitudine**. Scenografia minimale, coreografie stupefacenti, sorprendente musica eseguita dal vivo, proiezioni video concorrono a formare un'originale unità. Ovviamente, insieme al testo, creato con la compagnia, in cui



si intersecano varie storie. Un ruolo importante è giocato dallo *humour*, poiché Martin Gruber ama «il suo potere anarchico». Infatti i suoi spettacoli sono sfrontati e divertenti. L'edizione rivista della tetralogia, messa in scena al Teatro Werk-X Meidling in una serie di doppie recite per serata, rappresenta un prologo per il trentesimo anniversario dell'*ensemble*, che cade nel 2019.

Al Werk-X Petersplatz la regista Lina Hölscher allestisce **Un insostenibile lungo abbraccio** di Ivan Vyrpaev. Il testo, commissionato nel 2015 al drammaturgo russo dal Deutsches Theater di Berlino, si concentra sull'ego e sull'incomunicabilità. Nel loro viaggio spirituale, quattro personaggi vengono guidati da «un richiamo dall'universo» che li spinge a ricercare il proprio io più autentico. Alcune relazioni si dissolvono, ne appaiono di nuove che, tuttavia, immediatamente s'infrangono. Hölscher accorcia il complesso dramma pur facendo attenzione a non tradire l'essenza del testo. Lo spettacolo è il frutto di un processo di lavoro collettivo, la cui ideazione spetta in ugual misura al regista e alla scenografa. Quattro cabine cubiche sono collocate al centro della stanza, con gli spettatori seduti attorno a questa scenografia minimale. Sembra che le cabine offrano riparo a ciascuno dei quattro ma, in verità, ne evidenziano l'isolamento. I tentativi di interazione fra una cella e l'altra sono destinati al fallimento. I corpi, inizialmente immobili, prendono lentamente vita. I personaggi combattono le proprie crisi esistenziali. Il quartetto riesce a trasmettere efficacemente le emozioni del particolare e metaforico mondo creato da Vyrpaev.

Simulando la politica globale

Il nome di Ivan Vyrpaev era presente anche nel programma del Festival d'Autunno Stiria. La sua nuova pièce prende il via da un'ipotetica conferenza che si tiene a Copenaghen. Otto specialisti danesi, fra i quali un esperto di relazioni internazionali, un professore di teologia, la moglie del primo ministro, uno scrittore e un attivista per i diritti umani sono invitati a discutere sul programma segreto di armamento nucleare dell'Iran. E, nondimeno, in questa **Conferenza sull'Iran** non si parla mai della situazione politica. Il dibattito si svolge a un livello filosofico-scientifico e concerne la nozione di libertà, la definizione di essere umano e il ruolo di Dio

in società che si escludono a vicenda: quella del «tradizionalismo religioso iraniano» e quella del «razionalismo occidentale». Nonostante la lunghezza, il testo acquista maggiore interesse allorché i partecipanti espongono le proprie ragioni private. Il dramma di Vyrpaev – che ne è anche il regista – è reso frizzante grazie a numerosi frammenti comici e sarcastici. Alla fine, una poetessa iraniana, unica donna sul podio a indossare il velo, prende la parola e si scopre che le sue poesie d'amore, giudicate blasfeme in Iran, sono state fraintese pure in Occidente, malgrado lei si sia aggiudicata il Premio Nobel.

Il Teatro DasTAG Ed Hauswirth offre una serata esplosiva e pungente in risposta ai grandi cambiamenti in atto. Un centesimo anniversario della Repubblica Austriaca decisamente inusuale. **La caduta dell'Impero Austriaco o la Repubblica irritata** è stato creato insieme alla compagnia. Il *Decamerone* di Boccaccio ha ispirato questa coproduzione con il Theater im Bahnhof di Graz. La vicenda si svolge nella lussuosa villa di un editore nella località sciistica austriaca di Semmering. Otto intellettuali si ritirano in questo luogo tranquillo in mezzo alla natura a causa di una crisi politica. Parlano soprattutto di cibo e di sesso e la politica sembra avere un ruolo secondario. Tuttavia, durante le sessioni di *jogging* – le scene in esterno possono essere seguite su due schermi – si lamentano dell'attuale situazione politica in Austria, in particolare della mancanza di un'opposizione. Flirtando, litigando, cantando, si sviluppa il discorso, lungo due ore. La normalità è simulata. Si tratta di uno sguardo, comico ma anche intellettualmente critico, sulla storia contemporanea austriaca, con le sue sfide e le sue delusioni. Il cast è assai abile nel rivelare le fratture fra la facciata socio-politica e le soffocate paure personali.

È un pazzo, pazzo mondo

Immagini potenti e una superba protagonista caratterizzano la messinscena di **Fede, speranza, carità** da parte di Michael Thalheimer al Burgtheater. Andrea Wenzl è Elisabeth, la protagonista del famoso dramma di Ödön von Horváth. Il regista, conosciuto come il "maestro delle riduzioni drastiche", offre una cornice estetica all'interno della quale si rivela appieno l'abilità degli attori. Lo scenografo Olaf Altmann, da lungo tempo collaboratore di Thalheimer, crea

uno spazio paurosamente vuoto. Su un palcoscenico altrimenti spoglio, Elisabeth è collocata sotto un ampio cratere nero, rivolta verso un unico raggio di luce, una promessa di salvezza che giunge dal cielo. Tutti i mortali sono creature simili a ombre, compresse in espressive contorsioni umane. La regia, improntata al grottesco, dipinge caricature ripugnanti ispirate alla «piccola danza macabra», come lo scrittore definisce il suo dramma. In brevi intermezzi, Elisabeth danza in estasi rumorosi interludi musicali tratti dai Deep Purple e dai Led Zeppelin, mentre numerose comparse, con grembiuli da macellaio oppure uniformi della polizia, attraversano il palcoscenico vuoto. La pièce di Horváth, pubblicata nel 1932, nel periodo della recessione, risulta sorprendentemente attuale.

Lo spaccato di tre piani d'albergo, sei stanze e una scala occupano per intero il palcoscenico dell'Akademietheater. Il regista e autore Simon Stone, noto per il suo metodo non convenzionale di "sovrascrivere" opere classiche, tenta di catturare con **Hotel Strindberg** l'intero universo dello scrittore svedese. Stone mette insieme estratti da varie pièce, compresi passaggi dal romanzo autobiografico di Strindberg, *Autodifesa di un folle*. Il *collage* è tenuto insieme grazie all'unità rappresentata dall'albergo: un manicomio per il quale la scenografa Alice Babidge ha vinto il Premio Nestroy. Una parete di vetro separa la scena dal pubblico. Il duplice realismo è affascinante: essere vicini agli attori grazie agli sportellini e, allo stesso tempo, osservare da lontano gli incontri paralleli che hanno luogo nelle varie stanze. Tutti i nove attori interpretano più ruoli. Essendo una coproduzione con il Teatro di Basilea, ci sono anche artisti svizzeri. Tutte le scene ruotano attorno a drammatiche relazioni fra uomini e donne trasportate in modo convincente ai nostri giorni. Nel terzo atto, lo stile cambia completamente. La star Martin Wuttke si tramuta nel folle Strindberg, schiacciando il volto contro il vetro. Un terrificante spettacolo di cinque ore (con due intervalli) che lascia allo spettatore il compito di rimettere al loro posto tutte le tessere del puzzle. ★

(traduzione dall'inglese di Laura Bevione)

In apertura, una scena di *Mephisto* (foto: Reinhard Werner).

Le mirabolanti avventure della scena moscovita

Da un *Barone di Münchhausen* travolgente alla surreale attualità della *Folle di Chaillot*, fino alle provocazioni di Krymov nella sua versione di *Anna Karenina*, le sorprese nei teatri di Mosca non mancano mai, che si tratti del grande Fomenko o del Teatro "nel vicolo".

di Fausto Malcovati



Vietato ai maggiori di dieci anni. E gli accompagnatori stiano in fondo alla sala e non disturbano. **Ospiti del Barone di Münchhausen:** così si chiama lo spettacolo scritto e diretto da Sergeij Dyachkovsky, appena andato in scena al Teatro Fomenko di Mosca. È preso d'assalto dai bambini moscoviti: pubblico magnifico, entusiasta, elettrizzato dalla possibilità di partecipare alle mirabolanti avventure del Barone, che qui a Mosca non va sulla luna e non vola sulla palla di cannone ma attraversa la steppa e ne fa di tutti i colori. Karen Badalov, attore storico della compagnia, affabulatore grandioso, coinvolge con perfetto controllo i giovani spettatori, chiamandoli a dividere con lui incontri e

scontri. Badalov è solo in scena: due praticabili gli permettono, con divertenti proiezioni, di cavalcare un destriero che si divide in due con le gambe posteriori a qualche metro da quelle anteriori, di incontrare un terribile lupo, un orso minaccioso. E ogni volta il pubblico lo incita ora a scappare, ora a catturare la belva, ora a recuperare il cavallo che pende da un campanile. Finita ogni avventura, il silenzio è assoluto, nessuno fiata fino all'incontro successivo. E alla fine Badalov, dopo un'ora di avventure mozzafiato, aspetta i piccoli spettatori nell'ingresso, invita ciascuno a formulare un desiderio: poi appoggia il suo tricorno sulla loro testa e assicura che prima o poi si realizzerà, basta che lo tengano segreto. Grandi e piccini escono incantati. Va

detto che al Fomenko i bambini sono di casa: da anni si replica una mirabile edizione di *Alice nel paese delle meraviglie*, piena di geniali trovate scenografiche, di poetiche soluzioni, di strabilianti trucchi.

L'ambientalista e la mattatrice

Sempre al Fomenko, due appuntamenti da non perdere: prima di tutto una riedizione di **La folle de Chaillot**, che lo stesso Fomenko aveva messo in scena nel 2002. Quindici anni dopo, con un cast quasi totalmente cambiato, torna la favola di Jean Giraudoux: a rimetterla a nuovo un attore della compagnia, Kiril Pirogov, aiutato dai partecipanti alla vecchia edizione, in *primis* Galina Tjunina, nel ruolo del titolo, che al cinema fu di Ka-

therine Hepburn. La lotta delle quattro folli, capeggiate da Amélie, contro gli uomini d'affari che vogliono perforare Parigi alla ricerca del petrolio, suona attualissimo nella Mosca di oggi, dove ovunque si scava, si distrugge, i grattacieli si moltiplicano, le tangenziali si sovrappongono, i quartieri dormitorio nascono come funghi, il traffico è pazzesco, l'inquinamento alle stelle.

Lo spettacolo ha una sua incantevole leggerezza: accompagnato da musiche suonate da un'orchestrina in scena, magistralmente interpretato da un quartetto di grandi glorie del teatro a cominciare dalla Tjunina, svampita, ironica, a tratti imperiosa e perfida Amélie, per proseguire con Madlen Džabrailova, Natal'ja Kurdjubova e Galina Kaskovskaja. Il gruppo degli affaristi è torvo, sfrontato, aggressivo, grottesco: e finisce per perdere la sfida con le quattro irresistibili "pazze". Messo in scena da Jouvét l'anno dopo la morte dell'autore nel 1945, il testo non smette di inquietare: che cosa si ottiene dal petrolio?, si chiedono le donne. Solo guerre, miseria, sporcizia, speculazione. Dunque niente trivelle nelle viscere di Parigi.

Per chi ama le grandi attrici, vale la pena di vedere **Che peccato...** tratto dall'unico testo teatrale di Gabriel García Márquez (*Diatriba d'amore contro un uomo seduto*), interpretato dalla divina Ljudmila Maksakova, non a caso amatissima da Fomenko che per lei ha montato questo spettacolo. L'abbiamo vista recentemente a Milano nel ruolo della *njanja* di Tatjana nell'*Evgenij Onegin*: stupenda quasi ottantenne (in realtà ne ha 78, portati benissimo), con un'energia, una grinta, uno *humour* impagabili. Per i moscoviti è un mito: intelligente, spiritosa, attrice di cinema e tv, ovunque porta la sua radiosa carica di simpatia. *Che peccato...* è la storia di una coppia che, giunta alle nozze d'argento, s'interroga sul perché del fallimento della loro relazione. In realtà è un lungo, variopinto, spregiudicato monologo di Graciela, donna di umili origini che ha sposato un nobile e che ripercorre, senza veli, la sua complicata storia sentimentale, attraversando venticinque anni di vita coniugale con felicità, ironia e un velo di nostalgia.

Applausi alla marionetta

Tutti corrono al Teatro d'Arte di vicolo Karmerskij: ha debuttato, tra violente polemiche, fischi e applausi, tra contumelie e lodi sperticate, **Serëža**, di Evgenij Krymov, *enfant terrible* del teatro moscovita, chiamato

dal nuovo direttore Ženovač a rinnovare il *team* di registi del teatro, dopo la defezione di Bogomolov.

Il regista chiarisce subito: non è una riduzione teatrale del romanzo *Anna Karenina*. Ci sono frammenti della trama, ci sono alcuni personaggi, altri mancano del tutto, come Levin, Kitty, Stiva, fratello di Anna, manca la scena della corsa di cavalli, della mietitura. E anche la storia è ampiamente rielaborata: Krymov ha aggiunto frammenti di Vasilij Grossman e di Lev Rubinstejn (un testo scritto appositamente per lo spettacolo, *Domande*). «È una storia mia», dice Krymov: e infatti la conclude con la morte, durante la guerra, di Serëža, militare diciottenne, sulla cui tomba Anna, imbacuccata in un cappotto fuori misura e con uno scialle in testa, pronuncia un accorato monologo dove confessa i suoi sensi di colpa e ammette la difficoltà, il tormento di essere stata una madre distratta (testo tratto da *Vita e destino* di Grossman). Dunque non c'è nemmeno il fatidico treno sotto cui si butta Anna.

Il lavoro con la *troupe* del Teatro d'Arte è stato entusiasmante: attori, abituati a registi ferrei, hanno avviato una collaborazione continua con il regista, improvvisando e costruendo i loro personaggi con un'inaspettata libertà. Anche il testo è stato costruito con l'apporto di tutti i partecipanti, che durante lo spettacolo si lasciano scappare qualche ironica allusione: «Ah, questa è una battuta di Tolstoj».

Naturalmente Krymov non ha rinunciato alle sue provocazioni: per esempio lo spettacolo si apre con l'audio di una scena della storica edizione di *Anna Karenina* del 1937, omaggio al regista Nemirovič-Dančenko. Per esempio, nella scena dell'arrivo alla stazione, con un gioco pirotecnico di valigie lanciate, trasportate, ammassate, Serëža non è un attore bensì una marionetta con occhiali e una grande testa calva, marionetta mossa e accudita da tre cameriere di casa Karenin, «molto più espressiva e commovente che se fosse un ragazzino di otto anni in carne e ossa. La tengo io in camerino – racconta ironicamente il regista – e quando arrivo in teatro è come se mi aspettasse».

Anna è Marina Smol'nikova, attrice feticcio di Krymov, protagonista di molti suoi spettacoli alla Scuola di Arte Drammatica dove Krymov ha lavorato fino a ieri. Una Anna inquieta, vestita di uno strano, goffo, enorme abito nero, si muove a scatti, fa capriole, ha una gestua-

lità imprevedibile, è una sorta di clown triste, patetica e aggressiva insieme. Karenin è invece uno dei più noti attori del Teatro d'Arte, Anatolij Belyj: Krymov non ha voluto attualizzarlo, facendone per esempio un alto funzionario dell'attuale Duma. Lo ha invece trasformato in casalingo che stira e cucina, lo fa entrare con un gran paio di corna che pesantemente alludono alla sua condizione di marito tradito. Così Vronskij è un bamboccione sprovveduto, grassoccio, ingenuo, giocherellone, sempre attaccato alle gonne della madre (Ol'ga Voronina), autoritaria, rigida, possessiva, ma capace di fare giochi di prestigio con le carte, nel viaggio di arrivo iniziale, di fronte a una Anna divertita e infantilmente stupefatta.

Fondamentale contributo allo spettacolo è quello della scenografia Marija Tregubova: la scena è vuota, non ci sono ingombranti scenografie, si anima di oggetti legati alle azioni, valige, cavallini a dondolo, tavoli con ortaggi e frutta, ci sono attrezzi semplici, suggestivi, sempre coerenti con la dinamica dei complessi movimenti scenici. Grande importanza hanno le luci di Ivan Vinogradov e le video-proiezioni (per fortuna usate con parsimonia) di Il'ja Starikov.

Uno spettacolo a tratti emozionante, nonostante la tendenza a inventare continue "attrazioni", uno spettacolo pieno d'intelligenza, con un ritmo perfetto e un ammirevole lavoro attoriale: la vecchia generazione si fonde perfettamente con la nuova con un effetto elettrizzante. ★

In apertura, una scena di *Ospiti del Barone di Münchhausen* (foto: Vasil Yaroshevich); in questa pagina, *Serëža*.



Da Belgrado a Novi Sad, il mondo in attesa della rivoluzione

Mentre la capitale ribadisce, grazie al festival Bitef, il proprio ruolo guida nel teatro balcanico ma sconta la sfiducia in un futuro che continua a mostrare più ombre che luci, Novi Sad si prepara con ottimismo al 2021, che la vedrà Capitale Europea della Cultura.

di Franco Ungaro

«**B**elgrado è Belgrado»: c'è scritto ovunque, su poster e monitor, in città e fuori città. Belgrado è Belgrado anche perché c'è il Bitef, il festival più sintonizzato con la città che lo ospita e soprattutto con il tempo in cui viviamo. È passato appena un anno dall'ultimo viaggio, eppure umori e sentimenti sembrano cambiati, virano ora verso quel sentimento negativo di inquietudine e malessere che fa dire a tanti che qui tutto va verso il peggio. Nella cultura, nella politica, nella società. E fa pensare, con malinconica rassegnazione, che persino il Kosovo serbo è perduto definitivamente e che ora sono inutili e tardive le critiche, le proteste e le trattative. E non è un bel vedere in Knez Mihailova, luogo simbolo della capitale e dello struscio quotidiano, le saracinesche abbassate dei ne-

gozi e qualche libreria definitivamente chiusa. Il Bitef 2018 è stato profondamente impastato di questi umori e sentimenti, ospitando artisti, opere e performance particolarmente sensibili ai temi della crisi con le sue paure, i fallimenti esistenziali e valoriali, la morte delle utopie e delle speranze, la perdita delle libertà e dei diritti, i nuovi nazionalismi e razzismi di cui questa parte d'Europa è focolaio fecondo e originario.

Un concept esplicitamente politico, radicale e provocatorio in linea con le idee e i progetti di **Mira Trailović** e **Jovan Ćirilov**, che hanno sempre intrecciato estetica ed etica, politica e arte sin da quando fondarono il festival nel 1967, un anno che ci portava verso cambiamenti epocali. Un festival che, sino al 1989, altro anno cruciale, viveva in simbiosi culturale e politica con Pozorište Atelje 212, la sala di 212

posti allocata nello stesso palazzo del quotidiano ufficiale del Partito Comunista, anch'essa simbolo del legame che il teatro intratteneva con la politica.

«World Without Us» (Mondo senza di noi) è stato il motto della edizione 2018, nelle tre accezioni esplicitate dal direttore artistico **Ivan Medenica**, «un mondo senza buona e onesta gente; un mondo di (imminente) apocalisse; il fenomeno della morte». Temi esplorati con grande efficacia e convinzione soprattutto da **Oliver Frlić**, bosniaco di origine e croato di adozione, molto critico sulle derive autoritarie e populiste in Europa. Ha presentato due opere, **Gorki - Alternativa per la Germania** e **Sei personaggi in cerca d'autore**, sulla crisi del teatro e della democrazia come modelli di rappresentazione della realtà odierna e di rappresentanza dei gruppi sociali più fragili.



In *Eternal Russia*, l'installazione creata dall'artista **Vera Martinov**, dal compositore **Vladimir Rannev** e da **Marina Davydova**, critica teatrale spesso su posizioni dissidenti rispetto al regime di Putin, emergono le delusioni e le false speranze delle tante rivoluzioni che hanno attraversato il Paese, compresa la rivoluzione sessuale che agli inizi del Novecento trovò in Alessandra Kollontaj la paladina più preveggenza e illuminata.

La rivoluzione arriva sempre nuda è il titolo del bellissimo filmato d'epoca in bianco e nero che chiude e racchiude il senso di questo intelligente e necessario lavoro, indagando limiti e contraddizioni delle utopie rivoluzionarie in un Paese unico e straordinario dove le avanguardie artistiche e culturali hanno aperto la strada e accompagnato i cambiamenti sociali e politici; un Paese che entra sempre per primo tra le porte dell'utopia ma le rinserra subito dopo; un Paese dove il cammino verso la libertà e la liberazione del popolo è lunghissimo e senza fine, dove, come diceva Oscar Wilde, «niente è impossibile, tranne le riforme». Da Marx a Bakunin, da Stalin a Trotski, tutto ciò che resta di eterno sembra essere l'ossessione per il cambiamento e il risveglio amaro dalle sconfitte.

Platel e i Rimini Protokoll

Sorprende e incanta il pubblico il *Requiem pour L.* di **Alain Platel** (v. recensione a pagina 94) che ci consegna un'opera, un concerto, un musical ambientato in una scena di nere bare di legno con uno schermo video che mostra in *slow motion* il volto di una donna nel passaggio finale tra la vita e la morte, tra dolci carezze, sorrisi e battere di ciglia che rallentano la fine dell'esistenza. I performer sono straordinari musicisti e cantanti, in maggioranza di origini africane, che interpretano con coreografie minimali e godibilissime un rituale funebre molto speciale che consiste nel lasciare una pietra sulla tomba della persona amata, intrecciando il *Requiem* mozartiano con arie d'opera, canti religiosi, messe latine, ritmi *funky*, *gospels*, preghiere e lamenti tra gioia e disperazione. Le composizioni di Fabrizio Cassol, improntate a un sincretismo musicale, si sposano organicamente con il sincretismo culturale di Alain Platel che mette a fianco una all'altra, una dentro l'altra, tradizioni culturali e religiose diverse, approcci e significati che, in parti diverse del pianeta, diamo alla morte. È comunque un trapasso dolce e sereno, a volte



Requiem pour L.
(foto: Chris van der Burght)

festoso, quello che ci viene presentato, come se gli istinti vitali tardassero a spegnersi o come se non ci fosse rottura e discontinuità tra la vita e la morte. «Vivere e morire sono la medesima cosa», scriveva Pessoa.

Ma il premio del Bitez come migliore spettacolo se lo è aggiudicato **Nachlass-Pièces sans personne**, l'installazione già vista in Italia – in stagione al Piccolo Teatro di Milano e al Romaeuropa Festival, per esempio – e realizzata da **Rimini Protokoll** dentro le sale del Pozorište Terazije in un percorso fra otto stanze che si affacciano su un corridoio, in ognuna delle quali lo spettatore sente, vede, assapora luoghi che sono stati di persone defunte. Un modo originale e vivo di mettere in relazione lo spettatore con persone assenti che comunque vogliono farsi ricordare dopo la loro morte.

Nella città dei ponti

È passato un anno anche dall'ultimo viaggio a **Novi Sad**, appena settanta chilometri da Belgrado, e qui umori e sentimenti sono di segno diverso. La città affida con fiducia e speranza il sogno del cambiamento ai tanti progetti della Fondazione Novi Sad 2021 Capitale Europea della Cultura.

«Novi Sad è una città unica – dice **Vuk Radulovic**, responsabile dei progetti di sviluppo per Novi Sad 2021 – la sua tradizione multiculturale può dare nuovo slancio all'asfittica Europa. Il nostro motto, "4 new bridges", simbolizza l'obiettivo principale che vogliamo raggiungere attraverso questo progetto: la re-integrazione di Novi Sad e della Serbia nello

spazio culturale europeo ed è anche uno dei simboli dei valori fondanti dell'Europa: libertà, futuro, accoglienza e migrazione. Implementiamo 500 nuovi progetti per sostenere e rafforzare la mobilità degli artisti in ambito internazionale, internazionalizzare la scena culturale locale, formare e coinvolgere nuovo pubblico, creare reti di cooperazione artistica e culturale e soprattutto vitalizzare gli spazi culturali pubblici gestiti non più dagli addetti ai lavori ma dalle comunità, dai cittadini e dalla scena culturale indipendente».

A Novi Sad convivono insieme serbi, croati, ungheresi, slovacchi, ucraini, rumeni, ruteni. E a ottobre ci sarà ancora il Synergy#WTF Festival, che l'anno scorso ha avuto grande successo, un festival dedicato ai teatri delle minoranze linguistiche, che ospita compagnie e teatri da tutta Europa, espressione di comunità che parlano lingue differenti da quelle delle comunità in cui vivono, espressione di gruppi sociali che vivono in luoghi diversi da quelli in cui sono nati. Di grande intensità la messinscena del Novi Sad Theater/Ujvideki Színház con la regia del macedone **Aleksandar Popovski** e di **Erne Verebesh** sul testo di **Danilo Kiš**, *Una tomba per Doris Davidovich*, recitato nelle lingue originarie degli attori e delle attrici e un *simposium* internazionale con la partecipazione, tra gli altri, dei rappresentanti del teatro turco in Macedonia, del teatro serbo in Ungheria, del teatro russo in Kazakistan. Un modo, anche questo, per sottolineare che tutte le strade della Serbia portano a Novi Sad. Anche se Belgrado è sempre Belgrado. ★



Nel nome del padre (foto: Horia Tudor)

Dalla Romania all'Europa il teatro e 100 nuovi mondi possibili

Bucarest, Iași, Cluj: i festival teatrali fanno da specchio al centenario della grande unione della Romania, proponendo molte possibili visioni, dall'impegno civile di Matei Vișniec alle fiabe del folklore "a misura di bambino", alla nuova drammaturgia emergente.

di Irina Wolf

Performance, conferenze, presentazioni di libri, proiezioni di film, una mostra fotografica di Brigitte Lacombe e una *masterclass* con Gabriela Carrizo. Sono soltanto alcuni esempi dei più di cento eventi proposti a **Bucarest** nel corso del **Festival del Teatro Nazionale**. Dal 19 al 29 ottobre la rassegna si è concentrata sul centesimo anniversario dello Stato romeno moderno. Non stupisce dunque che il motto scelto dalla direttrice artistica Marina Constantinescu per questa 28a edizione sia stato: «100 nuovi mondi disponibili per te». Sei spettacoli, inclusi in una sezione speciale, intitolata *Teatro e società*. Adesso, trattavano importanti questioni sociali. **Nel nome del padre**, una produzione di Art No More, riflette sull'impatto della religione sulle nuove

generazioni. Tre potenti attori, guidati dal regista Robert Bălan, porgono in modo delicato e colloquiale il testo di Elena Vlădăreanu, che è il risultato di alcune interviste. Lo spettacolo, per soli trenta spettatori, è allestito in una casa e, fortunatamente, evita commenti e giudizi. L'atmosfera intima è creata già dal ritrovarsi degli spettatori nel cortile pieno di fiori e prosegue alla fine con una conversazione informale, fra un bicchiere di vino e una fetta di torta. Un dibattito necessario per la Romania, reduce dall'aver superato un referendum per un cambiamento della Costituzione, fortemente osteggiato dalla Chiesa Ortodossa.

Nel programma del festival c'erano, poi, numerosi drammi inseriti nel progetto *Fabulamundi*. Il Teatro Odeon di Bucarest, partner

di *Fabulamundi*, ha messo in scena **Gardenia**. Quattro donne, dalla nonna alla bisnipote, reiterano gli stessi drammatici comportamenti. Ognuna di loro fallisce, in particolare nel suo essere madre. Il regista Zoltán Balázs affina il testo dell'autrice polacca Elzbieta Chowaniec alternando monologhi a frammenti tratti da registrazioni di opere liriche, finalizzate a sottolineare metaforicamente l'infelicità delle donne. L'esperimento del regista è condotto all'interno di una scenografia minimalista: un'impalcatura e una scala simboleggiano destini spezzati paralleli. Malgrado le verosimili interpretazioni fornite dalle quattro attrici, lo spettacolo manca di impatto emotivo.

Accanto alle produzioni romene, spettacoli di altissimo livello sono stati proposti dal-

la Schaubühne am Lehniner Platz di Berlino, dalla londinese Complicit, al Dead Centre di Dublino, dall'olandese Dans Theatre fino a nomi celebri quali Katie Mitchell e Simon McBurney. Gabriela Carrizo, co-fondatrice della compagnia belga Peeping Tom, ha presentato la sua ultima creazione, **Moeder** (*Madre*). In una scenografia che suggerisce un museo, ma che potrebbe essere anche una sala espositiva privata, vengono rappresentati contemporaneamente più luoghi, che ritraggono la molteplicità delle madri. La narrazione si sovrappone a stupefacenti sipari coreografici. L'azione non segue un ordine cronologico e il registro passa costantemente dal tragico al comico. Alcuni eventi sono amplificati da registrazioni audio, per esempio il rumore dello scorrere di un liquido mette in scena l'acqua per semplice evocazione. Questo processo consente allo spettatore di concentrare la propria attenzione su determinate sensazioni o su certi ricordi.

Gatti, clown e agnellini metal

Il Festival del Teatro Nazionale comprendeva anche alcuni spettacoli per bambini e adolescenti, come **Mamma, ho perso il braccio!** di Maria Kontorovich, una produzione del Giovane Teatro Piatra Neamț, e **Cappuccetto Rosso**, un adattamento realizzato dal regista Felix Alexa con il teatro di burattini e marionette Țândărică di Bucarest. Tuttavia, in un panorama traboccante di festival, il **Festival Internazionale di teatro per il giovane pubblico di Iași** è uno dei più importanti in questo settore. Olțița Cîntec, critica teatrale e curatrice dell'11a edizione, è riuscita a incantare il pubblico con straordinari capolavori. Dal 4 all'11 ottobre più di quattrocento artisti da venti Paesi hanno dato prova dei loro talenti, sotto la guida della parola chiave "differente", in una dozzina di luoghi sparsi per la città dell'Impero Romano più orientale d'Europa. Alla diversità geografica è corrisposta un'ampia gamma di forme teatrali: burattini cinesi, marionette dal Vietnam, teatro femminista rom, circo di strada e clownerie, concerti, spettacoli senza parole, un'insolita installazione sonora e molto altro. Il Giovane Teatro Piatra Neamț ha proposto un delizioso adattamento de **L'inventore di sogni**, romanzo per ragazzi dell'autore inglese Ian McEwan. La formula drammaturgica utilizzata è quella che molti anni fa consacrò la cantante e com-

positrice Ada Milea. Uno spettacolo-concerto in cui il protagonista della storia è un ragazzino costantemente impegnato a inventare mondi nuovi per sfuggire alla realtà e infrangere le barriere che gli adulti innalzano per trattenere i bambini. Nelle sue avventure fantastiche il protagonista incontra varie figure comiche. Un'efficace e inventiva scenografia sottolinea il potere dell'immaginazione del bambino. Un sorprendente corredo di "strumenti" come grattugie, spazzole e coperchi catapultano gli spettatori in un dinamico universo sonoro. L'intero cast di attori-cantanti offre una performance notevole, allo stesso tempo poetica e divertente. Un altro incantevole spettacolo-concerto è stato **Pisici** (*Gatti*) ideato dal gruppo musicale Fără Zahăr (Senza Zucchero N.d.A.) a partire dagli spassosi versi di Bobi Dumitraș e Bobo Burlăcianu (quest'ultimo anche regista). Il duo immagina una parodia del musical *Cats*. Numerose figure simili a gatti assomigliano molto anche a varie tipologie umane. Il proprietario di una fabbrica, un politico, un mercenario e un cane reincarnatisi in gatti raccontano le proprie storie ricorrendo al canto e alla musica strumentale. Questo spettacolo, prodotto dal teatro Matei Vișniec di Suceava, fondato appena due anni fa, ha richiamato molto pubblico. La musica aveva un ruolo importante anche nello spettacolo senza parole **Miorița** del collettivo teatrale indipendente Auăleu di Timișoara. La storia dell'"agnellina" è considerata come una delle più significative del folklore romeno. Del racconto epico nazionale, che riguarda il testamento di un pastore che, minacciato di furto, detta al suo animale le sue ultime volontà, esistono numerosissime versioni. Questo nuovo adattamento non ricorre a canzoni tradizionali, bensì alla contemporanea musica *black metal*. Maschere grottesche e alcuni elementi del teatro d'ombra sono ulteriori peculiarità di questa elettrizzante rappresentazione.

Visioni tradizionali e contemporanee

Mihai Măniuțiu, manager del Teatro Nazionale di Cluj, e il direttore artistico Ștefana Pop-Curșeu, hanno colto l'occasione del centesimo anniversario della Romania per ospitare l'ottava edizione degli **International Meetings**. Opere contemporanee e capolavori della letteratura romena come l'epica rom *Țiganiada* oppure la leggenda di

Master Manole sono giunte sul palcoscenico sotto il motto "Visioni". Il grandioso allestimento di **Master Manole** da parte di Andrei Măjeri è risultato particolarmente visionario. Il mito fondativo del monastero Curtea di Argeș in Valacchia, la cui costruzione si dice richiese un sacrificio umano, è stato fonte di ispirazione per molti scrittori. Il dramma eponimo del filosofo e poeta Lucian Blaga vide la sua prima rappresentazione assoluta nel 1927 in Svizzera. Andrei Măjeri abilmente adatta il difficile testo di Blaga per la scena contemporanea. Il giovane regista, autore anche della musica di sottofondo, combina tradizione e modernità in maniera assai efficace. Non sorprende, dunque, che nel mondo medievale, i messaggeri del potente sovrano siano donne che brandiscono mitra oppure che l'imprigionamento della moglie di Manole sia rappresentata attraverso la proiezione di codici QR.

Una prospettiva visionaria è rintracciabile anche nella messinscena di **MoSIAincomprensione** (*M.I.S.A. Părut*). La drammaturga, inserita nel progetto Fabulamundi, Alexa Băcanu narra la storia di una ragazza coinvolta nel Movimento per l'integrazione spirituale nell'assoluto, uno scandalo alimentato dal ricorso allo yoga come copertura per pratiche illegali come la pedofilia. Il raggelante testo di Băcanu controbilancia intelligentemente sequenze narrative con dialoghi, estratti stampa e dichiarazioni di uomini politici. Tutte queste parti vengono accostate così da creare uno spettacolo dinamico dal regista Dragoș Alexandru Mușoiu, in scena al Reattore per la Creazione e la Sperimentazione, uno degli spazi della scena off di Cluj. Alcune semplici cornici di metallo vengono movimentate da quattro attori che indossano camici ospedalieri che ricordano camicie di forza.

Con due opere inserite nel programma del festival – **Vecchio clown cercasi** e **La sensazione di resilienza quando si calpestano cadaveri** – ancora una volta Matei Vișniec si conferma il drammaturgo romeno contemporaneo più rappresentato. Un'ampia mostra, curata da Ștefana e Ioan Pop-Curșeu, e intitolata *Visioni e testimonianze dalla Prima Guerra Mondiale* riporta il visitatore indietro nella storia di cento anni. L'ampia varietà presenta un panorama dettagliato della cultura romena. ★
(traduzione dall'inglese di Laura Bevione)

Una scena in chiaroscuro: gli artisti israeliani invocano la libertà

Nonostante l'ombra scura della censura statale, in Israele, dalle sale perennemente affollate continuano a emergere nuovi talenti. E per ribadire la fertile natura creativa, Isra Drama Festival ha inondato di eventi anche i luoghi più periferici del Paese.

di Pino Tierno

Non è mai stato idilliaco il rapporto fra il mondo delle arti e Miri Regev, Ministra della Cultura, ex generale della esercito, messa a capo di questo dicastero, quando lei stessa si aspettava quello degli Affari Sociali. Le critiche agli artisti e le minacce di tagli si sono susseguite nei tre anni trascorsi dalla sua nomina, fin da quando, poco tempo dopo il suo insediamento, il Ministero bloccò gli aiuti a un teatro di Haifa dov'era in scena un testo che parlava di un palestinese che uccide un soldato israeliano. Libertà d'espressione sì, ma fino a un certo punto, sembra pensare la Regev, la cui ideologia patriottica spinta all'estremo evidentemente mal si concilia con la libertà d'espressione rivendicata dal mondo del teatro e dell'arte, in genere. Lo scontro raggiunge il suo apice nel momento in cui la Knesset, il parlamento isra-

eliano, ha approvato in prima lettura la legge sulla "fedeltà culturale" che consente, per esempio, di chiudere i cordoni della borsa a quelle istituzioni culturali che accolgono spettacoli nei quali si considera luttuoso il Giorno dell'Indipendenza e si critica l'operato di Israele, in una sorta di istigazione al terrorismo. Per la Ministra questo è solo un piccolo e ragionevole limite alla libertà d'espressione, per l'opposizione e il mondo della cultura è invece un ennesimo tentativo messo in atto dalla incompetente soldatessa per soffocare la libertà delle arti, se si pensa che, già negli anni precedenti, la Regev aveva paventato tagli a quei teatri o ad artisti che avessero rifiutato di esibirsi nei territori occupati.

La preoccupazione e lo sdegno del mondo culturale sono stati accuratamente espressi da Noam Semel, in occasione dell'apertu-

ra delle nuove giornate di Isra Drama, vetrina biennale della scena e della drammaturgia israeliana. L'ex direttore del Teatro Cameri, nel corso della presentazione del programma agli oltre sessanta operatori internazionali provenienti da tutto il mondo, ha sbandierato le cifre dei biglietti venduti, che confermano l'enorme entusiasmo del pubblico per l'offerta teatrale, ma ha stigmatizzato l'ingerenza politica sugli orientamenti artistici di quelle istituzioni che hanno comunque bisogno del sussidio governativo per far quadrare i conti.

Teatro non-stop

Dopo questo richiamo alla libertà, è partita una straripante edizione dell'evento in cui, nel giro di quattro giorni, si sono susseguiti spettacoli, incontri, dibattiti, da una parte all'altra del Paese, in scene periferiche come nelle sale più prestigiose delle grandi città.



Dal giustificabile fervore delle parole di Semel, si è passati nel giro di un'ora al primo spettacolo, **Go** (*Vai*), apparentemente fra quelli che maggior successo hanno riscosso fra il pubblico internazionale, soprattutto femminile. Galit Liss è una coreografa indipendente che, da qualche anno, ha scelto di investigare l'esperienza dell'invecchiamento. Sfidando un mondo che esalta il corpo giovane, in particolare quello dei danzatori, lo spettacolo mette in scena un gruppo di donne dai 60 agli oltre 80 anni, mai state professioniste, le quali raccontano, con i loro movimenti talvolta incerti, ma sempre consapevoli e delicati, momenti di libertà, di gioia e di oppressione, anche in riferimento alla storia del Paese. La danza è interrotta dalle testimonianze delle danzatrici che raccontano in poche frasi agli spettatori com'è avvenuta la riscoperta del rapporto con se stesse e il loro corpo. *Go* si rivela uno spettacolo a tratti forse didascalico o ingenuo, eppure capace di raggiungere, nella cruda e lirica immagine di corpi non piegati all'avanzare del tempo, momenti di toccante intensità.

Il romanzo ottocentesco è un pozzo inesauribile da cui attingere ispirazioni e storie per adattamenti cinematografici, televisivi e teatrali. Non fa eccezione il grande Turgenev, di cui nel 2018 ricorreva il bicentenario dalla nascita. Il suo romanzo, **Fathers and Sons** (*Padri e figli*), è un caposaldo delle storie di conflitti generazionali e il personaggio centrale, il giovane Bazarov, con il suo "nichilismo", rappresenta il rifiuto cosciente dei valori imposti o tramandati dai padri. Gli anni hanno forse in parte snervato l'enorme carica eversiva della storia raccontata da Turgenev, ma senza tempo restano, del protagonista, il percorso interiore e il desiderio di rottura con l'ordine costituito. Nella convinzione che le vicende di Bazarov parlino anche di noi e del nostro tempo, Yehezkel Lazarov ha adattato e diretto il romanzo al Teatro Gesher di Tel Aviv, in una messinscena elegante e sobria (sue anche le luci) che ben evidenzia i tormenti e le contraddizioni dei personaggi, se pur con un eccessivo uso di video di cui talvolta si fatica a cogliere la congruità.

Nel nome di Hanoch Levin

Isra Drama è un evento egregiamente organizzato dall'Istituto del Teatro Hanoch Levin e sono a firma del grande drammaturgo scomparso nel 1999, ormai scoperto anche in Italia, due dei lavori presentati durante la rassegna. **A Winter Funeral** (*Funerale d'inverno*) racconta gli esilaranti tentativi di Lajcek d'informare tutta la famiglia del decesso della sua cara mamma. Peccato che i parenti siano impegnati con il matrimonio di una nipote e non vogliano in alcun modo guastare l'umore dei 400 invitati con una cattiva notizia. La giocosa e inventiva messinscena di Yair Sherman ben racconta i goffi tentativi di Lajcek di salvare la mamma da una seconda morte, quella dell'oblio, sottolineando, con l'arma dell'ironia, come il riso sia sempre legato al dolore.

The Child Dreams (*Il bambino sogna*) merita a buon diritto di essere considerato come uno dei grandi capolavori del Novecento. L'autore prende spunto dalla tragica vicenda della nave St. Louis che, nel 1939, salpa da Amburgo, con il suo carico di 936 ebrei alla ricerca di un rifugio ma che, in seguito a innumerevoli rifiuti, si vede costretta a rientrare in Germania con conseguenze che è facile immaginare. A rendere indimenticabile il viaggio sono la disperata poesia, l'aspra ma sempre umanissima intensità con cui il geniale autore racconta il vano tentativo di una madre di salvare il figlio. Quella proposta adesso dal Cameri Theatre, diretta da Omri Nitzan, è un'edizione rispettosissima delle parole di Levin ma forse la scelta di raffreddare il materiale poetico con una messinscena minimale non si rivela la più vincente. È un testo, questo, che deve far riflettere senza perdere la capacità di avvincere e scuotere. La conta delle vittime del conflitto israelo-palestinese è, come ben si sa, drammaticamente sbilanciata, ma forse questo non ha molta importanza quando si vuole raccontare l'angoscia di una madre che aspetta il ritorno del figlio dal fronte. L'originalità di **Mothers, Three** (*Madri, tre*), *documentary-play* di Lahav Timor, consiste nel fatto che, prendendo spunto da interviste e testimonianze



reali, l'ansia e il dolore delle donne è rappresentata in scena da tre giovani attori e questo evita patetismo e retorica per arrivare a raccontare in maniera asciutta un'angoscia che valica i confini e appartiene a chiunque. Oltre agli innumerevoli spettacoli, Isra Drama ha proposto anche diversi focus su temi legati alla scena locale. Particolarmente interessanti l'incontro sul teatro legato al conflitto e quello organizzato presso il Teatro arabo-israeliano di Jaffa riguardo al rapporto fra la scena odierna e la sua origine giudaica. Il teatro di Jaffa è una bellissima realtà in cui attori ebrei e arabi lavorano insieme o in produzioni autonome. Fra i vari spettacoli annunciati per il prossimo futuro sembra quanto mai stuzzicante la proposta di un *Aspettando Godot*, diretto da Ilan Roman, recitato in doppia lingua da attori arabi e israeliani. Chi o cosa aspetteranno stavolta, Vladimiro ed Estragone? Eleanor Roosevelt ha scritto: «Dobbiamo affrontare il fatto che o moriremo o impareremo a vivere insieme. E se dobbiamo vivere insieme, dobbiamo parlare». Quale luogo, migliore del teatro, per farlo? ★

In apertura, *Fathers and Sons*; in questa pagina, *A Winter Funeral*.

Nell'Impero dei Segni si sperimenta il teatro del futuro

Nel Giappone d'oggi, ipertecnologico e ipertradizionale, non manca una scena alternativa dove, negli spazi non convenzionali di Tokyo, ferve l'attività di ricerca di performer che contaminano danza, musica e narrazione, tradizione e innovazione.

di Franco Ungaro



Anche con l'iPhone in mano e Google maps davanti agli occhi, c'è sempre il rischio di perdersi tra gli infiniti labirinti geometrici di torri di acciaio, vetro e cemento. Eppure, un luogo di cultura e arte dove si possa entrare lo si trova sempre, e sempre dentro questi luoghi circolano le stesse domande: quale ruolo gioca il passato in un Paese ossessionato dal futuro? Dove e quando Oriente e Occidente si incontrano?

Nell'attesa di risposte convincenti, se si vuol vedere qualcosa della scena performativa indipendente di Tokyo, un piccolo garage o rifugio sotterraneo non manca mai. Uno di questi è il **Super Deluxe** tra i luoghi simbolo della scena creativa di Tokyo, nel distretto di

Roppongi, interessato a indagare più di altri i linguaggi e le potenzialità espressive del corpo in un contesto sociale che lo riduce a pura e semplice macchina che produce e consuma. A partire dal *butō*, se non da prima ancora, il corpo è diventato campo di esplorazione dove le arti performative del passato e del presente, Oriente e Occidente, trovano punti di contatto e di contaminazione.

Parola e danza, tra *butō* e *rakugo*

«Il nostro corpo è differente, le nostre posture vengono dall'atto del piantare il riso: si è sempre pensato questo in Giappone fino agli anni Sessanta, finché non è arrivata la rivoluzione del *butō* che, grazie allo scambio con le culture occidentali, ha liberato il cor-

po dai ruoli e dalle convenzioni sociali», spiega il critico Takao Norikoshi. Ed è esattamente quanto si percepisce nel *Super Deluxe*, in un caldo pomeriggio di ottobre, con *Yutaino-atsumekata vol. 2*, un interessante progetto curato da **Saori Hala** sul rapporto che il corpo e il movimento intrattengono con la parola, la musica e il teatro con tre performance in sequenza: *SDLX20181005* vedeva in scena la stessa performer Saori Hala (presto in Italia con un progetto di Matera 2019, *La poetica della vergogna*) accompagnata dal sassofonista Yosio Ootani con una originale e a tratti divertente autobiografia del corpo fatta di tante vite, tanti lavori, tanti legami e soprattutto tanti nomi e cognomi presi in carico in un percorso di depistamento e dera-

gliamento, di transizione ed evoluzione del corpo che vuole liberarsi dal rapporto con il passato, con il proprio sangue e con il proprio padre, un danzatore di musical morto nel 2015; *Spank Happy*, realizzato dal duo musicale **Naruyoshi Kikuchi** e **Tomomi Oda**, nella forma del concerto danzato dove gesti e azioni hanno lo stesso peso e la stessa intensità delle voci e dei suoni, con coreografie accattivanti e piacevoli da guardare; infine il poco più che trentenne **Takumi-chan**, in *Body Language* attraversa quasi nudo e solitario lo spazio della sala costruendo con il corpo immagini mutevoli, dense di rimandi e di significati, dal *butō* al teatro povero, da Kazuo Ohno a Ryszard Cieslak, muovendosi tra improvvisazione e silente provocazione. Nel distretto di Setagaya, ha sede il teatro della compagnia Rinkogun, cinquanta, sessanta posti a sedere, in un sottoscala, vicino alla stazione periferica di Umeogaoka. Produce spettacoli di *rakugo*, qualcosa di simile al nostro teatro di narrazione o allo *storytelling*, dove il singolo attore, immobile su un piccolo tavolo con le ginocchia appoggiate su un cuscino e un fazzoletto in mano, racconta storie divertenti e tragiche, storie private e pubbliche con debiti non celati alla Commedia dell'Arte. Il pezzo forte del repertorio è *Yaneura* (*La mansarda*) scritto e diretto da **Yoji Sakate**, che affronta il tema cruciale degli *hikikomori*, gli adolescenti che decidono di auto-recludersi nelle loro camere rifiutando qualsiasi contatto con il mondo esterno: qui i cinque attori recitano nello spazio claustrofobico di una piccola mansarda di appena due metri di larghezza. Il teatro fa così i conti con le scosse geologiche e interiori del post-terremoto e del post-Fukushima, con i malesseri sociali ed esistenziali del Giappone iper e post-moderno, proiettato in una competizione economica globale che spinge sempre di più sul pedale delle tecnologie, del produttivismo e della velocità in vista dei Giochi Olimpici del 2020.

In dialogo con l'Europa

E anche per entrare nel **Setagaya Public Theatre** occorre scendere un po' sotto il li-

vello dei binari della stazione di Sangenjaya con i due spazi da 250 (il Teatro Tram) e da 600 posti. A dirigerlo c'è ora l'attore Mansai Nomura, che curerà la cerimonia inaugurale delle Olimpiadi e che, partendo dalle forme tradizionali del teatro giapponese, *kyogen* e *nō*, apre il Setagaya ai linguaggi contemporanei e alla danza. Lo spettacolo *Taketori* è un modello espressivo di tale intreccio: il punto di partenza è l'antichissima fiaba del tagliatore di bambù che scopre dentro il gambo di una pianta una minuscola ragazza, colei che diventerà la principessa Kaguja. *Taketori* fa parte di una serie di testi cui hanno collaborato autori e registi di spicco come Takeshi Kawamura, Tatsuo Kaneshita, Akio Miyazawa, Hideki Noda, Yutaka Kuramochi, Tomohiro Maekawa e Nozomi Makino che rielaborano in chiave contemporanea le classiche storie della tradizione *nō*.

Il *think tank* più attento all'evoluzione della scena performativa è invece rappresentato da **Tpam** che da *show-case* del teatro giapponese (Tokyo Performing Arts Market) è diventato spazio di incontro fra artisti, registi, drammaturghi, direttori di festival e nuovo pubblico anche in una prospettiva più ampia di confronto fra cultura asiatica ed europea. È questo il motivo della loro partecipazione ai festival europei più importanti come Eurokaz (Zagabria), Wiener Festwochen, Kunsten Festival des Arts (Bruxelles), Eif e Fringe Festival di Edimburgo. «Un tema che ci sta particolarmente a cuore – dice la direttrice **Hiro-mi Maruoka** – è il rapporto fra arte e società contemporanea. In Asia sperimentiamo entrambi i sistemi di vita e di governo, quello capitalistico e quello comunista, e i giovani si interrogano e riflettono sugli errori e sui benefici dell'uno e dell'altro sistema».

Quanta Europa e quanto Occidente vivano a Tokyo lo si scopre soprattutto attraversando il viale alberato di Omotesandō: dall'incontro fra le *archistar* giapponesi come Ando Tadao, Aoki Jun, Ito Tojo, Maki Fumihiko, Kuma Kengo e le firme della moda globale Vuitton, Dior, Prada, Dolce&Gabbana sono nati centri commerciali, negozi, palazzi lussuosi e raffinati tra i quali si insinua, quasi appartato in

un angolo di silenzio e pace, il santuario Meiji, prima di essere fagocitati in Takeshita Dori dalla potente onda anomala di corpi di adolescenti in cerca di gadget e di amori.

Nella **Sogetsu Hall**, il festival Dance New Air 2018 si interrogava su cosa vediamo quando vediamo attraverso il corpo e su cosa succede quando le emozioni degli artisti emergono dal profondo dei loro cuori attraverso i loro corpi, con un focus sul rapporto fra arte e tecnica e fra tecnica ed emozioni. Corpi che accendono sentimenti e passioni sono quelli di *Last Pie* della coreografa **Ikuyo Kuroda**, fondatrice della compagnia di sole donne Batik (alla Biennale di Venezia del 2007). Corpi sonori, tribali e primitivi, sintonizzati con la batteria elettronica e la chitarra acustica di **Jiro Matsumoto**, che suonava in cima a un torre di ferro nero, mentre un proiettore puntava il virtuoso e ineffabile **Jo Kanamori**, vestito con una gonna nera, che faceva assaporare l'apice dell'ebbrezza fisica e l'insidia delle cadute.

Sembra molto calato dentro una visione europea il **Festival/Tokyo** nel cercare coinvolgimento e partecipazione dei cittadini nei processi di creazione artistica, come è successo con lo spettacolo d'apertura dell'ultima edizione, *MI(X)G*, coreografato dal danzatore thai **Pichet Klunchun**. «Qui in questa enorme metropoli che è Tokyo con il suo eccesso di informazioni e di velocità – dice **Kaku Nagashima** appena subentrato nella direzione artistica – abbiamo dimenticato persino il significato della felicità. Nel medio e lungo termine puntiamo a rafforzare la creatività artistica della città, ad affrontare questioni sociali rilevanti nell'epoca della globalizzazione, superando le categorie convenzionali di Nazione, generazione e genere».

«Qui – scriveva Ryszard Kapuscinski, parlando dell'Asia, in *Shah-in-Shah* – il passato è vitale come il presente, l'era crudele e imprevedibile della pietra scheggiata coesiste con la fredda e programmabile era elettronica, l'una e l'altra convivono nello stesso individuo, che è per metà discendente di Gengis Khan e per metà nipotino di Edison, sempre che gli sia capitato di sentirne parlare». ★

G(L)OSSIP

Poesia per un teatrino di periferia

di Fabrizio Sebastian Caleffi



«Tiger tiger/burnig bright/in the forest of the night», William Blake *lyrics*, Tangerine Dreams *music* (1), «Tigre tigre/fuoco fiera/nella selva della sera» (traduzione dell'autore).

Che nostalgia! Che malinconia! Che tormento il Decentramento! Ricordi i tempi Grassi del pollo al Piccolo per i mercoledì del dopolavoro teatrale? (2)

Che bello, che bello, fare un pic nic con Pirandello, farlo in platea, farlo in poltrona a via Rovello! Poi venne il Sessantotto e finì quasi tutto a carte e quarantotto.

Mori el Merma! Cantata di un Mostro Lusitano (3).

Oggi ho visto nel corteo tante facce sorridenti le compagne quindicenni gli operai con gli studenti la violenza la violenza la violenza e la rivolta chi ha lottato questa volta lotterà con noi domani...

Dal canzoniere di Lotta Continua. E gli attori romani? In cantina, in cantina!

Roma, nun fa' la stupida ogni sera che con l'avanguardia è sempre primavera e cento fiori son sbocciati e cento attori son neonati e

MaraMao perché sei sordo?

A Milano, intanto...

Via Gulli (4) era già periferia e i velluti del centro davano allergia prendi la tua moto e via a fare un bel Brecht in latteria sognando sogni di fuoco

il Teatro Tenda di piazzale Cuoco e intanto cerchi i tuoi Magazzini Criminali dove trattar gli spettatori da maiali

PORCI BORGHESI ANCORA POCHI MESI!

Ma i porci con le ali continuano a volare e il proletariato non s'è ancora abbonato.

In un teatrino, in un teatrino in periferia, in un teatrino senza retropalco sipario e camerino, leggendo Arbasino, bevendo un quartino, provando uno spettacolino, facendo animazione, facendo confusione, l'emozione della scena, poi tutti in trattoria e così sia.

In un teatrino di periferia periferia dovunque sia giovani arrabbiati arrabattati a fare Pinter in Winter e il sogno di mezza estate *matinée* e sera temendo che il controllore Siae trovi qualcuno senza biglietto e dica che *ghe piass no el noster borderò* regia collettiva e credersi il Living per sentirsi viventi e niente scene niente costumi a piedi scalzi per parer di Grotowski i parenti

parenti serpenti tormenti teatrali diurni e serali in un teatrino di periferia a far la gavetta e che gavetta sia poi i giovani invecchiano e i vecchi spariscono, ringiovaniscono su taluni piovon scritte su talaltri ingiunzioni multe e fatture ma per tutti in centro o in periferia son sempre le stesse paure le stesse paure dimenticar la parte restar senz'arte (né) che la malattia teatrale sia purtroppo fatale e che in centro o in periferia a ningun gl'importi degl'istrion contorti fissati bene o male a recitare sempre nuovi copioni scritti bene o male.

Ed ora sei qui *ici* a Paris al tramonto sul *boulevard periferique* e dalla periferia vedi avanzar rancori in camicia nera e gilet gialli, nazisquadristi razzisti marcianti verso il *sunset boulevard* dell'Occidente ansante e ora sei lì a rue de Rivoli, tra sovranisti urlanti, randagi ciechi guidati da ungarorbani e fascioleghisti arrapati aizzati dai falsosalvisti padani e ripensi a un teatrino di periferia, alla meglio gioventù che mai fu giovinezza e a grandi piani di salvezza.

Questa è la storia di uno di noi anche lui nato per caso in via Gluck o in via Mozart gente tranquilla che lavorava si divertiva e poi s'annoiava ma dove c'era l'erba *buena* ora c'è la cocaina e quel teatrino in mezzo al verde è un'Esselunga S come Supermercato S come Sfigato o S come Superman c'è chi fa la spesa e chi ne fa le spese eppure il nostro è sempre il Belpaese Galbani o delle Meraviglie per *singles* e famiglie lasciamo strillare al ciel le marmaglie signori, cinque minuti, chi è di scena, poi grazie a chi c'era e a chi non c'era noi si va a cena.

IN CENTRO O IN PERIFERIA
FOREVER JUNG ANIMA MIA!

Piccola guida per una lettura ragionata

1 Tangerine Dream, gruppo musicale tedesco fondato nel 1967, musicò la celebre poesia di Blake.

2 Iniziativa del Piccolo Teatro di Milano, gestione Paolo Grassi: nella sede ora a lui intitolata istituì i mercoledì (o erano i giovedì?) dei lavoratori, ingresso alle 19, *catering* di pollo arrosto compreso.

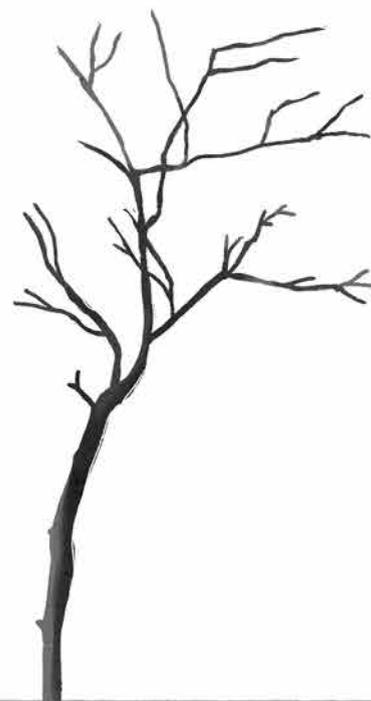
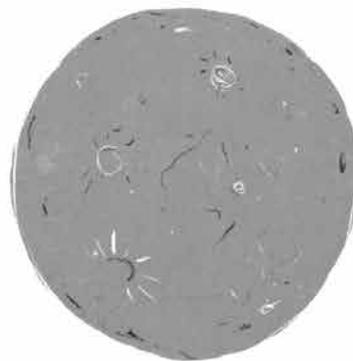
3 *Mori el Merma*, regia di Joan Baixas e Teresa Calafell, scene di Joan Mirò (1978); *Cantata di un Mostro Lusitano*, di Peter Weiss, regia di Giorgio Strehler (1969).

4 Dove sorgeva il Teatro Uomo.

DOSSIER: Teatro e periferie

a cura di Claudia Cannella e Alessandro Toppi

Interrogarsi sulla relazione tra teatro e periferie – urbane, rurali, di sistema, del mondo – significa setacciare i territori, lasciandosi alle spalle le principali direttrici dello spettacolo per dirigersi là dove sta avvenendo qualcosa che merita testimonianza: ostinazioni di confine, la realizzazione di diversi modelli di decentramento culturale, la formazione di un nuovo pubblico, un’offerta culturale più democratica e nuove lingue, possibili risposte poetiche a urgenze spesso inascoltate.



Saviano: la periferia, avanguardia della città in trasformazione

Un viaggio attraverso le metamorfosi dei territori ai margini della società: mafia e narcotraffico, gentrificazione, ruolo della cultura, assenza della politica, desideri e menzogne, ipotesi per un risanamento e rischi di spettacolarizzazione.

di Claudia Cannella



La sua voce si è tante volte levata per raccontare il rapporto tra centro e periferia. Perché ci è nato e la conosce bene, perché, ci dice, è lo specchio di tutte le contraddizioni della società. Nei suoi romanzi, racconti e saggi, Roberto Saviano ne ha affrontato i temi cruciali. Quasi con il sapore di antiche tragedie, dove la catarsi tante, troppe volte è assente. E queste storie spesso hanno trovato, oltre che del cinema e delle serie tv, anche la via del palcoscenico. Come *Gomorra*, *Santos* e *La paranza dei bambini*, con le regie di Mario Gelardi, che dal 2013 dirige a Napoli il Nuovo Teatro Sanità, o, prodotti dal Piccolo Teatro di Milano e da lui stesso interpretati, *La bellezza*

e *l'inferno*, regia di Serena Sinigaglia, e *Sanghenapule*, con Mimmo Borrelli.

Come sono cambiate le periferie dal Secondo Dopoguerra a oggi?

Il grande cambiamento nelle periferie dal Secondo Dopoguerra a oggi ha un'unica parola: droga. Con il narcotraffico la periferia acquisisce un sistema economico complesso. E gli interventi di sostegno, che un tempo davano risultati immediati – per esempio una rete fognaria efficace, una parrocchia, un campo da calcio –, non sono più sufficienti. La periferia è senza dubbio, oggi, l'economia vincente di una città perché slegata dalla regola e dal controllo. Non solo, ma pensiamo

anche a tutti i lavoratori: badanti, colf, operai edili, autisti. Vivono in periferia e operano al centro. I soldi del narcotraffico della periferia vengono pompati al centro delle città, i lavoratori delle periferie seguono la stessa direzione. E questo discorso può valere anche per una riflessione geopolitica su scala mondiale. La periferia che pompa danaro e forza lavoro al centro.

Gentrificazione: luci e ombre di una parola che racconta metamorfosi urbanistiche e sociali. Per le periferie che ne sono oggetto si tratta solo di perdita di identità o anche di un'opportunità di riscatto?

Le gentrificazioni, per quanto mi riguarda, sono occupazioni, perché non risolvono i problemi delle periferie, ma li spostano solo più lontano, non sono altro che un processo di espansione del centro. Quando si dice che, a New York, il Bronx si è completamente rinnovato, si dice il vero, ma i problemi del Bronx non sono stati risolti, ma semplicemente spostati più a nord.

La cultura e il teatro, nelle periferie che hai conosciuto (Napoli, New York, Londra, Parigi...), sono riusciti a creare dei presidi di resistenza al degrado? La cultura ha, oggi, qualche chance di essere strumento di emancipazione sociale alternativo al denaro guadagnato illegalmente, per esempio con lo spaccio di droga?

Le periferie napoletane, newyorchesi, londinesi, parigine, spagnole, turche sono all'apparenza diverse e i problemi sono molteplici. Ma la logica della periferia è una ed è quella che rende la questione così centrale nel cinema o nelle serie tv: il narcotraffico, la violenza, la sopravvivenza, il territorio controllato. Il teatro ha un'alchimia, non razionale né mistica: la rappresentazione permette a persone che spesso sono costrette a recitare un ruolo, quello del cattivo, di valutare cosa sono. Non significa che non prenderanno in mano una pistola o che diventeranno attori, ma sul proprio corpo capiscono che ciò che la realtà chiede loro di recitare non è l'unica possibilità. Non credo nei proclami

di cultura salvifica, ma credo alla cultura come resistenza, come possibilità di raccogliere, nel disagio e nella conflittualità quotidiana di questi territori, energia per contrastare le logiche violente di potere che dominano la periferia. Ho sostenuto economicamente dei progetti del Nuovo Teatro Sanità a Napoli, un piccolissimo focolaio di resistenza, perché, permettendo ai ragazzini di incontrarsi e di mettersi in scena, dà loro gli strumenti per comprendere la propria vita. Ho potuto constatare che in scena alcuni di loro si sentivano ridicoli a fare i bulli o gli spacciatori, mentre per strada non era affatto così. È sufficiente? No, ma è già qualcosa. Serve lavoro, sicurezza, speranza di potersi pagare un mutuo, di poter credere che, lavorando, sarai pagato ogni mese, e non in nero.

Come si pone, oggi, la politica rispetto al tema periferie?

La politica oggi non ha fatto nulla e non ha alcun programma riguardo le periferie. C'è solo l'orrido qualunquismo che vede nelle periferie il problema migranti e in chi ne parla un colpevole paraculo, possibilmente da zittire. Cultura, periferia e scuola erano al centro dei giornali storici della sinistra come *Critica sociale* di Filippo Turati e Anna Kuliscioff o *Avanti!* Alle origini del dibattito del movimento operaio sul miglioramento delle condizioni umane era presente il tema della periferia. Completamente scomparso, se non come sorta di cosmesi dei programmi politici. Per tante ragioni, non ultimo il fatto che le periferie sono facilmente comprabili. Questo è il meccanismo delle mafie: inutile fare propaganda, laddove con 5mila euro hai interi palazzi di voti comprati. La politica ha smarrito ogni interesse per le periferie. Lega, Cinque Stelle e governi sovranisti ne parlano, ma con il vessillo del rancore e senza alcuna proposta se non quella di cacciare i migranti. Capitalizzando il rancore delle periferie.

Renzo Piano dice che «la periferia è una fabbrica di idee, è la città del futuro» e che il modo per «rammendarla» è partire proprio dai desideri di chi ci vive. Tu dici che le

periferie sono i luoghi destinati «alle peggiori menzogne». Condividi le affermazioni di Piano? Quali sono i desideri che hai percepito in periferia e quali le menzogne che stanno raccontando a chi vi abita?

Condivido pienamente l'idea di una possibilità di "rammendare", perché la periferia è la città in trasformazione, ne è l'avanguardia. I desideri che ho percepito sono i diritti fondamentali, alla vita, al sapere, che altrove possono essere comprati. Quando non c'era la legge sull'aborto, chi se lo poteva permettere andava in Svizzera; oggi chi vuole morire senza soffrire va in Olanda. Le menzogne che stanno raccontando sono che il problema sono gli immigrati e le loro invasioni, e che con maggiore autorità e polizia in periferia si vivrà meglio. Le menzogne sulle periferie riguardano anche le droghe: la legalizzazione delle droghe leggere spezzerebbe intere occupazioni criminali e militari di quartieri periferici d'Italia e di Francia, in cui il giro di denaro è tutto basato sullo spaccio di fumo e di erba.

Quali potrebbero essere le iniziative realmente possibili – dal punto di vista politico, economico e culturale – per iniziare a realizzare un risanamento delle periferie?

Potrebbero essere utili strategie di *no tax zone*: cioè che, se porti aziende in questi territori, per un certo periodo non paghi o paghi molto meno le tasse. La trasversalità è legata alla possibilità di agevolare, così come naturalmente avveniva con l'arte. Come per esempio nel quartiere di Soho, a New York, dove vivevano gli artisti perché costava poco. Poi è arrivata la gentrificazione e gli artisti si sono spostati a Williamsburg, poi anche lì sono arrivati soldi e grandi condomini e quindi via anche da lì. La periferia può diventare sperimentazione, cioè poter tenere affitti bassi, aprire ristoranti particolari o presidi culturali, mantenere qualità a un costo accettabile sono spesso dinamiche virtuose, fisiologiche e naturali di questi luoghi. Dovrebbe esistere un assessorato apposito in grado di progettare possibilità per artisti e piccole imprese. Se hai bisogno di un tea-

tro e non sei ancora affermato e non hai capitali, si potrebbero offrire condizioni agevolate per aprirlo in periferia, idem per un ristorante. La forza delle periferie è connettersi, diventando non luoghi isolati, ma luoghi di altra accessibilità. Un risanamento non può prescindere da queste strategie e da buoni mezzi di comunicazione come bus e metro. L'accessibilità di un territorio lo rende meno rischioso, perché tutto ciò che è accessibile non fa paura.

Esiste il rischio che nel discorso, teorico e pratico, sulla riqualificazione delle periferie si inserisca una volontà di spettacolarizzazione della "marginalità"?

Io stesso sono stato accusato di spettacolarizzare la periferia. Un esempio per tutto: la serie *Gomorra*. Il problema esiste, mi sono posto la questione e la risposta, per quel che mi riguarda, è no. La differenza è nel modo in cui mostrare la ferita e i meccanismi che la generano. Il rischio di spettacolarizzare c'è quando si rimane in superficie e si mima il tossico, l'estremo, la mostruosità che vuole generare stupore. È il contrario che io cerco di realizzare. Quando si racconta la ferita, la sfida è nell'entrarci completamente, entrare dal taglio della periferia e mostrare il dna intero del corpo. La periferia permette l'accesso all'intero comportamento economico, sociale, ideologico di una società. Ecco in questo non c'è spettacolo, che per sua natura ottunde, c'è racconto, che per sua natura illumina. Raccontare la periferia senza avere risposte è il mio metodo, ponendomi domande, mappandola, e soprattutto connettendola al resto della società perché sono convinto che la periferia sia l'avanguardia della società, ne ha dentro tutte le contraddizioni in maniera chiara, senza mediazione.

La bellezza può salvare il mondo, come diceva Dostoevskij?

Non ci credo, ma spero ogni giorno di sbagliarmi. ★

In apertura, un ritratto di Roberto Saviano (foto: Maki Galimberti).

Milano, insieme e diversi per tessere una rete virtuosa

Adeguandosi al territorio, intercettandone saperi ed esigenze, spazi e compagnie riescono a giocare un ruolo non marginale nella costruzione di un tessuto urbano integrato. E fanno sistema.

di Sara Chiappori



Atir/Teatro Ringhiera

A Milano non si chiamano più periferie. Il sindaco Giuseppe Sala preferisce parlare di quartieri. I creativi si sbizzarriscono e battezzano "NoLo" la zona a nord di Loreto, via Padova e dintorni, manco fossimo a New York. Le zone difficili non si cancellano cambiando la parole, ma a Milano, alla sua Amministrazione e ai suoi cittadini, va sicuramente riconosciuto lo sforzo di guardare oltre la cerchia dei Navigli ipotizzando un tessuto urbano sempre più integrato in cui il sistema teatrale gioca un ruolo tutt'altro che secondario: le sale geograficamente "off" costituiscono una cintura di resistenza facendo da cinghia di trasmissione culturale, spesso con scambi di spettacoli e ospitalità a tessere una rete piuttosto virtuosa. Le periferie, come sappiamo, non sono tutte uguali. **Dergano-Bovisa**, per esempio, dove l'anno scorso si è insediato il **Teatro del Buratto** inaugurando il nuovo teatro per l'infanzia voluto da Palazzo Marino, progettato da Italo Rota e intitolato a Bruno Munari, è in gran fermento di riqualificazione: composizione sociale multipla, stranieri, piccola e media borghesia intraprendente, vecchia Milano e uffici direzionali. Decentrato, d'accordo, ma non certo una *banlieue*. Come non lo è Bicocca, distretto universitario e di nuova edilizia residenziale, con l'Hangar Bicocca, tempio dell'arte contemporanea più *cool*, e il gigantesco Te-

atro degli Arcimboldi (2.400 posti circa), che è tutto tranne che una sala di periferia. Zone molto diverse, tanto per dire, da **Gratosoglio**, dove il **Teatro Ringhiera** gestito dalla compagnia Atir fungeva da formidabile avamposto culturale in un quartiere complicato, tutto casermoni popolari affacciati sul degrado che avanza. Usiamo l'imperfetto, perché dall'ottobre 2017 la sala di via Boifava, di proprietà del Comune, è chiusa per lavori di messa in sicurezza e non è ben chiaro quando riaprirà (vedi intervista a pag. 57). Dall'altra parte di piazzale Abbiategrasso, c'è **Pacta Salone**, storica sede del **Crt** di via Ulisse Dini, oggi casa della compagnia di Annig Raimondi, Maria Eugenia D'Aquino e Riccardo Magherini con una programmazione su più binari: le loro produzioni, i mini festival tematici, i laboratori, le azioni sul territorio. Sempre restando in area sud, in un ex capannone industriale di via Selvanesco, troviamo il **Pim Off**, eccentrica enclave a vocazione performativa, ultimamente più luogo di residenze che di spettacolo.

La militanza in periferia non è univoca. Lo **Spazio Teatro 89**, dalle parti di **via Novara**, con la sua programmazione generalista è un ottimo presidio contro il nulla, mentre non molto lontano **Mare culturale urbano**, ricavato da un ex cascina, sta sperimentando nuove forme di intervento integrato: centro di produzione artistica orientata al super-contemporaneo, in-

novazione culturale, inclusione sociale, rigenerazione territoriale, ma anche ristorante, birreria, cinema, palcoscenico per concerti e spettacoli, soprattutto d'estate.

Guardando a est, troviamo commedie leggere e intrattenimento al **Teatro Martinitt**, in via Pitteri, **zona Rubattino**, aperto nel 2010, 400 posti, quasi sempre pieni di gente del quartiere a conferma che se ne sentiva il bisogno. Al **Casoretto**, invece, l'indirizzo è quello di **Campo Teatrale**, off di fatto e per scelta, con la sua doppia identità di scuola e sala dedicata al contemporaneo, alle nuove generazioni e a maestri come César Brie.

Nella città dove Paolo Grassi teorizzava e sperimentava il decentramento con il tendone da circo che girava portando gli spettacoli del Piccolo fuori dalle Mura spagnole, un posto in prima linea in periferia lo occupa dal 1973 Massimo De Vita con lo storico **Teatro Officina**, nascosto in un cortile interno di via Sant'Erlembaldo, a due passi da **via Padova**, quartiere multietnico per antonomasia, un tempo abitato da operai e contadini, oggi da stranieri e migranti. Da 45 anni De Vita lavora sul territorio, sulle relazioni, su un tessuto sociale da ricostruire attraverso il baratto culturale, lo scambio, l'ascolto. Altrettanto *engagé*, il **Teatro della Cooperativa** fondato dal regista e drammaturgo Renato Sarti nel 2001 a **Niguarda**, impronta politica netta con cartelloni dedicati al teatro civile e della memoria, alla satira e alla comicità impegnate (Paolo Rossi, Bebo Storti, Diego Parassole, Debora Villa, Alessandra Faiella), alle storie del quartiere, che fu glorioso avamposto della Resistenza milanese. L'estremo Nord della città lo presidia **Olinda** dal parco di quello che era il manicomio di Milano: il famigerato Paolo Pini, un tempo ghetto simbolo della più mortificante delle reclusioni, oggi vivacissima piazza pubblica e di frontiera con il festival estivo "**Da vicino nessuno è normale**" e l'attività al **Teatro LaCucina** dove si incontra il meglio della scena contemporanea italiana, il ristorante Jodok (che dà lavoro a ex pazienti) e una prodigiosa galassia di idee e progetti che hanno a che fare con la salute mentale, ma anche con l'arte, l'accoglienza, l'urbanistica, le nuove forme di socialità. Vista da qui, la periferia resta periferia, ma non è più periferica. ★

Immaginando di essere una casa per tutti il teatro nei distretti di New York

Lontano da Manhattan nascono teatri inclusivi, multietnici, di comunità. A Brooklyn, ad esempio, o nel Bronx, dove va in scena una territorialità artistica culturalmente varia quant'è vario il mondo.

di Laura Caparrotti

Fino a circa la metà degli anni Novanta Manhattan rivestiva da sola il ruolo di centro vitale di New York City, mentre gli altri distretti (Brooklyn, Queens, Bronx, Staten Island) erano considerati periferia: il teatro, da quello Off Off a quello di Broadway, viveva a Manhattan. Unica eccezione la Brooklyn Academy of Music con allora la sola maestosa Howard Gilman Opera House del 1908. A metà degli anni Novanta, a causa dell'aumento degli affitti, gli artisti iniziarono a spostarsi verso Brooklyn, in quartieri come **Dumbo**, **Park Slope** e **Williamsburg**. Erano zone residenziali o aree di ex fabbriche, dove vivere non solo costava meno ma nelle quali c'era un'offerta di spazi maggiore rispetto all'isola. In quel periodo nacquero vari teatri che andavano a servire sia la popolazione locale che la comunità degli artisti: vecchi garage, cantine, magazzini venivano convertiti in spazi con non più di 99 posti, poche luci, sedie di legno o di plastica, spesso senza quinte e con camerini rimediati.

Oggi la situazione è cambiata. Manhattan, pur avendo sempre la maggior concentrazione di teatri, è la grande madre che non crea più nulla di nuovo; Brooklyn la fa da padrone nell'ambito della sperimentazione e dei nuovi linguaggi; gli altri distretti invece ancora faticano a essere protagonisti, probabilmente per l'inadeguatezza del trasporto pubblico e una gentrificazione che sta avvenendo in modo diverso. Se a **Staten Island** la situazione è decisamente "locale" – un solo grande teatro, il **St. George**, e tanti piccoli posti sparpagliati e poco noti – nel **Queens** (distretto molto esteso, con zone abitate da molte etnie) sono presenti sia teatri legati a lingue e culture specifiche, che pochi spazi che propongono prosa, sperimentazione e musical. Nonostante la grandezza del distretto o forse a causa di essa, solo alcuni teatri del Queens – come il **Secret Theater** e il **Queens Theater** – sono conosciuti in tutta la città.

I distretti più interessanti sono dunque Brooklyn, per quantità di proposta, e il Bronx, che si sta avviando a essere il distretto del futuro. A **Brooklyn**, fra i tantissimi teatri, alcuni come il **Jack**, all'interno di un ex garage, o il **Bushwick Starr**, nel quartiere *hipster* di **Bushwick**, sono vere fucine del teatro d'avanguardia men-

tre altri sono invece luoghi aperti ad artisti locali e a compagnie di varia provenienza. Uno su tutti: il **Brick** – che vuol dire "mattoncino", in riferimento alle sue pareti – è tra i più amati. Creato nel 2002 da Michael Gardner e Robert Honeywell per presentare le opere di artisti emergenti, «il Brick dà la possibilità a molti nativi di Brooklyn di usufruire di uno spazio conveniente come luogo e per le condizioni economiche, soprattutto considerando cosa sta succedendo in una zona in cui la gentrificazione e la crescita del quartiere stanno portando i prezzi a lievitare». Le comunità servite includono quelle italo-americane, polacche e sudamericane, oltre alla comunità trans di New York che presenta ogni anno il **Trans Theater Festival**. Inoltre il teatro offre traduzioni nella lingua dei segni, presentazioni per ipovedenti e programmi per i diversamente abili, in modo da essere sempre più inclusivo. In quanto a inclusività il **Bronx** non è da meno: **Baad! Bronx Academy of Art and Dance**, uno dei due teatri esistenti in tutto l'immenso distretto, oltre a servire il quartiere è un punto di riferimento per la comunità Lgbtq: «Nel 2001 abbiamo presentato il nostro primo festival, il Baad! Ass Women Festival, che esiste ancora» – racconta Arthur Aviles, direttore artistico –. «Sapevamo che c'erano nel Bronx

delle comunità che volevano spettacoli nuovi, diversi e dunque qualcuno doveva pur cominciare a portarli. Ci hanno pensato due uomini *queer* di colore aiutati dalla comunità nel difficilissimo Bronx. Lo scopo è quello di dare una casa artistica alla popolazione locale mentre collaboriamo con il mondo, come nel caso di In Scena! Italian Theater Festival NY».

Infine, tante sale fungono anche da luogo di incontro fra cittadini e autorità locali: prima di qualsiasi elezione politica, ad esempio, in tutti i distretti i teatri organizzano eventi in cui ci si confronta sui temi che vengono ritenuti necessari alla collettività. Insomma, le sale di periferia a New York sono tali solo sulla carta. Dice Gardner: «Il teatro fuori Manhattan è difficile solo per qualcuno che non ha preso in considerazione l'idea. La grande ricchezza dei giovani artisti emergenti e del loro pubblico a New York vive nei quartieri periferici e soprattutto a Brooklyn. Per molti, è una destinazione significativa per l'arte non commerciale». Aggiunge Aviles: «Qui nel Bronx la nostra comunità continua a fare magie nonostante la grande mancanza di risorse. Dobbiamo ringraziare il flusso continuo di talenti che arrivano nel nostro teatro e che costituiscono per tutti noi un'inesauribile fonte di ispirazione». ★



Baad! Bronx Academy of Art and Dance

Farsi territorio con il teatro

Roma, sostantivo plurale

Dal Lido di Ostia a Tor Bella Monaca, da Torpignattara al Quadraro: le operazioni che coinvolgono l'hinterland romano ridefiniscono la cartografia culturale della città e reagiscono alla sua crisi.

di Luca Lòtano

La natura policentrica di Roma si evince facilmente da un semplice esercizio: stabilirne esattamente la zona centrale. Chi vive nel quartiere Prati si considera abitante del centro tanto quanto chi vive a Trastevere. A parte i rioni, prima suddivisione toponomastica del centro storico, Roma organizza oggi la sua vita per micro-aree. Da qui, la seconda grande varietà che connota la natura dell'Urbe: le periferie, con una pluralità di territori e di teatri nella città italiana con più palcoscenici. È forse anche questa geografia ad aver impedito la formazione di luoghi che lavorino sul territorio in senso più ecumenico, amplificando l'esistenza di operazioni specifiche. Per rendere l'idea della complessità basterà partire da uno spazio teatrale che vive nel X municipio ma che in realtà è in un altro centro, quello di Ostia: la roccaforte più lontana dei Teatri in Comune, il **Teatro del Lido di Ostia**, con alle spalle una storia fatta di battaglie e di occupazioni. Esperienza unica di «teatro pubblico partecipato con 33 associazioni culturali residenti sul territorio che fanno parte dell'associazione Tdl» afferma Filippo Lange, operatore di rete per la progettazione culturale. Qui il teatro più che promotore di azioni sul territorio, ne è il risultato, con «tavoli partecipati e gruppi di lavoro nei quali si stabiliscono insieme le linee guida della stagione». Teatri in Comune, spazi che rispondono in maniera diversa ai ter-

ritori che abitano; come il **Teatro Biblioteca Quarticciolo** (vedi intervista a pag. 58) e il **Teatro Tor Bella Monaca** con il suo slogan «teatro dell'affetto e non dell'effetto», che risponde così all'ampia partecipazione di un territorio fertile quanto complesso.

Da Tor Bella Monaca, risalendo la via Casilina, si trova un altro luogo vitale della periferia romana, il **Teatro Studio Uno** della **Torpignattara** multietnica. «Siamo in rete con le associazioni di quartiere che lavorano con l'integrazione e con il rimettere in moto il territorio da un punto di vista culturale», ci racconta Alessandro Di Somma che, insieme a Eleonora Turco, ne cura la direzione artistica. «Abbiamo aperto anche una libreria, La Rocca_Fortezza culturale che per noi è un modo per essere visibili, un collegamento tra il teatro, i libri e i residenti». Così gli spazi di Roma sono chiamati in prima persona a costruire la propria città. «Quello che abbiamo dovuto fare noi non è tanto un lavoro sul territorio quanto diventare un territorio. Siamo diventati un polo di attrazione nel quale le persone possano riconoscersi», ci dice Francesco Montagna che, insieme a Maura Tefili, cura l'azione di **Carrozzerie_n.o.t.**, al **Testaccio**, luogo che dalle periferie del sistema si è candidato in pochi anni a epicentro della scena contemporanea.

Rimandando ad altra sede il discorso sugli spazi occupati militanti (per esempio: **Ex Cinema**

Palazzo, Spin Time Labs, Associazione Ex Lavanderia, Csoa Spartaco, Angelo Mai) ci concediamo uno sguardo rapido su festival e progetti. Storico è **Teatri di Vetro**, a cura di Triangolo Scalenò, nato nel 2007 tra i lotti del quartiere **Garbatella** e che conserva oggi una programmazione caratterizzata dalla specializzazione. «La connessione tra la proposta dei dispositivi, la curatela e il luogo è diventata strutturale», ci racconta Roberta Nicolai. Così come per **Attraversamenti Multipli** curato da Margine Operativo, festival dal senso politico nella ricerca continua di una pratica legata all'accessibilità dell'arte. Quest'anno il festival si è svolto al **Quadraro**, con un'edizione caratterizzata dalla partecipazione cittadina e dal senso di appartenenza verso un'operazione multidisciplinare in spazi urbani.

Nella moltitudine di processi creativi c'è anche **Dom-** di Leonardo Delogu e Valerio Sirna, che con il progetto "Mamma Roma" invita il pubblico a esplorazioni urbane e spettacoli itineranti che rendono i corpi degli spettatori strumenti di lettura del territorio. O l'esplosione, in senso geografico, del Teatro dell'Orologio che, con il **Progetto Goldstein**, ha affrontato la chiusura coatta del teatro come rilancio verso la città: il successo popolare di operazioni come **Nasoni** e **Sogno Underground**, spettacoli itineranti nel quartiere Centocelle, Torpignattara e all'interno della linea della Metro C ne sono l'epilogo visionario in una città che toglie spazi alla cultura. Operazione visionaria come quella di **Opera Camion** del Teatro dell'Opera di Roma, che con un camion, appunto, porta un teatro ad appannaggio di pochi nelle periferie, tra Labaro e il Corviale, tra Ponte di Nona e Laurentina.

E quali sono le istanze di questi avamposti? «Un piano regolatore della cultura per il quale gli enti locali assumano la capacità di coordinamento di tale azione», dice Filippo Lange del Teatro del Lido di Ostia. «Ricareare degli spazi di aggregazione, di condivisione nei quali puoi entrare e sentirti parte del progetto», suggerisce Francesco Montagna di **Carrozzerie_n.o.t.**. «Almeno la comunicazione da parte delle istituzioni di ciò che di culturale succede nel quartiere», invoca Alessandro Di Somma del Teatro Studio Uno. ★

(foto: Matteo Abati)



Londra e i sobborghi multietnici *the other side of the theatre*

Nuova drammaturgia, incontri post-spettacolo, relazione con le scuole dell'obbligo e prezzi bassi, sconti per i residenti, formazione di un pubblico eterogeneo. Così sulle rive del Tamigi, lontano dal West End.

di Jacopo Panizza

Lontano dal patinato mondo del West End, sintesi del teatro commerciale in lingua inglese, Londra è in costante fioritura: ci sono teatri che nascono abbarbicati sopra un pub, incastrati sotto il ponte di una ferrovia o schiacciati dentro un vecchio deposito, dietro l'angolo di una macelleria.

Nei quartieri considerati difficili, per povertà o per arretratezza culturale più che per distanza dal centro, i teatri di periferia esaltano il loro ruolo di collante sociale, creando non più solamente un luogo di svago, ma anche un centro formativo di aggregazione e incontro. Due sono le strategie che queste strutture utilizzano per interagire con la popolazione locale: una educativa, coincidente con la creazione di gruppi attivi sia come attori che come spettatori; una prettamente spettacolare, che si occupa di portare la vita quotidiana in cartellone in modo che gli spettatori si possano riconoscere.

Per quanto riguarda la messa in scena, l'alfiere di questo approccio inclusivo è il **Theatre Royal Stratford East**. Situato a **Stratford**, quartiere popolato da inglesi di origine europea e asiatica, questo avamposto culturale gestito da Nadia Fall pensa alla propria programmazione come strumento principale per attirare un nuovo tipo di pubblico che rifletta il quartiere in cui il teatro si trova. Se, infatti, lo spettatore medio del West End è bianco, borghese, di mezza età, in questo teatro si osserva un *audience* tendenzialmente giovane, di etnie diverse e, soprattutto, composto da persone per cui il teatro non è un'abitudine. Il successo più grande della stagione, *The Village*, è stato un adattamento di *Fuente Ovejuna* di Lope de Vega in un odierno paesino dell'India. La regia, molto intelligentemente, ha evidenziato la rivolta di un gruppo di donne contro un tiranno, tracciando un parallelo con le rivendicazioni femministe contemporanee e permettendo agli spettatori di riconoscere il sapore di casa. Completano la stagione i successi di *The Wolves*, capace di portare il calcio femminile in teatro e la compagnia Ballet Black, *ensemble* di ballerini classici asiatici e neri che riscuote applausi quasi fosse una *rock band*.



Il **Theatre503**, con sede nel quartiere di **Battersea** (cimitero di edifici industriali post-Rivoluzione e tuttora senza alcuna fermata della metro), viene invece considerato la casa dei drammaturghi e investe molto nella scrittura di nuove pièce che trattino di argomenti contemporanei, offrendo borse di studio, residenze e premi per incentivarne la produzione. Un ulteriore incoraggiamento a passare una sera a teatro è dato dalle agevolazioni economiche: forti sconti per i residenti, posti in piedi a prezzi convenienti (dalle 5 alle 10 sterline, in una città dove un biglietto medio si aggira sulle 25 sterline), date selezionate in cui ognuno paga ciò che può.

Da un punto di vista sociale e formativo, invece, in molti prestano un'attenzione particolare alla formazione dello spettatore: il **Bush Theatre**, per esempio, offre soluzioni alternative di intrattenimento pur trovandosi a **Shepherd's Bush**, dimora di uno dei più grandi centri commerciali d'Europa. Questo teatro organizza gruppi di lettura per diffondere la conoscenza di testi moderni, cercando di intercettare persone con le più disparate storie ed esperienze. Cerca inoltre di connettersi il più possibile a organizzazioni culturali locali e scuole dell'obbligo, offrendo prezzi ridotti per gli spettacoli in cartellone, sessioni di introduzione allo spettacolo o di commento post-recita; una sorta di scuola per il pubblico

che fornisca i giusti strumenti per analizzare uno spettacolo in maniera critica, ma anche sociale e politica.

Non manca lo spazio per il lato performativo: **Arcola Theatre** (magnete per la comunità *hipster* del sobborgo di **Dalston**), dispone di ben cinque compagnie amatoriali, divise in aree di interesse (lingue straniere, comunità Lgbt, over 50, donne e malattie mentali) che contribuiscono, grazie alla pratica teatrale, alla creazione di uno spirito comunitario. A sud del Tamigi invece, nel vibrante quartiere afrocaribico di **Peckham**, l'omonimo **Peckham Theatre** si occupa esclusivamente di adolescenti e bambini offrendo lezioni e laboratori di espressività a prezzi accessibili. Grazie anche al recente spostamento nella zona di una delle più importanti accademie del Paese, la **Mountview Academy of Theatre Arts**, le istituzioni collaborano perché giovani solitamente lontani dal mondo delle arti possano pensare al teatro come una carriera (non solo sul palco, ma anche dietro le quinte), spendendosi per raggiungere una maggiore diversità tra i futuri diplomati (non solo etnica, ma anche fisica, monetaria, culturale).

Nella giungla urbana, questa trama di radici intessuta dai teatri di trincea permette la fioritura di ginestre anche dove nessuno si aspetterebbe, tra l'arido asfalto e le crepe dei muri. ★

Reagire alla paura e al silenzio storie esemplari ai margini di Napoli

Lì dove le istituzioni non guardano, o dove la criminalità imperversa, organizzatori, teatranti e associazioni culturali presidiano il territorio, riqualificano spazi in abbandono, coinvolgono i cittadini: facendo spettacolo, producendo esperienze.

di Stefania Maraucci

La periferia di Napoli è esterna e interna: ha la forma delle grandi spianate marginali – lunghe distese di palazzoni grigi, zone ex-industriali in dismissione, ampie piazze di cemento – ma è anche l'intrico quasi inestricabile di certi quartieri del centro. Periferia, a Napoli, è dunque **Piscinola** – area Nord, che comprende anche **Scampia** – in cui Lello Serao e Hilenia De Falco, "anime" del **Tan** (Teatro Area Nord/Teatri Associati di Napoli, ovvero Libera Scena Ensemble e Interno5; cfr. Giusi Zippo, *Teatro Area Nord, al capolinea del metrò, Hystrio*, n. 2.2017) lavorano da anni con un obiettivo preciso: accorciare la distanza con il centro, favorendo nel contempo la costruzione di una comunità teatralmente consapevole. E dunque: stagioni con proposte di qualità e tante attività collaterali (la navetta per il trasporto degli spettatori e il *baby-parking*, il cineforum e la collaborazione con l'associazionismo, i laboratori coi migranti e la messa in relazione tra gli artisti in residenza e i cittadini della zona) perché si crei partecipazione e un'elaborazione catartica della paura e dei codici violenti inconsapevolmente introiettati. Ma periferia a Napoli è anche la **Sanità** – a cinque minuti dal centro storico, 50.000 abitanti e un tasso di diserzione scolastica al 37% – in cui il **Nuovo Teatro Sanità**, diretto da Mario Gelardi, agisce come avamposto culturale, presidio legalitario, fabbrica

creativa: una rassegna annuale di spettacoli, quindi, ma anche una Scuola delle Arti e dei Mestieri della scena, un foyer che funge da spazio espositivo e la formazione un'equipe gestionale giovanissima, composta anche dai ragazzi del quartiere. Periferia a Napoli è **Forcella**, che del centro storico fa parte, nella cui **Piazzetta Forcella** Marina Ripa (**Associazione f.pl. femminile plurale**) strappa le donne a una quotidianità sofferente e priva di opportunità, impegnandole in attività laboratoriali e in spettacoli che girano l'Italia; ma periferia è – procedendo verso est – anche la Sesta Municipalità (che comprende i quartieri di **Barra**, **Ponticelli** e **San Giovanni a Teduccio**): area che ha visto fiorire esperienze diverse che, combinando proposte artistiche e lavoro sociale sul territorio, puntano a incidere sul miglioramento della qualità della vita offrendo soprattutto ai giovani un'alternativa alla devianza e alla criminalità attraverso la cultura e il teatro (cfr. Alessandro Toppi, *Napoli, quando il teatro è terapia sociale, Hystrio*, n. 1.2018). Dal 2014, l'ostinata determinazione d'un collettivo di giovani attori (Francesco Di Leva, Giuseppe Miale di Mauro, Giuseppe Gaudino, Adriano Pantaleo, Andrea Vellotti) fa del **Nest-Napoli Est Teatro** uno spazio multifunzionale al servizio del territorio e in particolare di quelle categorie ritenute socialmente più deboli, ma potenzialmente più forti dal punto di vista del cambiamento e della

creatività: i bambini e i giovani. La struttura accoglieva la vecchia palestra di una scuola dismessa, un luogo abbandonato a se stesso: oggi è un teatro, uno spazio espositivo, una sede per eventi culturali, workshop e mostre. E sempre a San Giovanni a Teduccio, poco distante dal cosiddetto "Bronx di Napoli", Mariano Bauduin – musicologo, regista e attore della scuola di Roberto De Simone – ha trasformato parte di un'ex fabbrica dismessa in una sala teatrale da 120 posti, **The Beggar's Theatre-Il Teatro dei Mendicanti**, con tanto di laboratori scenici, falegnameria e sartoria. Un microcosmo intorno al quale gravitano ragazze e ragazzi spesso già duramente messi alla prova dalla vita, ma anche giovani che studiano e non vogliono abbandonare il quartiere, desiderosi di trovare sul territorio d'appartenenza spazi in cui potersi esprimere. Un «cantiere culturale per il riscatto e il sollevamento sociale» da praticare attraverso la bellezza perché – per curare l'assuefazione alla malavita, alla camorra, alla droga – occorrono strumenti diversi, più che "omeopatici", utili alla presa di coscienza delle potenzialità della propria storia e dei propri limiti, dai quali partire per costruire una relazionalità sana con l'altro, specialmente se diverso. Geograficamente dalla parte opposta, ma culturalmente affine, l'esperienza ormai consolidata di **Efestoval**, il festival teatrale itinerante che da quattro anni, durante il mese di settembre, raduna a **Baia**, **Bacoli** e **Torregaveta**, intorno alla figura carismatica del drammaturgo regista e attore Mimmo Borrelli, un gruppo di giovani desiderosi di restituire linfa vitale a luoghi dei Campi Flegrei, che soltanto cento anni fa costituivano il fulcro ardente e attivo della vita sociale della comunità: fabbriche dismesse, scuole, ospedali, vecchie cave e masserie di campagna, campi sportivi, cantieri navali, parchi, laghi, siti archeologici. Aree che racchiudono in sé storie affascinanti, generatrici per natura di un teatro di riflessione, quasi sempre scomodo ma proprio per questo capace di raccontare e sviscerare l'umano, di tracciare il cammino, di interpretare il presente per anticipare le rovine future e provare a contrastarle. ★



Parigi, la scena e le *banlieue* alla ricerca di possibili relazioni?

Scuole teatrali di quartiere, stage, relazioni con le associazioni culturali e festival di hip hop, i grandi Maestri alternati alla nuova drammaturgia. In cerca del nuovo pubblico e di un rapporto profondo col territorio, a volte in contraddizione con le scelte artistiche.

di Carlotta Clerici

I teatri della periferia parigina nascono con la decentralizzazione, il movimento che, nell'immediato dopoguerra, impone una riforma del paesaggio teatrale francese (in reazione alla concentrazione dell'offerta nella capitale) con il duplice scopo di creare nuovi luoghi culturali e di democratizzare la cultura. Appaiono così i Cdn (Centres Dramatiques Nationaux) e le Mc (Maisons de la Culture). Questi nuovi teatri sovvenzionati, il cui compito è rendere la cultura popolare, sono creati dapprima in provincia, poi nell'*hinterland* della capitale: nascono i teatri di Aubervilliers, Nanterre, Montreuil, Saint-Denis, Gennevilliers, Bobigny... (tutti situati in periferie «difficili»).

Se da un punto di vista quantitativo si può parlare di un successo – la periferia parigina conta 120 sale – la sfida di portare a teatro la popolazione locale è problematica. Per anni questi grandi spazi con grandi mezzi, tecnici ed economici, si sono concentrati su una programmazione artistica esigente – ricerca, creazione contemporanea – ma che richiede un'abitudine alla cultura e un livello di educazione elevato, diventando così la meta di un pubblico parigino *d'élite*. È stato a lungo il caso, ad esempio, del **Théâtre des Amandiers** di Nanterre. Il suo direttore più famoso, Patrice Chereau, negli anni Ottanta ideò un progetto ambizioso, capace di ospitare teatro, musica, opera, cinema. Ristrutturò le due sale, aprì una libreria e una scuola (dove si sono formati attori come Valeria Bruni Tedeschi). Les Amandiers è rimasto un teatro essenzialmente "parigino" sotto i successori, Jean-Pierre Vincent e Jean-Louis Martinelli.

Così come la **MC93** di Bobigny, con una programmazione incentrata sulla creazione teatrale internazionale: Robert Wilson, Peter Sellars, Deborah Warner, Hans Peter Cloos, Lev Dodin, Toni Servillo. E il **Théâtre de Gennevilliers**, diretto per anni dal suo creatore, Bernard Sobel, ha visto la già magra partecipazione di pubblico locale scendere al 15% nel quinquennio del successivo direttore, Pascal Rambert, uno degli autori-registi più in vista della scena francese, che ne ha fatto un teatro di creazione contemporanea dedicato



agli artisti viventi. Il compito è arduo, l'equilibrio tra una programmazione artistica di alto livello e di prestigio (garante, tra l'altro, delle sovvenzioni) e l'attrattiva per una popolazione non avvezza al teatro è fragile ed è legato alle scelte della direzione.

Per anni, paradossalmente, i teatri che sono maggiormente riusciti ad avere un pubblico locale sono stati, in periferia, i teatri municipali, più modesti dei Cdn e delle Mc, dotati di sovvenzioni minori, quindi non in grado di accogliere gli artisti più in vista della scena francese e internazionale, e costretti a sedurre la popolazione locale, per riempire la sala. Ospitando quindi successi del teatro privato parigino, spettacoli più facili e tradizionali, talora interpretati da una *vedette*, spesso di *boulevard*, oppure puntando su strategie socio-culturali per attirare gli spettatori: abbonamenti e biglietti a prezzi stracciati, stage di recitazione, di danza, di canto per giovani e adulti, interventi nelle scuole, dibattiti, contatti con le associazioni locali.

Strategie messe in atto anche dai Cdn e dalle Mc, in varia misura. Si può citare, come esempio positivo, il **Teatro di Suresnes**. Il direttore, Olivier Meyer, vi ha creato nel 1993 il Festival Suresnes Cités Danse che programma l'hip-hop e che è diventato un vero evento di successo (15.000 spettatori in un mese, ogni anno), creando dei legami forti con i giovani del posto.

Da qualche anno, si nota una consapevolezza maggiore del problema, e della necessità di fare degli sforzi perché questi grandi teatri vengano reinvestiti della funzione per la quale sono stati creati. Esempio evidente, la **MC93** di Bobigny sotto la nuova direzione di Hortense Archambault, che è stata per dieci anni direttrice del Festival di Avignone. Il teatro è stato ristrutturato, e non è un dettaglio: la scatola nera di un tempo, con una porta d'ingresso custodita da una guardia, sorta di rifugio che sembrava proteggere il parigino dai pericoli della periferia, si è trasformato in una costruzione trasparente, di vetro, un luogo accogliente e aperto. Le iniziative per coinvolgere il pubblico si moltiplicano, gli stage e, soprattutto, una classe preparatoria per i giovani aspiranti attori all'esame di ingresso al Conservatorio Nazionale. L'accento è messo sui giovani anche al **Théâtre des Amandiers** di Nanterre (bisogna ricordare che Nanterre è sede universitaria), diretto attualmente da Philippe Quesne, con una programmazione che lascia un largo spazio alla musica, e alla **Maison des Arts** di Créteil, con una programmazione che rivolge un'attenzione particolare all'uso delle nuove tecnologie negli spettacoli, e all'interazione tra le varie discipline artistiche. Ovunque, abbonamenti a prezzi bassissimi per gli abitanti del luogo. Insomma, un'inversione di rotta e dei risultati incoraggianti. ★

Ai confini del sistema teatrale appunti per una nuova cartografia

Dalle residenze creative in Piemonte alle poetiche del territorio in Sicilia, dalla multiforme marginalità in Lombardia alla campagna laziale, nelle cui platee c'è l'infanzia. E le micro-sale campane, le ostinazioni locali della Puglia, il sistema tosco-emiliano, l'Umbria che nell'off forma il suo pubblico: lungo viaggio nella periferia teatrale italiana.

di Laura Bevione, Laura Santini, Roberto Rizzente, Chiara Marsilli, Michele Pascarella, Marco Menini, Ilaria Rossini, Pierfrancesco Giannangeli, Claudia Cannella, Renata Savo, Alessandro Toppi, Nicola Viesti, Paola Abenavoli, Filippa Ilardo e Rossella Porcheddu



NORD

Piemonte - Nel lontano 1998 proprio in Piemonte nacquero le prime residenze multidisciplinari (RM), col duplice obiettivo di portare il teatro nella periferia di una regione sostanzialmente Torino-centrica e di far rivivere spazi teatrali per nulla o poco sfruttati. Un'esperienza con molti chiaro-scuri, che si concluse nel 2013, allorché sul territorio le RM erano una ventina. A proseguire con testardaggine quell'esperienza sono oggi **Stalker Teatro**, la compagnia diretta da Gabriele Boccacini attiva già dagli anni Settanta nel difficile quartiere torinese delle Vallette, e il **Melarancio** di **Cuneo**, guidato da Gimmi Basilotta e specificatamente vocato al teatro ragazzi.

Nuova è, invece, la realtà di **Fertili Terreni** che, a partire dalla stagione 2018-19, unisce tre realtà preesistenti e operanti in altrettante zone periferiche di **Torino**: bellArte, Cubo Teatro e San Pietro in Vincoli. A circa cinquanta chilometri dal capoluogo, a **Pinerolo**, Damia-

no Privitera anima **Immagini dell'Interno**, festival di teatro di figura ma anche un eterogeneo cartellone annuale di laboratori ed esperienze volte a stimolare la creatività e a intervenire in contesti di disagio sociale.

Ad **Alessandria**, invece, c'è il **Teatro del Rimbalzo**, nato nel 1978 per iniziativa di Ombretta Zaglio, autrice di spettacoli e laboratori finalizzati anche a instaurare un rapporto propositivo con la città. Nella stessa provincia, da qualche anno è ritornato assai attivo il **Teatro Sociale** di **Valenza**, diretto da Roberto Tarasco: numerose le attività ideate, sul fronte educativo, inclusivo, storico e letterario.

A **Vercelli** contrasta il grigiore cittadino il **Teatro degli Anacoleti**, una realtà piccola ma assai combattiva e intraprendente, qualità che hanno permesso a un gruppo di privati, capeggiati dall'attrice Lucilla Giagnoni, di restituire a **Novara** lo storico **Teatro Faraggiana**. Non lontano, sulle sponde del **Lago d'Orta**, opera dal 1999 il **Teatro delle Selve**, fondato

da Franco Acquaviva e Anna Olivero, capaci di instaurare con gli abitanti del territorio un'intensa e costante relazione artistica ed educativa. *Laura Bevione*

Liguria - La Liguria parla di sé distinguendo tra Levante e Ponente. Come un corpo disteso, a est di Genova ci si allunga fino a La Spezia e a ovest fino a Imperia in una proliferazione di medi e piccoli centri dalla forte identità, tra costa ed entroterra. Se, a **Genova**, si dà per consolidato il **Teatro Garage**, realtà genovese decentrata dal 1988, e l'esperienza dell'**Ortica** a Molassana dal 1996 con il teatro ragazzi e dal '99 con un progetto di teatro sociale, è dal 2000 che ci sono nuove coordinate al di là di chi è centro, istituzione consolidata, e chi cresce altrove, recuperando spazi e aggregando comunità nel capoluogo e sul territorio. Nel 2002 è la compagnia del **Teatro Cargo** che si vede affidare «uno scatolone da riempire» il Teatro del Ponente di Vol-

tri; si costruisce un pubblico (adulti e ragazzi) e nel 2010 apre una seconda sala nel restaurato Teatrino di Villa Galliera (nel marzo 2018 il Cargo ha chiuso e ora è in attesa di un affidamento, forse al Teatro della Tosse). Stesso anno, a Sestri Ponente (Ge), **Teatro Akropolis** dà forma a uno spazio teatrale unico e al Festival Testimonianze Ricerca Azioni. Intanto in centro due micro-spazi riconfigurano aree nascoste o marginali: l'**Altrove**, baluardo teatral-culturale nei vicoli della Maddalena risorto nel 2013 in una co-gestione tra cinque associazioni tra cui Narramondo (nell'estate 2018 chiuso); e il teatrino storico di piazza Marsala, il **Bloser**, in cui dal 2015 Cristina Cavalli porta nuova drammaturgia.

A Levante, la progettualità di Sergio Maifredi, tra eventi di creazione collettiva e un cartellone vario, rianima la comunità di **Sori al Teatro Comunale** (2015). Mentre dopo quasi quattordici anni di travagliato restauro, le luci si accendono anche al **Teatro Sociale di Camogli** (2016): a dirigerlo Maria De Barbieri, già al fianco di Tonino Conte alla Tosse. L'inizio del nuovo millennio segna un certo movimento anche nello spezzino, dove si fa largo la **Compagnia degli Scarti** (2007) affiancata da Balletto Civile per la rassegna Fuori Luogo e un progetto produttivo e formativo di ampio respiro.

A Ponente merita uno spazio particolare la felice parabola di **Kronoteatro ad Albenga** (Sv, vedi box), mentre nell'imperiese è attivo il **Teatro Helios** della drammaturga e regista Virginia Consoli a **Bordighera**, il **Teatro del Banchemo** a **Taggia/Pieve di Teco** e il **Teatro dell'Albero** a **San Lorenzo al Mare**.
Laura Santini

Lombardia - Milano e gli altri: in una regione segnata dal cosmopolitismo (e spesso, dal conformismo) della città metropolitana, la scommessa sul territorio riveste un'importanza primaria.

L'ha capito la Fondazione Cariplo, che nel 2007 ha lanciato il Bando Être per promuovere le neonate residenze, poi riunitesi nel 2008 in associazione. I risultati sono buoni: se alcune realtà continuano a guardare altrove, come la milanese **ArtedanzaE20**, partner di Anticorpi XL, e la **Residenza Idra** a Brescia, altre hanno preferito lavorare sulla formazione del pubblico, grazie a progetti mirati, come "Coltivare Cultura", promosso da **delleAli/teXtura** e da **Qui e Ora** nel vimercaiese e nella bergamasca, "Nuovo Pubblico

Esercizio" di **Teatro Magro**, nell'Alto Mantovano; o con un ciclo di laboratori, finalizzati al benessere personale, come fanno **Il Giardino delle Ore** a Erba e **AttivaMente** a Como, quanto alla creazione di un evento *site-specific* collettivo, come nel caso di **Scarlattine** a Campsirago, con "Qualcosa in Comune". Altri progetti hanno lavorato, invece, sulla storia e l'identità dei territori, sì da valorizzarne le potenzialità e rafforzare, nei cittadini, il senso di appartenenza: così "Habitat_Scenari Possibili" di **Ilinx-Ilinxarium**, vicino

all'arte contemporanea, tra l'Adda e la Martesana; "La memoria viva dei luoghi" di **Teatro Periferico** a Cassano Valcuva, già autore di "Case Matte"; o il "Progetto Iceberg" di **Karakorum** a Varese. Mentre l'ex filanda Manifattura K, gestita da **Associazione K** a Pessano con Bornago, è già di per sé storia: facile farne luogo di incontro per una cultura inclusiva. Ci sono poi, tornando a **Milano** (vedi anche articoli alle pagg. 34 e 57) casi emblematici che, in periferia, hanno svolto un ruolo essenziale tanto nella vita di quartiere, con incontri,

LIGURIA

Kronoteatro: far crescere un festival nelle serre di Albenga

Generatasi da un felice incontro tra allievi e maestro, Kronoteatro nasce ad Albenga (Sv) e costituisce una forma di laboratorio permanente in un territorio altrimenti spoglio di proposte. Tommaso Bianco, Alberto Costa, Vittorio Gerosa, Gabriele Lupo, Alex Nesti, Nicolò Puppo, Matteo Tonarelli erano gli allievi. Maurizio Sguotti il maestro che il gruppo assorbe nel 2007, consolidando percorsi e progettualità, tra produzione, ospitalità e formazione. Da dodici anni Kronoteatro cura la stagione invernale ad Albenga dove, fino a tre anni fa, tutto il cartellone andava in scena al Teatro Ambra. In questa sala da più di 400 posti, oggi restano solo le *matinée* per le scuole, perché tutto il resto della stagione nel 2015 è migrato allo Spazio Bruno (circa 90 posti): un nuovo teatro allestito dal gruppo (a proprie spese) all'interno del liceo cittadino, dove la compagnia confeziona anche le proprie produzioni.

L'estate invece per Kronoteatro è Terreni Creativi: un originale festival ospitato nelle aziende agricole di *import/export* e produzione di piante aromatiche che nel 2019 saluterà la decima edizione (**nella foto**). Progetto *glocal* che riallaccia coltura a cultura, il festival ospita il teatro indipendente italiano e crea un senso di comunità intorno agli spettacoli intervallati da una cena - compresa nel prezzo del biglietto (18 euro).

La fortuna di questa iniziativa ha portato la compagnia a intrecciare nuove relazioni, tra cui ReLiP - Rete del contemporaneo Liguria-Piemonte - ideato con Compagnia degli Scarti (Sp) e Teatro della Caduta (To) a partire da caratteristiche comuni. Proprio quest'anno ReLiP ha dato vita a un osservatorio coinvolgendo una parte di pubblico più attiva (varia per età), che produce materiali (foto di *backstage*, ritratti, pensieri) su quattro spettacoli in stagione per animare una pagina Fb. Galeotto fu un laboratorio scolastico e infatti la compagnia continua a fare formazione con i liceali della scuola in cui opera e, da quattro anni, proponendolo a ragazzi/e dai 14 ai 28 anni all'interno di Yepp (Youth Empowerment Partnership Programme), un progetto europeo finanziato dalla San Paolo. Era tutto pronto anche per le residenze, incluso sponsor e spazio prove, presso l'ex-Biblioteca Civica Simonetta Comanedi, dove la compagnia ha i suoi uffici, ma poi la Regione Liguria non ha attivato i finanziamenti. Idea congelata. **Laura Santini**



TRENTINO-ALTO ADIGE

Dal teatro sociale al professionismo l'Accademia Arte della Diversità di Bolzano



Tra le montagne dell'Alto Adige abita un progetto che parte dal teatro sociale, ne supera le premesse e si proietta decisamente nel mondo professionale *tour court*. La compagnia bolzanina Accademia Arte della Diversità, nata dall'esperienza dell'attore e regista Antonio Viganò e dalla collaborazione tra Teatro La Ribalta e l'Associazione Lebenshilfe, dopo un primo periodo di otto anni di attività "protetta", nel 2013 si è costituita come prima

compagnia italiana professionale con attori in situazioni di handicap. Una scelta che lega Bolzano con la Francia della Compagnie de l'Oiseau-Mouche e la Germania del Teatro Ramba Zamba e che definisce un nuovo paradigma a livello di prassi e di osservazione.

«Tutto il teatro è sociale! Noi ci vogliamo liberare dal ricatto affettivo delle buone intenzioni - dichiara programmaticamente Antonio Viganò -. Anche nell'ambito della critica teatrale è difficile trovare uno sguardo che dia rilievo non all'aspetto sociale dell'attore, ma alla vulnerabilità e al mistero dell'essere umano in scena. C'è la necessità di ritrovare uno sguardo laico, in grado di giudicare l'attore *in primis* per ciò che fa e solo successivamente per le caratteristiche fisiche di cui è portatore».

Undici dipendenti in regime di lavoratore svantaggiato regolarmente iscritti all'ex Enpals e inquadrati come lavoratori dello spettacolo a tutti gli effetti, tournée internazionali e riconoscimenti di altissimo livello. Un bilancio fondato al 92% su contributi della cultura (di cui 60.000 euro provenienti dal Fus), a cui si somma un modesto 4% di contributi derivanti da sostegni a iniziative sociali, quasi 4.000 giornate lavorative all'anno: l'Accademia di Viganò non ha paura di confrontarsi con il mondo teatrale nazionale. «Per quanto riguarda i numeri potremmo correre con i Centri di produzione, ma le nostre giornate lavorative rispondono a un'altra forma contributiva e gli algoritmi del Ministero non sono ideati per accogliere questa anomalia». **Chiara Marsilli**

teatro partecipato e progetti condivisi, quanto per il rapporto con le categorie svantaggiate, ragazzi, disabili, anziani, carcerati: **Atir/Teatro Ringhiera**, **Teatro della Cooperativa**, **Olinda**, **Teatro Officina**, **Teatro delle Moire**, **Zona K**, **Puntozero Teatro** al Carcere Minorile Beccaria, **Cooperativa Estia** nel Carcere di Bollate e **Opera Liquida** nel Carcere di Opera.

E gli altri? Realtà più o meno grandi, fuori dalla metropoli e non riunite in *network*, sono meno facilmente individuabili, potendo alternare una programmazione più o meno tradizionale a progetti di formazione del pubblico ("Ponti-Tra teatro e Scuola" di **Nudoecru-do Teatro** a Bollate), valorizzazione del territorio (il "Tourism Theatre" di **Elea Teatro/Industria Scenica** a Vimodrone; "Da cima a fondo" di **Teatro Invito** nel lecchese), e incursioni nel sociale ("Metamorfosi Festival. Scena mentale in trasformazione" di **Teatro 19** a Brescia), senza dimenticare il teatro-ra-

gazzi (la casistica si spreca: ci basti ricordare **Città Murata** a Como, **Eccentrici Dadarò** a Caronno Pertusella, **Pandemonium Teatro** a Bergamo, i festival **Vimercate Ragazzi** e **Segni d'infanzia** a Mantova). **Roberto Rizzente**

Triveneto - Caparbiamente in direzione ostinata e contraria, da nord a sud e da ovest a est del Triveneto alcune realtà presidiano il territorio lavorando attraverso la contaminazione dei linguaggi e dei mercati, cercando di portare esperienze di valore anche ai limiti dell'impero teatrale italiano.

In **Trentino-Alto Adige** spicca per longevità e capacità di superare i confini concettuali della definizione "sociale" l'**Accademia Arte della Diversità** di Antonio Viganò con sede a **Bolzano** (vedi box). A **Trento** il lavoro del **Teatro Portland** e della sua minuscola sala da 70 posti continua tenacemente ad abitare il quartiere di Piedicastello, separato dal resto della

città dalla distanza minima eppure apparentemente insormontabile del ponte sul fiume Adige. A **Rovereto**, la rassegna Off-side promossa da **Evoè!Teatro** allo Smart Lab nel quartiere Brione di Rovereto Nord, che conta 19 etnie differenti, rappresenta un vero e proprio presidio culturale ai margini della città.

In **Veneto** le esperienze si moltiplicano, incrociando i piani del teatro sociale. A **Verona**, **Roberto Totola** e la compagnia **Punto in Movimento** lavorano con l'Associazione italiana Assistenza Spastici provinciale attraverso l'organizzazione di laboratori e messe in scena finalizzate al coinvolgimento sociale, al risultato artistico e alla resistenza culturale. **Padova** racconta di un territorio che non ha mai smesso di rinnovarsi. L'associazione culturale **Carichi Sospesi** si fa organizzatrice di eventi di grande coinvolgimento del pubblico come il Festival Internazionale del Teatro in Strada La Luna nel Pozzo a Caorle, mentre l'associazione **Ma-re Alto Teatro** (Mat), creata solo nel 2017 da Silvio Barbiero, è già molto attiva sul territorio con eventi quali la rassegna Palcoforum. In tre carceri di **Venezia** è attivo il progetto teatrale "Passi sospesi" condotto da Michalis Traitsis di **Balamòs Teatro** che, in collaborazione con il Centro Teatro Universitario di Ferrara (dove Traitsis conduce un laboratorio teatrale), crea spettacoli in cui si incontrano studenti e detenuti. Alle porte di **Treviso** sorge un piccolo teatro con cucina: il **Teatro del Pane**, gestito da Mirko Artuso, intercetta nuovi pubblici grazie all'incontro fra la tavola e il palcoscenico.

In **Friuli Venezia Giulia**, pur territorio di confine segnato storicamente e culturalmente dalla necessità di entrare in dialogo con "l'altro", mancano realtà di spicco. Una piccola bolla di resistenza è rappresentata dalla compagnia **Fierascena** fondata da Elisa Menon che, in provincia di **Gorizia**, attiva laboratori teatrali con persone in condizioni di fragilità e che ha ideato una quantità di progetti in grado di rimettere al centro dell'attenzione chi sta ai margini della società: il Festival Per un Teatro Vulnerabile, dedicato alla disabilità psichica; Gardening/Coltivare l'accoglienza, che include migranti, e Agè Teatro Ragazzi, compagnia teatrale di nonni-attori. **Chiara Marsilli**

CENTRO

Emilia Romagna - A **Parma**, dal 1988, **Lenz** (prima Rifrazioni, poi Fondazione) ha sede in un edificio industriale nella prima periferia in un quartiere da molti considerato pericoloso,

in cui persegue una ricerca estetica rigorosa, lavorando soprattutto con la sensibilità psichica e curando il Festival Natura Dèi Teatri. Nel 2019 iniziano a **Reggio Emilia** le attività della **Casa delle Storie**, voluta dal Teatro dell'Orsa a quindici anni dalla propria fondazione. Già vincitore del Premio Scenario per Ustica, il gruppo opera principalmente nell'ambito del teatro sociale, anche in progetti con e per migranti. La Casa delle Storie sta nascendo con il contributo di cittadini di molte nazionalità. Analogamente a **Gualtieri**, a pochi chilometri da Reggio Emilia, grazie al contributo della comunità negli ultimi anni è ripartita, vivacissima, l'attività di una struttura demolita in parte negli anni Ottanta, il **Teatro Sociale**, fascino spazio senza palcoscenico completamente ristrutturato dai cittadini che ospita una pro-teiforme programmazione in buona parte curata da giovani under 30. Il Festival Periferico di **Modena**, a cura del **Collettivo Amigdala**, da dieci anni si realizza in aree degradate e in spazi pubblici poco valorizzati. Dal 2016 Amigdala svolge la propria attività, festivaliera e annuale, tra le fabbriche del Villaggio Artigiano di Modena Ovest. Nella stessa città il **Teatro dei Venti** dal 2005 concentra la propria attività negli spazi urbani e nell'incontro con le comunità, con progetti in carcere, con la salute mentale e i richiedenti asilo. Ciò, dal 2012, ha apertura e sintesi nel Festival Trasparenze.

Nel 2009, a **Bologna**, Laminarie fonda **Dom la cupola del Pilastro**, spazio che intreccia svariati ambiti artistici coinvolgendo abitanti di diverse età e provenienze. L'azione si estende a tutto il quartiere (il più multietnico di Bologna): fra i molti esiti vale ricordare *Midollo*, spettacolo che nel 2016 ha attraversato un edificio lungo un chilometro e i cui protagonisti sono stati i cittadini che lo abitano. Ma forti, in area bolognese, sono anche le radici e l'attività sul territorio del **Teatro dell'Argine** a **San Lazzaro di Savena** (vedi box).

A **Pontelagoscuro** (Fe), nel 2004 il **Teatro Nucleo** ha trasformato un ex cinema, inattivo da oltre vent'anni e situato in una periferia con crescenti problemi sociali e di micro-criminalità, nel fulcro di un'azione che incarna un'idea di arte come strumento di relazione: basti pensare a Totem Arti Festival, nato in collaborazione con le Associazioni del territorio nonché al Gruppo Teatro Comunitario, che dal 2005 al 2015 ha coinvolto decine di cittadini di ogni età. Dal 2010 il centro culturale **Cisim** a **Lido Adriano** (Ra), paese sulla costa in cui

si parlano 55 lingue, nell'ambito della propria programmazione propone numerosi spettacoli, anche in collaborazione con il Teatro delle Albe (vedi intervista a Marco Martinelli a pag. 56), nonché i laboratori della non-scuola rivolti ai bambini del territorio. Infine: dal 2014 a **Poggio Torriana** (Rn), a pochi chilometri da Santarcangelo di Romagna, Roberto Scappin e Paola Vannoni (**quotidiana.com**) curano una rassegna di teatro contemporaneo d'autore. Vi hanno inoltre attivato laboratori di teatro rivolti a persone con problematiche psico-fisiche medio-gravi. Buone pratiche, di periferia.

Michele Pascarella

Toscana - Sono concentrati in un ristretto numero di province le realtà che portano avanti un dialogo attivo con il territorio, provando a tessere rapporti costruttivi con le comunità che lo abitano. Nel nostro rapido *excursus* partiamo da **Firenze**, e precisamente, dal **Teatro di Rifredi**. Qui la storica compagnia **Pupi e Fresedde**, offre «un servizio di socialità alla comunità nella quale si sente saldamente radicata», con un forte impegno culturale ripagato da un pubblico attento, che risponde con passione a proposte e iniziative della compagnia. Alle porte del capoluogo, a **Lastra a Signa**, c'è il **Teatro delle Arti**, gestito dal Te-

EMILIA ROMAGNA

Teatro dell'Argine: comunità e territorio da San Lazzaro di Savena al mondo

La compagnia del Teatro dell'Argine, composta oggi da una trentina di persone tra attori, registi, drammaturghi, tecnici, organizzatori e amministrativi, nasce negli anni Novanta con un progetto culturale e artistico rivolto a tutta la comunità: non solo produzione di spettacoli, ma anche formazione del pubblico, didattica teatrale per professionisti e non, azioni speciali legate alle fragilità, ideazione e gestione di spazi artistici e sociali, collaborazioni con compagnie, teatri e università ma anche carceri, ospedali, centri d'accoglienza in Italia, Belgio, Svezia, Svizzera, Germania, Inghilterra, Francia, Lussemburgo, Polonia, Danimarca, Turchia, Senegal, Tunisia, Marocco, Palestina, Bolivia e Brasile.

Dal 1998 gestisce alle porte di Bologna l'Ito Teatro, il teatro comunale di San Lazzaro di Savena. Nel corso degli anni, il Teatro dell'Argine è diventato un punto di riferimento in campo nazionale e internazionale non solo sul piano artistico (numerose i premi ricevuti: Hystrio, Anct, Ubu, Garrone, Eolo ecc.) ma anche nell'ideazione e realizzazione di progetti in cui il teatro si mette a disposizione di contesti inter-culturali, sociali, educativi e pedagogici.

È proprio nel continuo mescolamento di questi piani, nella contaminazione delle pratiche, negli incroci tra arte e impegno sociale, nella capacità di coinvolgere professionisti e non professionisti, italiani e stranieri, nella creazione di progetti - realizzati con le associazioni del territorio, come *Le Parole e la Città* (2014, in occasione dei loro vent'anni), o spettacoli per mille attori come *Futuri Maestri* (2017, **nella foto**) - che la compagnia ha trovato una sua cifra poetica ben precisa: perseguire un teatro capace di parlare alle persone prima ancora che agli spettatori. Un teatro che sappia trasformarsi da pratica esclusiva in arte inclusiva. Un teatro che torni a essere luogo della relazione e dell'incontro prima ancora che prassi di visione. *Michele Pascarella*



atro Popolare d'Arte, compagine caratterizzata da una forte attenzione alla formazione degli spettatori, che realizza spettacoli per un teatro popolare di qualità. Sempre nell'area metropolitana fiorentina, a **Bagno a Ripoli**, il **Teatro Comunale di Antella**, sede di **Arche-tipo**. La proposta culturale è inter-disciplinare, si unisce a iniziative rivolte alle scuole e al pubblico dei giovani e ad altre che si intrecciano con realtà dell'area metropolitana.

Anche il **Teatro Corsini a Barberino del Mugello**, gestito dalla **Compagnia Catalyst**, è un polo teatrale di riferimento dell'area, nell'ottica di un teatro vissuto come spazio pubblico «di crescita culturale, di scambio e di ospitalità». Luogo importante per la comunità tutta, il **Minimal Teatro a Empoli**, sede della compagnia di teatro-ragazzi **Giallo Mare Minimal Teatro**, che si occupa di formazione, produzione e ospitalità, organizza laboratori e altre iniziative in collaborazione con associazioni e scuole. Nel **Senese** è attiva l'associazione **Straligut**, molto conosciuta per il progetto In-Box, la cui attività si articola nella creazione di spettacoli, organizzazione di festival e rassegne, laboratori, didattica nelle scuole, gestione di spazi e residenze creative. Iniziative portate avanti altresì dalla cooperativa **Officine della Cultura ad Arezzo**. Questa dedica particolare attenzione all'attività nelle scuole della città e della Val di Chiana e alla formazione del pubblico, con laboratori e lezioni/concerto, curate dai musicisti dell'Orchestra Multiethnica di Arezzo. A **Pisa**, da più di un lustro, resiste l'esperienza del **Teatro Rossi Aperto**. Il rapporto di fiducia con la cittadinanza è testimoniato dalla

risposta del pubblico che partecipa alle svariate offerte di spettacoli, workshop, proiezioni e mostre. In provincia di Pisa troviamo il **Teatro Quarantana di San Miniato**. Qui, nel 1995, il **Teatrino dei Fondi** ha avviato una progettualità eterogenea, «lungo percorsi di una "teatralità" totale e senza frontiere, polimorfa e multilingue». E qui ha sede anche la casa editrice Tivillus. Non possiamo infine dimenticare due importanti esperienze di teatro agito dalla comunità, quali **La tovaglia a quadri** ad Anghiari e il **Teatro Povero di Monticchiello**, giunto lo scorso anno alla 52a edizione. *Marco Menini*

Umbria - Poco più di un anno fa, in occasione di un convegno organizzato dalla residenza multipla perugina **Corsia Of** (Art N/veau, Compagnia degli Gnomi, Micro Teatro Terra Marique e Occhisulmondo), si faceva il punto sul triennio insieme agli altri quattro vertici della mappa regionale delle residenze: **Centro Teatrale Umbro di Gubbio**, **Indisciplinarte Srl di Terni**, **La Mama Umbria International di Spoleto** e **Ge.Ci.Te/Spazio Zut di Foligno**. Cinque poli raccolti nell'acronimo **C.U.R.A.** (Centro Umbro Residenze Artistiche) che racchiude l'idea di premura, continuità, intenzionalità.

Tra le fila sottili di questa rete, che si allarga da un capo all'altro della regione, si delineano altre esperienze. Le stagioni teatrali che colorano i borghi (tra le altre, quella del **Piccolo Teatro degli Instabili ad Assisi**, quelle di **Trevi** e di **Spello**, entrambe organizzate dal centro di produzione **Fontemaggiore**); **Verdecopren-**

te, la residenza artistica di **Lugnano in Teverina**; l'offerta perugina "extra-Stabile" garantita da **Teatro Franco Bicini, Tieffeu** – votati rispettivamente al teatro dialettale e a quello di figura – e **Teatro di Sacco**. Il direttore di quest'ultimo, Roberto Biselli, da due anni guida la rassegna Todi Off che contrappunta la linea "on" di Todi Festival con un calendario che prova a rovesciare le logiche classiche di programmazione. E ancora: il laboratorio perugino Human Beings di Danilo Cremonte (un vero fulcro di ricerca interculturale sui linguaggi della scena, attivo dal 1994), le proposte laboratoriali e di formazione del pubblico curate da molte delle realtà citate poco più sopra, l'esperienza marsicanese del **Villaggio del Teatro** che trasporta la lezione diretta dell'Odin Teatret (e molto altro) nel cuore della provincia, il palcoscenico assisano per i linguaggi del contemporaneo che Joseph Grima si propone di creare con il suo **Universo Assisi**. Infine **Corale**, il "presidio culturale" in forma di festa che, da due anni, si occupa di ricostruire un sentimento di comunità nella cittadina distrutta di **Preci**. *Ilaria Rossini*

Marche - Nelle Marche non esistono vere e proprie periferie del disagio che il teatro ha contribuito a riformare. Esiste però un vastissimo territorio ferito dai terribili terremoti di due anni fa, con il risultato di interi nuclei urbani distrutti e, come conseguenza, un tessuto sociale disgregato e da ricucire. Un importante collante è stato individuato dalla Regione, insieme a Consorzio Marche Spettacolo e Amat (Associazione Marchigiana Attività Teatrali), nell'iniziativa **Marche InVita** che, per diciotto mesi, dall'estate scorsa e per tutto il 2019, porta nelle zone colpite dal sisma 70 appuntamenti in 39 Comuni e un migliaio di artisti coinvolti. L'Amat, diretto da Gilberto Santini, è protagonista anche di **R3-Resilienza, Riutilizzo e Riattivazione dei capitali urbani** progettando attività di resilienza culturale nel quartiere Monticelli di **Ascoli Piceno** in un'ottica di recupero e rilancio di questo luogo.

Da segnalare, poi, l'attività della compagnia teatrale degli **Asini Bardasci** (Filippo Paolasi e Paola Ricci) nel piccolo centro di **Mondavio**, in provincia di Pesaro Urbino. Qui hanno trasformato lo storico Teatro Apollo in una cittadella culturale con vocazione al contemporaneo più stimolante. Basti pensare che la stagione di quest'anno è costruita su nove spettacoli in doppia serata – praticamente un re-

Teatro Rossi Aperto (Pisa)



cord per un comune di meno di quattromila abitanti – e gli ospiti si chiamano, tra gli altri, Principio Attivo e Maniaci D'Amore, Babilonia e Vico Quarto Mazzini, Licia Lanera e Teatro delle Albe. Un entusiasmante miracolo che si compie grazie al coinvolgimento diretto di un'intera comunità. *Pierfrancesco Giannangeli*

Abruzzo - Nelle terremotate "periferia dell'Impero", esistono e resistono alcune preziose realtà, che svolgono un'intensa attività di presidio culturale sul territorio, di inclusione e di teatro sociale. Sono il **Piccolo Teatro del Me-Ti**, attivo dal 1970 a **Paglieta** (Ch); **Contro-Convento**, progetto multidisciplinare di residenze artistiche ideato dall'Associazione Culturale **Rete/2**, con l'obiettivo di riqualificare e valorizzare il complesso dell'**ex convento delle Clarisse** situato nel Comune di **Caramanico Terme** (Pe), nel cuore del Parco Nazionale della Majella; **Terrateatro** a **Giulianova** (Te) che realizza spettacoli, rassegne e momenti formativi con bambini, ragazzi, adulti, disabili e carcerati; e **Arti e Spettacolo**, associazione culturale nata a L'Aquila nel 1994 che, dopo il terremoto del 2009, ha trasferito la sua sede al Teatro Nobelperlapace di **San Demetrio Ne' Vestini** (Aq), diventando un polo culturale sia per gli artisti sia per gli abitanti, con attività socio-culturali di vario genere (laboratori, proiezioni, spettacoli teatrali, prove, eventi, la rassegna di teatro contemporaneo "Strade"). Nella stessa direzione va anche la residenza **Oikos**, attiva dall'autunno 2018, progetto realizzato da Florian Metateatro di Pescara in collaborazione con il Comune di **Città Sant'Angelo** (Pe), dove ha sede, che ha l'obiettivo di creare un forte raccordo col territorio, riscoprire le tradizioni popolari e promuovere giovani artisti abruzzesi. *Claudia Cannella*

Lazio - Nella regione che possiede al suo centro, fisico e ideale, la capitale d'Italia, la presenza di un'area periferica può essere percepita come un concetto quasi paradossale. Se nella Roma accentratrice si segnala il lavoro dei cosiddetti "teatri di cintura" – il **Teatro Biblioteca Quarticciolo** (vedi intervista a pag. 58) e **Teatro Tor Bella Monaca** in testa – al di là del Grande Raccordo Anulare c'è tutto un mondo da scoprire.

Spesso ci pensa Atcl il circuito targato Mibact che svolge in sinergia con gli enti locali un lavoro di diffusione dello spettacolo dal vivo sul territorio regionale. **Matutateatro** a Sez-



LAZIO

Matutateatro a Sezze un «luogo di frontiera al centro»

È una domenica pomeriggio, a Sezze: dalla strada in discesa che costeggia l'ingresso dell'Auditorium Mario Costa sopraggiunge una moltitudine di bambini e adulti. Sembra di stare accanto a una scuola in un giorno feriale; invece è un giorno di festa e siamo davanti a un teatro. Le persone continuano ad arrivare. Per l'inizio dello spettacolo saranno più di 300. I bambini si sganciano dagli adulti, corrono incontrando due paia di braccia aperte, quelle dei "padroni di casa" Julia Borretti e Titta Ceccano. È il primo giorno di "Famiglie a teatro", la stagione di teatro ragazzi promossa e sostenuta da Atcl in collaborazione col Comune di Sezze e la direzione artistica della compagnia Matutateatro. Si resta stupiti dalla spontaneità dei rapporti e dai saluti e dagli abbracci tra il pubblico e la coppia di direttori artistici.

Va da sé che in questi anni Matutateatro non ha solo riempito dei cartelloni, ma ha fatto di più: ha dato voce a bisogni sopiti in un luogo di periferia. Ha costruito una domanda di teatro, oltre che numerose occasioni di socializzazione per Sezze e le sue aree limitrofe. Matutateatro nasce nel 2004. Sebbene gli esordi siano legati al teatro sociale (con pazienti psichiatriche, detenuti negli istituti penitenziari, laboratori con bambini, anziani, migranti), ha sempre rifiutato qualsiasi etichetta per il suo lavoro artistico, mosso da una vorace curiosità. Nel centro storico di Sezze vivono in gran parte anziani e migranti: dati che Matutateatro ha avuto bene a mente quando, nel 2007, prese in affitto e ristrutturò insieme a un gruppo di volontari quello che chiamarono Mat, uno spazio di 35 posti. Un «luogo di frontiera al centro», come amano definirlo.

Un punto di partenza, cui devono molto considerando che solo da ottobre 2017, grazie a un bando, Matutateatro si è aggiudicata anche la gestione del Teatro Comunale di Priverno. Al Mat sono andati in scena Elena Bucci, Ilaria Drago, Roberto Latini, Mamadou Dioume, nel 2010, qui tenne un laboratorio. Con stupore di Alessandro Balestrieri, originario di Sezze e oggi attore di Matutateatro, che ai tempi studiava a Roma per non limitarsi a ricevere una formazione provinciale. Aveva sentito parlare di «quell'attore che aveva fatto il *Mahabharata* di Peter Brook» pochi giorni prima, all'Università. Mamadou Dioume a Sezze: com'era potuto succedere? **Renata Savo**

ze e a **Priverno** (Lt, vedi box), **Teatro Bertolt Brecht** a **Formia** (Lt), **OperaPrima** a **Latina**, **Teatro Potlach** a **Fara Sabina** (Ri) e **Teatro delle Condizioni Avverse** nella **Bassa Sabina** sono realtà consapevoli le une delle altre, che sanno fare rete e alternare di continuo una "visione macroscopica" e una "microscopica" del proprio operato. Mentre sono in provincia lavorano anche a un progetto europeo; si spostano regolarmente a Roma, escono dal Lazio,

dall'Italia, per presentare i loro spettacoli o importarne degli altri.

Il **Teatro Bertolt Brecht**, fondato nel '74 e oggi diretto da Maurizio Stammati, è un teatro di 70 posti, in origine una grande aula di un istituto professionale, in un quartiere popolare di **Formia**, riceve come "teatro di figura" un contributo dal Fus e il suo Festival dei Teatri d'Arte Mediterranei, che si tiene sempre a Formia, spingerà grazie a un bando la sua azione a Pa-

PUGLIA

Coltivare il deserto a Manfredonia con la tenacia della Bottega degli Apocrifi

Di grande interesse e di segno forte la presenza a Manfredonia della Bottega degli Apocrifi che da anni tenta di conciliare - e con pieno successo su tutti i fronti - il lavoro di compagnia, proiettato a crearsi una solida reputazione a livello nazionale, all'impegno sociale in una situazione non certo semplice. Infatti Manfredonia non è immune dalla presenza della purtroppo nota mafia del Gargano, che costringe a scelte sul filo del rasoio anche a causa della spiccata vocazione pedagogica, uno dei tratti che caratterizza le scelte della Bottega, pronta da sempre ad assumersi dei rischi.

Nata a Bologna nel 2001, decide quasi da subito di trasferirsi a Manfredonia «con l'obiettivo politico di coltivare il deserto e con il desiderio di fare del teatro uno strumento per la lettura del reale». Obiettivo costantemente confermato in quindici anni di lavoro sul fronte spettacolare - produzioni sia per adulti, bello il loro ultimo *Lorenzo Milani*, sia per l'infanzia - o dei tanti laboratori nella scuola e non, o nell'avventura di una residenza teatrale che li vede gestire il Teatro Lucio Dalla e aprirsi alla formazione artistica e all'impegno multiculturale.

Irrrinunciabile l'ascolto dei soggetti deboli con particolare attenzione ai migranti e alle loro storie. Un rapporto proficuo per entrambe le parti con la partecipazione di persone extracomunitarie alla vita di compagnia con un rapporto sostanzialmente paritario, cosa affatto semplice non solo qui al Sud ma dappertutto. Insomma una dimostrazione di equilibrio che si attua anche nella gestione dei sempre problematici rapporti istituzionali, vero tallone di Achille di quasi tutte le esperienze culturali, e teatrali in particolare, che vogliono radicarsi proficuamente su di un territorio. **Nicola Viesti**



trasso, a Tunisi e a Siviglia. **OperaPrima** è, invece, una compagnia capeggiata da due donne, Agnese Chiara D'Apuzzo e Zahira Silvestri, che risiede a **Latina**, ma in periferia, dove da un capannone dirama un'intensa attività di formazione nelle scuole e molti progetti a sfondo sociale. Si tratta di compagnie che insistono su strategie di *audience empowerment*: stanno "accanto" al pubblico, non "al di sopra". E dei grandi maestri della ricerca teatrale, Eugenio Barba, il Living Theatre, Peter Brook, si sentono tutti - soprattutto il **Teatro Potlach**, che ha fatto dell'Odin Teatret a Holstebro una seconda casa - un po' figli. **Renata Savo**

SUD

Campania - Una platea da ottanta posti, una sala prove, un'area *coworking* e un corridoio adibito a biblioteca. Lo Spazio **X** di **Caserta**, gestito da un collettivo di trenta/quarantenni, organizza corsi, seminari, attività dedicate alla formazione attorale e del pubblico; interagisce con le associazioni locali e - con la pratica laboratoriale - favorisce l'integrazione di migranti e neo-italiani. È, il suo, un caso esemplare: investimento personale di partenza, auto-finanziamento delle attività e nessun sostegno dal Comune: come capita per tutte le realtà che verranno citate. Il **Magnifico Visbaal**

di **Benevento**, ad esempio, devastato dal fango con l'alluvione del 2015, che è rinato per ostinazione del suo direttore artistico, Peppe Fonzo, deciso a riprendere il cammino interrotto: spettacoli, attività formative, l'intenso lavoro svolto con le scuole, le Cooperative sociali e la Casa Circondariale di Benevento. Oppure - altra vicenda degna di nota - **Casa Babylon Theatre** a **Pagani**, che accompagna la stagione (definita un "festival") con una Scuola di Teatro e con progetti dedicati alla maturazione dello sguardo di giovani e giovanissimi spettatori.

Assieme a loro, a comporre un elenco inevitabilmente parziale: il **Magma** di Libero De Martino a **Torre del Greco**; **Officina Teatro** a **San Leucio**, il **Centro Teatro Spazio** di Vincenzo Borrelli a **San Giorgio a Cremano** e il **Tav** di **Frattamaggiore**, il **Caos Teatro** di **Villaricca**, la **Sala Molière** e l'**ArtGarage** di **Pozzuoli**: luoghi che - innanzitutto con una programmazione identitaria e differente - sono spazi ricreativi, presidi di legalità, centri di aggregazione: in contesti urbani medio-piccoli e difficili o difficilissimi, in cui le politiche culturali solo un concerto in piazza e le casse comunali risultano sempre vuote. E se a **Salerno** è un'associazione (**Erre Teatro**, cioè il duo Vincenzo Albano/Stefania Tirone, presso l'**Auditorium**) che s'impegna a creare nuovo pubblico, offrendo quel teatro autenticamente contemporaneo altrimenti quasi del tutto assente in una città distratta da recite amatoriali o commerciali, ad **Aversa** sono i ragazzi del **Nostos** a proporre opere di qualità, offrire una ribalta per i concerti delle band campane, fare scuola sul palco, organizzare iniziative che permettano ai cittadini una conoscenza ulteriore del luogo in cui abitano: ex manicomio compreso. Monadi di un sistema che non è un sistema - non esiste infatti una mappatura né un osservatorio regionale - a cui aggiungere le realtà liquide, dall'attività prettamente artistico-didattica: **Officina Efesti**, ad esempio, che traversa la regione usando il teatro per lo sviluppo del dialogo interculturale; **Vernice Fresca**, che ad **Avellino** si dedica alla teatralità infantile e, per finire, l'*unicum* costituito da **diffusioneteatro** di Eduardo Zampella, che da trentacinque anni, a **Torre Annunziata**, pone assieme, in un laboratorio permanente, attori in formazione e cittadini comuni: sperando di farne donne e uomini migliori. **Alessandro Toppi**

Puglia - Alcune compagnie pugliesi abbinano alla produzione spettacolare anche un importante lavoro sul territorio, in parte derivante dal progetto di residenze (Teatri Abitati) che ha contribuito non solo alla loro crescita artistico-manageriale, ma le ha indotte anche a una relazione più stretta con le realtà urbane, perlopiù periferiche, in cui hanno operato. Accanto a esse ci sono inoltre organismi, associazioni e singoli artisti che antepongono alla centralità data al "prodotto scenico" quella che viene dal lavoro svolto in situazioni critiche, in un continuo dialogo con una provincia parecchio più vivace dei capoluoghi.

Non è esagerato affermare che un monumento dovrebbe essere eretto al **Crest**, diretto da Clara Cottino, che da quarant'anni opera a **Taranto** e che da tempo ha trovato sede – tra disattenzione istituzionale e atti vandalici – al rione Tamburi, il più prossimo all'Ilva. La **Compagnia Luna nel Letto** di Michelangelo Campanale, a **Ruvo di Puglia**, prima di diventare nota per gli spettacoli che produce è stata, ed è tutt'ora, un interlocutore testardo dell'intera cittadinanza, alla quale è riuscita a riconsegnare il Teatro Comunale divenuto luogo di incontro e punto di riferimento quotidiano. Un festival, **I Teatri della Cupa** diretto da Tonio De Nitto, coagula intorno a un'offerta che fonda nuova drammaturgia, performance e riscrittura dei classici, l'insieme dei piccoli paesi del leccese (da **Novoli** a **Campi Salentina**). A **Bari** c'è il **Teatro Duse**, che sorge a nord della città e che fonda le sue stagioni, molto seguite dal pubblico, dando ospitalità a esperienze che fanno del lavoro sul territorio il proprio punto di forza: è il caso, ad esempio, de Il Teatro delle Bambole di Andrea Cramarossa, da sempre impegnato sul tema dell'identità di genere.

A **Bitonto**, centro in prossimità di Bari, **Fatti d'Arte** diretto da Raffaele Romita acquista visibilità nei giorni di repliche di alcuni allestimenti shakespeariani (la rassegna "www.shakespeare" giunta alla sesta edizione) che costituiscono però solo la punta di un iceberg in quanto il grosso dell'attività la compagnia lo svolge durante l'anno attraverso laboratori tenuti nei paesi circostanti e iniziative di formazione rivolte alla cittadina e ai suoi abitanti. Proprio come a **Manfredonia** fa la **Bottega degli Apocrifi** (vedi box). Da dieci anni a **Troia**, in provincia di Foggia, il **Festival Troia Teatro** è ragione di appartenenza identitaria e occasione di conoscenza della nuova teatralità nazionale. Emblematica la composizione delle forze che lo orga-



nizzano – l'Unione giovanile troiana, associazione culturale e turistica, e Teatro35, associazione teatrale – rivelatrice dei fini della rassegna. A **Chiatona**, **Clessidra Teatro** si smarca dalla mera programmazione festivaliera e – con un processo creativo collettivamente partecipato – rigenera scorci territoriali, riattiva la memoria locale e mette in relazione professionisti della scena e abitanti. Infine c'è il **Festival Castel dei Mondi** di **Andria**, che pur tra contraddizioni, intoppi e ritardi, resiste arrivando alla 22a edizione: una manifestazione che ha sempre avuto l'ambizione di porsi come "centro" della teatralità meridionale ma che, molto spesso, è stata costretta a farsi "periferia". *Nicola Viesti*

Calabria - Una regione a lungo considerata periferica – nonostante alcune eccellenze legate al teatro di tradizione e la presenza, a Cosenza, di uno dei primi Dams – è diventata invece, negli ultimi decenni, punto di riferimento per il contemporaneo al Sud (a partire dall'azione di **Scena Verticale**, con la creazione di Primavera dei Teatri a **Castrovillari**). Non solo: il tentativo di rinascita del territorio calabrese sta (ri)partendo dalla cultura, proprio attraverso il teatro, con compagnie che da anni operano nei comuni periferici, nei capoluoghi di provincia e, soprattutto, nei borghi a rischio di spopolamento. E poi c'è il teatro come strumento di superamento della marginalità

CALABRIA

La «resistenza gastrofonica viaggiante» dell'Ex Convento a Belmonte Calabro

Una delle esperienze calabresi più innovative che propone il teatro, ma più in generale le arti nella loro complessità e sinergia, come momento di incontro tra le persone, traendo forza dal territorio e modellandosi sul territorio stesso. Parliamo dell'Ex Convento, a Belmonte Calabro (paese di circa 2.000 abitanti, in provincia di Cosenza), un luogo privato che diviene pubblico. Un luogo che diventa, nel 2013, centro di sperimentazione di un modo di vedere l'arte come elemento strettamente legato al territorio, laddove occorre investire nel *welfare*, oltre che sopperire alla mancanza del teatro, costruendo quest'arte con gli stessi spettatori, mettendo in relazione famiglie, bambini, anziani, con attori e operatori, dando valore all'incontro, coinvolgendo i luoghi non teatrali e facendoli diventare spettacolo.

Laboratori, residenze, performance che rappresentano anche momenti di condivisione con le persone, come evidenziato dall'evocativo titolo della rassegna "Con il teatro non si mangia". Il teatro che diviene itinerante, portato fisicamente anche in altri territori calabresi, in zone limitrofe della provincia, dove il teatro non si è mai visto. Una «resistenza gastrofonica viaggiante», dal nome di uno dei progetti della compagnia, inteso come superamento del teatro, del «bello è/e difficile».

E poi, soprattutto, la festa (non festival!) Rifugi d'aria-Border, che quest'anno ha posto l'accento sul lavoro di chi resta, sui luoghi, sui riti e la ritualità, in un progetto di ricerca transdisciplinare: un'arte a carattere sociale e - appunto - senza confini netti, come tra persone e nazionalità. Per riflettere su un tema, quello del restare, in borghi spesso in via di spopolamento: «Abbiamo posto, innanzitutto a noi stessi, una riflessione su come, per parlare di un piccolo paese, ci si soffermi sul vuoto che si determina con chi va via, ma mai del pieno (poco o assai che sia) generato da chi rimane». Una festa che, dal 2016, rappresenta meglio la sintesi di questa attività, ideata da Stefano Cuzzocrea e da Paola Scialis, artista prematuramente scomparsa, ma che ha lasciato un grande esempio, con il suo entusiasmo, nel mondo teatrale calabrese. **Paola Abenavoli**

MATERA 2019

In attesa del Grande Avvento, facendo teatro in Basilicata

“Matera Capitale Europea della Cultura 2019” - cerimonia di apertura il 19 gennaio - significa una Fondazione con diciotto componenti (in carica fino al 2022), un team di cinquantatré esperti, nazionali e internazionali, e un programma di eventi che strutturando il proprio lavoro su contraddizioni e ossimori (Futuro Remoto, Continuità e Rotture, Riflessioni e Connessioni, Radici e Percorsi, Utopie e Distopie) promette rigenerazione urbana, stretta relazione tra proposte artistiche e necessità territoriali, produzioni di valore europeo e coinvolgimento popolare, formazione di una nuova generazione di artisti e spettatori e - ancora - integrazione delle marginalità, cura delle ferite impresse a questa parte d'Italia dalla Storia, superamento della condizione d'isolamento vissuta da chi recita in Basilicata.

La costruzione del Gran Teatro Matera, dunque, in località Borgo Venusio (un teatro-tenda da duemila posti a sedere); cinquanta eventi in rassegna (dalla prosa alla danza, dai concerti al cinema, dalla performatività in piazza alle mostre); l'apice teatrale rappresentato dagli spettacoli di Milo Rau e Roberto Latini: il primo (con *Il Nuovo Vangelo*) impegnato a comprendere la relazione esistente tra il messaggio cristiano e le neopoverità; il secondo (col *Gran Teatro Mangiafuoco*) pronto a interrogare il rapporto tra figli illegittimi e padri naturali. Questo, tra poco, in una regione abituata a essere periferia della periferia del sistema teatrale italiano e che, per quasi un anno, del sistema diverrà panorama mozzafiato, nuova frontiera, suggestiva ribalta ulteriore.

E nel frattempo? All'ombra di un circuito regionale prettamente *mainstream* esistono eccellenze che, nel tempo lento e ostinato della quotidianità, bonificano città e quartieri con l'arte. Il **Festival Città delle 100 scale**, ad esempio, che - diretto da Giuseppe Biscaglia e Francesco Scaringi e giunto alla nona edizione - diluisce in più mesi spettacoli di alta qualità ospitando a **Potenza** le esperienze poeticamente più interessanti del teatro off e under italiano; **Nessuno resti fuori**, esperienza festivaliera organizzata dal Centro Arti Integrate (**Iac**) di Nadia Casamassima e Andrea Santantonio a **Matera**, che da un triennio (e cambiando di volta in volta il campo d'azione) coinvolge migranti e giovani in una programmazione che associa spettacoli a incontri, stage, laboratori. Ma da citare sono anche l'**U-Platz** gestito dalla compagnia **Gommalacca**, dichiaratamente un «piccolo spazio civico e teatrale», che nel Serpentone di Potenza ospita una rassegna di spettacoli, workshop e laboratori formativi, e le compagnie teatrali - **L'Albero a Melfi e Petra** a **Satriano** - che, assieme alle due realtà già citate, hanno costituito un contro-circuito (#Reteteatro41) che permette la tournée locale di produzioni indipendenti, lucane e nazionali. In attesa del “grande evento” sono loro ad aver avuto a cuore il territorio, la Basilicata, il suo pubblico. **Alessandro Toppi**

urbana: un esempio è quello di **SpazioTeatro** che, con Fuori Centro Festival-Periferie creative, lo scorso anno ha inteso la teatralità, e in generale l'atto artistico, come mezzo per coinvolgere i giovani del quartiere Arghillà di **Reggio Calabria**. Restando nell'area dello Stretto, parliamo anche di nuove strutture che, nascendo, rendono più articolata l'offerta culturale cittadina: è il caso del **Teatro Primo** di **Villa San Giovanni**, un piccolo grande teatro che ospita propri spettacoli, ma anche produzioni regionali e nazionali e laboratori, aprendo una finestra sul contemporaneo. Ed è il caso anche dei nuovi spazi che, affiancandosi a quelli tradizionali, diventano luoghi di aggregazione e di crescita per la comunità: come il **Tip Teatro**, creato a **Lamezia Terme** dalla **Compagnia Scenari Visibili** e divenuto in pochi anni un punto di riferimento culturale, un luogo di incontri di valenza nazionale su temi che vanno dal teatro alla letteratura, dalla politica al cinema, un centro di laboratori formativi, un palco per la programmazione teatrale e la se-

de di una biblioteca galleggiante dello spettacolo, messa a disposizione dei lettori lametini. Tante altre esperienze punteggiano la Calabria: tra queste, il lavoro della **Compagnia Dracma** a **Polistena** (Rc), quello del **Teatro del Carro** a **Badolato** (Cz), l'esperienza dell'**Ex Convento** a **Belmonte Calabro** (Cs, vedi box) o le attività di teatro-ragazzi, come quella del **Teatro della Maruca**, che ha creato il primo spazio-off di **Crotone** e che, come altre compagnie per cui il coinvolgimento del territorio è fondamentale, punta anche a un recupero delle tradizioni, a cominciare da quelle linguistiche. **Paola Abenavoli**

Sicilia - La Sicilia è tutta una periferia. Una territorialità quella del Sud che spesso si trasforma in poetica e cifra stilistica. Era il lontano 1992 quando, nel cortile di una casa circondariale, nel cuore del degradato quartiere dell'Albergheria di **Palermo**, Franco Scaldati apriva il suo laboratorio impegnando giovani, giovanissimi e anziani. È sempre in quel quartiere

che oggi ha vita il progetto “Classici in strada” che porta in scena, in vie e quartieri disagiati, spettacoli itineranti e parate. A promuoverli è il **Teatro Atlante** che, nel suo percorso lungo più di dieci anni, partendo dalle pratiche del Teatro dell'Oppresso, fonda la propria poetica sulla valorizzazione degli spazi urbani, con un'attività sia di formazione che di produzione rivolta a minori dei quartieri a rischio, a detenuti e a migranti. Sempre a Palermo, è attivo dal 2010 il **Piccolo Teatro Patafisico** che opera nell'ex-Manicomio dietro la Cattedrale, una realtà che investe su produzioni teatrali e residenze artistiche, organizzando stagioni, soprattutto rivolte ai piccoli, e promuovendo il Minimo Teatro Festival. Il **Teatro Mediterraneo Occupato** (Tmo), nasce invece con l'occupazione di uno dei padiglioni della Fiera del Mediterraneo, è un luogo poli-funzionale dove hanno sede produzioni indipendenti, percorsi di formazione di alto livello e a lunga durata (come quelli tenuti da Giuseppe Massa, Claudio Collovà e Giovanna Velardi).

A **Catania** va, invece, segnalato il progetto di innovazione culturale **Trame di quartiere -Rigenerazione urbana**, creato da un gruppo di lavoro interdisciplinare impegnato nella rigenerazione urbana del quartiere San Berillo, l'antico quartiere a luci rosse della città. “Drammaturgia di comunità” è un percorso di laboratori che, utilizzando la metodologia del Teatro Sociale, ha raccolto storie legate al quartiere, tradotte poi in esiti performativi (*Il mondo è un grande rettangolo di raso rosso*, 2016 e *Specula Speculorum*, 2017). Sempre a Catania, importante è l'attività del **Teatro Coppola**, un tempo primo Teatro Comunale della Città, inaugurato nel 1821 e distrutto dai bombardamenti del 1943, poi diventato un cantiere in stato di abbandono, finché nel 2011 è stato occupato da lavoratrici e lavoratori siciliani della cultura e dello spettacolo, che lo hanno riaperto come luogo di produzione e formazione.

In zona **Messina** va citata la lunga esperienza di Domenico Cucinotta e Maria Pia Rizzo che insistono nel difficile quartiere del Villaggio del Santo, con il loro spazio, **Magazzini del Sale**, attivando laboratori, producendo spettacoli, ospitando compagnie in residenza, in forte collaborazione con i cittadini che spesso diventano anche attori.

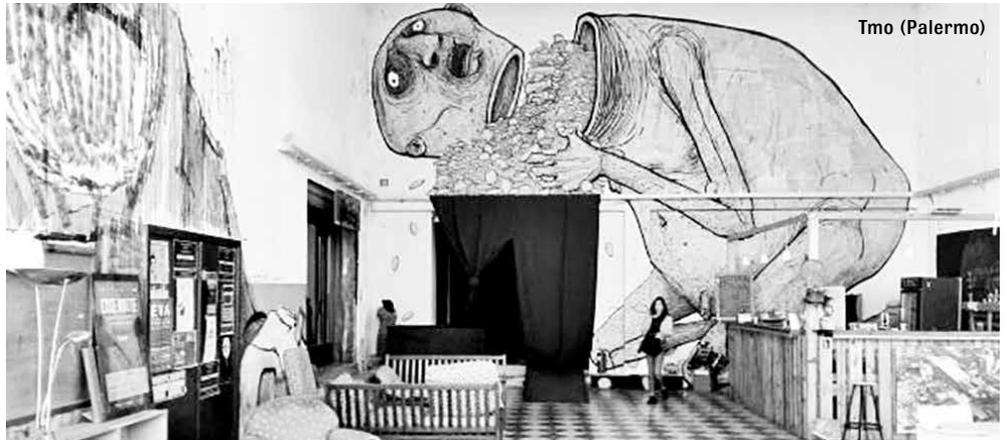
Tra le realtà isolate, non se ne può dimenticare una piccola, ma di grande importanza

per il coraggio e la tenacia che ha contraddistinto la sua storia: è quella dell'**Associazione Santa Briganti** che, dal 2007, dà vita a **Vittoria** (Ragusa) al Festival Diffuso Scenica (con uno sguardo al circo contemporaneo proveniente da varie parti dell'Europa) e alla rassegna di teatro contemporaneo, "Teatro Aperto" nel Teatro Vittoria Colonna, un appuntamento sempre *sold-out* in uno dei luoghi più decentrati dell'isola. *Filippa Ilardo*

Sardegna - Partendo da sud, a **Cagliari** ci sono compagnie che hanno scelto di abitare luoghi periferici per dialogare con essi. Così è per gli **Intrepidi Monelli** a Sant'Avendrace, un centro di produzione nato dalla volontà di Sergio Piano, attore storico del Teatro Alkestis, che coltivava il sogno di aprire uno spazio nel suo quartiere d'origine. Punta a diventare un presidio culturale aperto a realtà del rione il **Teatro del Segno**, a Is Mirrionis, che sviluppa dal 2017 un progetto sociale orientato alla partecipazione, in particolare dei più giovani. Con "Approdi", festa di arti urbane contemporanee, **Carovana Smi** ha lavorato per anni nel quartiere di Sant'Elia, ai margini della città, e continua a portare avanti progetti d'impatto sociale che vedono coinvolte comunità migranti e comunità residenti, in un dialogo tra culture che ridefinisce anche il rapporto tra i centri e le periferie.

Al decentramento guarda **Sardegna Teatro** che, con il progetto di rilancio del **Teatro Eliseo di Nuoro**, ha voluto aprirsi al dialogo col territorio barbaricino, decisamente periferia rispetto alla base cagliaritano del Tric. Inoltre, con **Casa Manconi**, nuova foresteria e hub creativo, invita al dialogo associazioni e collettivi con sede nel capoluogo barbaricino, in uno scambio e incontro tra professionalità e competenze. Dall'entroterra al mare, restando sul versante est, la **Compagnia Rosso Levante**, con sede a **Tortoli**, nel cuore dell'Ogliastra, è attiva dai primi anni Duemila nel Teatro San Francesco, dove propone spettacoli e laboratori.

Risalendo verso nord, arriviamo a **Sassari**, dove quest'anno ha avuto luogo il progetto cross-disciplinare "**Selfie My City**" dell'associazione **Senza Confini di Pelle**. Un percorso artistico di formazione e ricerca che ha visto coinvolti i giovani residenti dei quartieri di Monte Rosello e del centro storico, che oggi possiede le stesse caratteristiche di marginalità delle periferie. *Rossella Porcheddu*



Per saperne di più

- G. Bartolucci, *Testi critici 1964-87*, Roma, Bulzoni, 2007.
- C. Bernardi, *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Roma, Carocci, 2004.
- M. Bertoldi, *Teatro di massa, propaganda e italianizzazione. Il Carro di Tespi in Alto Adige (1930-43)*, in *Storia e regione*, 20/1, 2011.
- F. Biondi, E. Donatini, G. Guccini, *Nobiltà e miseria. Presente e futuro delle residenze creative in Italia*, Mondaino, L'alboreto, 2015.
- A. Boal, *Il teatro degli oppressi. Teoria e tecnica del teatro*, Molfetta, La Meridiana, 2011.
- A. Boal, *L'estetica dell'oppresso. L'arte e l'estetica come strumenti di libertà*, Molfetta, La Meridiana, 2011.
- R. Boldrini, *Territori come scena*, Corazzano (Pi), Titivillus, 2009.
- D. Cappelletti, *La sperimentazione teatrale in Italia tra norma e devianza*, Torino, E.R.I., 1981.
- M. Carosi (a cura di), *Movimenti Urbani. La danza nei luoghi del quotidiano in Italia*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2011.
- S. Casi, *600.000 e altre azioni teatrali per Giuliano Scabia*, Pisa, Ets, 2012.
- L. Cirillo, *Lotta di classe in palcoscenico. I teatri occupati si raccontano*, Roma, Alegre, 2014.
- F. Cruciani, *Registi pedagoghi e comunità teatrali del Novecento*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2006.
- M. De Marinis, *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, Firenze, La Casa Usher, 2011.
- M. De Marinis, *Ripensare il Novecento teatrale. Paesaggi e spaesamenti*, Roma, Bulzoni, 2018.
- A.D. Dorno, N. Piazola, *Stracci della memoria*, Imola, Cue Press, 2018.
- N. Fano, *Andare per teatri*, Bologna, Il Mulino, 2016.
- R. Ferraresi (a cura di) *Teatri del suono. Terzo teatro: ieri, oggi, domani*, Bologna, La Casa Usher, 2018.
- G. Gobbi, F. Zanetti (a cura di), *Teatri re-sistenti. Confronti su teatro e cittadinanze*, Corazzano (Pi), Titivillus, 2012.
- G. Graziani *Zone Teatrali Libere*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2010.
- G. Graziani, *Hic Sunt Leones. Scena indipendente romana*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2007.
- R. Guarino, *Teatri Luoghi Città*, Roma, Officina, 2008.
- M. Martinelli, E. Montanari, *Primavera eretica. Scritti e interviste: 1983-2013*, Corazzano (Pi), Titivillus, 2014.
- M. Martinelli, *Farsi luogo*, Imola, Cue Press, 2015.
- M. Martinelli, *Aristofane a Scampia*, Milano, Ponte delle Grazie, 2016.
- C. Merli, *Il teatro ad iniziativa pubblica in Italia*, Milano, Led, 2007.
- G.R. Morteo, L. Perissinotto (a cura di), *Animazione e città*, Torino, Musolini, 1980.
- A. Pagliarino, *Teatro, comunità e capitale sociale. Alla ricerca dei luoghi del teatro*, Roma, Aracne, 2011.
- G. Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Corazzano (Pi), Titivillus, 2009 (Il Mulino, 1994, prima ediz.).
- L. Perissinotto, *Animazione teatrale. Le idee, i luoghi, i protagonisti*, Roma, Carocci, 2006.
- A. Pontremoli, *Elementi di teatro educativo, sociale e di comunità*, Novara, Utet-De Agostini, 2015.
- M. Porzio, *La Resistenza teatrale. Il teatro di ricerca a Napoli dalle origini al terremoto*, Roma, Bulzoni, 2011.
- A. Rossi Ghiglione, A. Pagliarino (a cura di) *Fare teatro sociale. Esercizi e progetti*, Roma, Audino, 2007.
- G. Scabia, *Teatro nello spazio degli scontri*, Roma, Bulzoni, 1973.
- E. Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, Milano, Led, 2004 (La Nuova Italia, 1989, prima ediz.).
- E. Van Erven, *Community Theatre: Global Perspectives*, Londra, Routledge, 2000.
- A. Vassalli, *La tentazione del Sud. Viaggio nel teatro di Leo e Perla da Roma a Marigliano*, Corazzano (Pi), Titivillus, 2018.
- *Inchiesta sul teatro popolare in Italia*, Sipario, a. XVIII, n. 205, maggio 1963.

Novecento decentrato: istituzioni teatrali e periferie

Dopo i primi esperimenti sotto il fascismo, il decentramento si sviluppa nel Secondo Dopoguerra grazie ai neonati Teatri Stabili. Promozione e servizio pubblico sono le parole d'ordine fino agli anni Sessanta quando il teatro, intrecciandosi a nuove istanze politiche e sociali, diviene strumento per interpretare i problemi della comunità.

di Livia Cavaglieri

Se “decentramento” diventa una parola-chiave del teatro del Novecento a partire dal fermento degli anni Sessanta, è anche vero che una linea di teatro decentrato per missione istituzionale prende corpo molto prima.

I primi esperimenti voluti dall'alto furono realizzati sotto il fascismo, che nel 1929 varò un'esperienza destinata a durare fino alla fine del regime, i Carri di Tespi. Paolo Orano li definì «un teatro mobile per masse» e in effetti si trattò di teatri ambulanti, realizzati grazie a una complessa struttura metallica, montabile e smontabile in tempi brevi (progettata dall'architetto Antonio Valente), capace di creare un teatro all'aperto dotato di tutto il necessario, sormontato da una cupola Fortuny e con una capienza che arrivava alle 5.000 persone. Ideati da Gioacchino Forzano, i Carri di Tespi avevano la missione di allestire spettacoli in comuni minori, alla periferia della vita cultu-

rale e privi di un edificio teatrale. Formate da attori professionisti di livello, le compagnie dei tre Carri di Tespi drammatici (Brigata Milano per l'Italia settentrionale; Brigata Firenze per l'area centrale; Brigata Sassari per il Meridione e le isole) e il Carro di Tespi lirico percorsero in lungo e in largo la penisola e le isole, durante i mesi estivi, di fatto allargando il circuito teatrale normale. Raggiunsero centinaia di migliaia di spettatori “nuovi” ed entusiasti con biglietti d'ingresso a prezzi molto contenuti (l'operazione era largamente finanziata dall'Ond, Opera Nazionale Dopolavoro). Il repertorio era italiano: se il primo Carro fu inaugurato con l'*Oreste* di Alfieri, non mancarono testi contemporanei (Pirandello, Rosso di San Secondo, Luigi Chiarelli, Dario Niccodemi). All'interno di un disegno evidentemente propagandistico, uno degli obiettivi era la diffusione della lingua italiana in luoghi in cui ancora si usavano tenacemente i dialetti.



L'idea era cioè di usare il teatro come mezzo di diffusione non solo della propaganda fascista, ma anche di un'integrazione linguistica nazionale.

Stabili, fabbriche e parrocchie

All'inizio del Secondo Dopoguerra, anche gli Stabili di "prima generazione" non mancarono di sperimentare azioni dal centro alla periferia: dagli spettacoli ospitati nel teatro delle acciaierie di Cornigliano a Genova, alle letture sceniche organizzate nell'*hinterland* milanese dal Piccolo di Milano, fino alla rete dei teatri parrocchiali periferici, cui si appoggia a metà anni Cinquanta il neonato Stabile torinese. Per questi enti il decentramento è soprattutto un'operazione di promozione, una ricerca di nuovo pubblico, una concretizzazione della missione del servizio pubblico e del teatro d'arte per tutti.

I cambiamenti demografici e socio-culturali epocali che toccano la fine degli anni Sessanta, insieme alla scossa lanciata dal teatro di ricerca e dalle seconde avanguardie, cambiano le carte in tavola per tutti e portano a un'idea di decentramento più vicina a quella che è oggi storiograficamente assestata. Anzitutto un allargamento: dall'attenzione verso il decentramento urbano (il centro/le periferie della città) a una visione nazionale (i centri/le periferie del Paese) e pure, anche se qui non ce ne possiamo occupare, internazionale (i centri/le periferie del mondo).

Non basta più il trasferimento di spettacoli teatrali dal centro alla periferia, attraverso una differente proposta distributiva. In un intreccio fra teatro e problemi di natura politica, sociale e urbanistica, si tratta ora di mettere il teatro a servizio della comunità nella quale si trova a operare, oppure *per la quale* decide di trovarsi a operare per evidenziarne e interpretarne i problemi; di rimettere in discussione la centralità delle culture "alte" rispetto alle culture subalterne, di reinterpretare e ridefinire attraverso il teatro gli spazi ai margini, gli interstizi delle contraddizioni urbane e territoriali, lontano da ogni centro e lungo percorsi inesplorati.

Le istituzioni sono parte di questo movimento, anche se in una posizione più di retroguardia e spesso ambivalente, per cui alle ricostruzioni ufficiali di gloriose avventure nei luoghi deserti dal teatro vanno accostate anche le accuse di quanti leggono nel decentramento dall'alto un atto paternalista e coloniale. Senza entrare nel merito del dibattito, è importante tenere presente la complessità di un discorso che, se sul fronte teorico si richiama all'*animation culturelle* alla francese, parte comunque da istanze strettamente radicate nel contesto sociale e politico italiano.

Arlecchino sotto il tendone

Passa così alla storia il tendone da circo con cui Paolo Grassi decentra il Piccolo Teatro di Milano, di cui è rimasto solitario timoniere, dopo che Strehler lo ha la-

sciato per buttarsi nell'avventura del Gruppo Teatro Azione. "Teatro Quartiere" è il titolo ben riuscito di un'operazione che vede debuttare in diversi quartieri delle periferie milanesi l'*Arlecchino* di repertorio ma anche altri spettacoli, come *Il bagno* di Majakovskij per la regia di Franco Parenti; *L'obbedienza non è più una virtù*, testo su don Milani, regia di Mina Mezzadri; o ancora gli spettacoli per bambini, un genere nuovo per l'epoca, come *Papà, papà anch'io voglio la luna* di Guido Stagnaro, Angelo Corti e Gino Negri.

Meno famoso, ma più audace è l'esperimento che nel marzo 1969 avvia lo Stabile di Torino, città simbolo del cambiamento urbano-antropologico e "teatro" di un disequilibrio urbanistico ai limiti (Stefano Casi ci ricorda che, tra il 1951 e il 1971, a fronte di una crescita della popolazione italiana del 13,7%, l'espansione demografica di Torino toccò il 63%). Di concerto con le amministrazioni locali, la direzione collegiale di Nuccio Messina, Giuseppe Bartolucci, Gian Renzo Morteo e Federico Doglio incarica Edoardo Fadini, Augusto Romano e lo stesso Morteo di progettare un'azione di decentramento teatrale nei quartieri di Mirafiori Sud, Le Vallette, La Falchera e Corso Taranto. Il coinvolgimento di Giuliano Scabia, pioniere di una svolta nel concepire il decentramento come luogo di relazioni autentiche, porta a un esperimento avanzato nei propositi che non limita «il decentramento a [...] un movimento centrifugo che porti in periferia qualcosa che ha il suo fulcro e la sua origine in centro [...]». Si tratta piuttosto che creare altrove, nelle periferie, i centri creativi nei quali far nascere nuove modalità di lavoro teatrale e di composizione di uno spettacolo» (Casi). L'obiettivo è superare la mera esportazione di spettacoli ben confezionati e di arrivare a realizzare spettacoli teatrali con gli abitanti, interagendo con i loro problemi e le loro richieste. Le 33 ore non-stop di *Sistema di reparto chiuso* (Alla sezione n. 7 mi facevano fare la nanna). *Visita ad una istituzione repressiva*, azione teatrale performata alla Sala della Delegazione Comunale delle Vallette nel febbraio 1970 sono il risultato di una visione che parte dall'idea che è il territorio, nella sua accezione geografica antropologica ed economica, a determinare in misura essenziale e cogente il farsi del teatro. È un percorso che si intreccia con le istanze di rinnovamento e protesta sociale e che potrà essere condotto solamente fuori dalle istituzioni.

Figlio di questo clima, sul fronte del cambiamento organizzativo di lunga durata, è il superamento del modello dei piccoli teatri municipali verso la costituzione prima dei circuiti regionali, poi degli Stabili su base regionale. Per il nostro Paese, decentrare ha significato anche pensare una tipologia di teatro stabile pubblico che abbraccia un'idea territoriale di più vaste dimensioni, oltre l'accentramento urbano della vita culturale tipicamente novecentesco e capace di pensare il teatro in termini di rete pluricentrica. ★



Con la voglia di restare liberi urban art e insidie del mercato

Cos'è la periferia? La risposta rimane sospesa. Ma di certo la si può vedere come un grande, vivacissimo laboratorio d'arti e di idee, spesso militante, che nasce sulla strada e sulla strada si ramifica, fino a essere sedotto (o rubato) dall'industria culturale.

di **Diego Vincenti**

Banlieue parigina. Gli scontri hanno definitivamente distrutto quel poco che già rimaneva intatto del cortile, della strada, degli androni. È bruciata la palestra per la boxe. È bruciata la macchina del vicino di casa. I *murales* rimangono in piedi. Mentre da una finestra aperta un ragazzo *scratcha* ai piatti *Nique La Police* di Cut Killer, con tanto di campionamento da *Non, Je ne regrette rien* della Piaf. Ché in periferia non ci sono intoccabili. Anzi. L'arte è creazione, rilettura, riciclo. Post-moderna per codice genetico. Ma in tutto questo: perché distruggere la macchina del vicino? Probabilmente per il semplice fatto che era lì. La periferia odia e distrugge se stessa. La polizia può sparare. Eppure è forse l'unico luogo dove una musica nuova la senti forte dalla finestra aperta. I muri prendono colore durante la notte, neanche fossimo in un film di Miyazaki. In palestra vai ancora a menare. E dove in strada usi un bizzarro pronome: noi. C'è una disperazione che toglie il fiato ne *L'odio*,

in cui Mathieu Kassovitz (era il 1995) racconta bene come uno dei reali problemi delle periferie sia la percezione di se stessi, quella rabbia senza direzione che non può arrivare alle vetrine corazzate di Louis Vuitton. Eppure... Eppure in quella caduta con schianto emerge una forza vitale (e artistica) forse afona ma potentissima. Che crea e distrugge. O, in alternativa, viene assorbita dal mercato. Dalla città. La stessa che poi ribadisce a ogni stagione la necessità impellente di portare la cultura in periferia. Siamo sicuri? Non basterebbero servizi, mezzi, lavori, opportunità? Che forse da queste parti manca tutto tranne la cultura. Molto del nuovo è nato e cresciuto lontano dal centro. Prima di essere consegnato alle stanze minimaliste dei musei. Raramente in maniera indolore.

Marzo 2016. Un gigantesco *murales* di Blu copre un'intera parete davanti al centro sociale Xm24. Il soggetto è **Bologna** stessa. O meglio: due Bologna che paiono scontrarsi con i dettagli di eserciti medievali. Da una parte

i bottegai, gli investitori, i mortadellai; dall'altra gli sfattoni, gli *hacker*, i *punk*. Un capolavoro. Non a caso Blu lavora ormai in ogni angolo del globo. Solo che l'artista non ha preso affatto bene la mostra "Banksy & Co" che hanno appena inaugurato in città, dove vengono esposte alcune sue opere staccate da muri in demolizione. Qualcuno mangia sulle spalle della *street art*. E cerca di rendere più torbido il suo gesto politico. La reazione di Blu è categorica: con una mano di grigio cancella tutti i suoi lavori presenti a Bologna. Operazione di pura guerriglia. E come scrive il collettivo Wu Ming su *Internazionale (Blu, i mostrificatori e le sfumature di grigio, 18 marzo 2016)*: «...Non è l'opera d'arte che importa. Ma la vita e le relazioni che ci stanno dietro e che ancora sfuggono all'assimilazione alle logiche dominanti. La vita che resiste. E a volte perfino insorge». Da Basquiat a Banksy il rapporto con il mercato può essere complesso, a volte conflittuale. Ma se dipingi per le strade il tuo dipingere è politico. Punto.

Quel che suona in strada

Ma cos'è la periferia? Dove stanno i confini della città o dove stanno i poveracci? Quei pazzi che per noia distruggono la panchina sotto casa, quella su cui si siedono gli amici, i genitori, il cane. Ma poi con i mozziconi di cemento ci costruiscono un campo da *parkour*.

A **Bruxelles**, in place de la Chapelle, la piazza cementificata è diventata uno *skate-park*. Ma anche una struttura dove spaccarsi le ossa, il giardinetto per i bimbi, un angolo perfetto per uno *slam* poetico, duello all'ultima rima. Che nessuno lascia più i suoi scritti nel cassetto. Sotto scorrono i binari della ferrovia, ti appoggi a una grata e osservi i treni che partono e che arrivano. *Trainspotting*. Da un lato i palazzi sono borghesi, dall'altro fatiscanti. I negozi di *bric-à-brac* si alternano ai localini *hipster*, con le sedie colorate e le fioriere costruite con i pancali. È periferia? Difficile rispondere. Di certo è l'evoluzione di una rappresentazione: la creatività dei nostri margini (urbanistici, sociali, esistenziali) che nasce, cresce, si istituzionalizza. Con tanto di gran maestro-*skate* a insegnare l'arte a una variegata platea multiculturale. E state certi che in qualche angolo c'è sempre qualcuno con il volume del cellulare al massimo per fare ascoltare l'ultimo mix *hip-hop*, *rap*, *trap*, *drill*. Perché forse non c'è settore come quello musicale dove la periferia ha maggiormente segnato mode, generi, fenomeni.

Dal *reggae* dei *dancehall* giamaicani ai *soundsystem* riverberati del *dub*; dai primi campionamenti newyorchesi, all'*hip hop* capace di influenzare l'industria discografica mondiale; dalla *techno* di **Detroit** alla *house* di **Chicago**, fino alle sue ramificazioni europee, la cultura *rave* e quella *cyberpunk*, l'*hardcore* del **Nord Europa**, i ritmi spezzati della *jungle* e della *drum and bass*, quelli rallentati del *trip-hop* con i suoi *flow* ipnotici, la *dub-step* di Burial (genio assoluto), il mercato globalizzato della *edm* e le declinazioni nazionali del *rap*, la nascita della *trap* con le sue insopportabili voci in *auto-tune*, quella specie di parodia *gangsta* che sta diventando la *drill* in Inghilterra: nulla di tutto questo è mai nato in un salotto. E quando è successo, è sulla strada che presto si è spostato per trovare benzina e talenti. L'elenco potrebbe proseguire a lungo. Ma questa energia che ogni volta riesce nuovamente a raccogliersi intorno a un campione, una Roland TR-808 o perfino

il microfono di un neomelodico, ha un unico comune denominatore: la periferia. Quello che probabilmente state oggi ascoltando su Spotify ha preso vita da queste parti. Poi l'hanno adottato, a volte dandogli un cognome diverso. Ma non bisogna confondersi.

Tra margini e istituzioni

Ogni anno, a **Roma**, a giugno, il Csoa Forte Prenestino organizza il "Crack!", festival con il meglio delle produzioni indipendenti nelle arti grafiche e nei fumetti. Una manciata di giorni che sono come una specie di overdose di creatività, con i sotterranei ad accogliere piccoli *atelier*, mentre i cortili divengono grandi fiere a cielo aperto. La sensazione è che ci si trovi davanti all'apice di un fenomeno che vive quotidianamente nel margine e nella militanza, rinnovando codici e grammatiche che anticipano le mode delle prossime stagioni. Quell'idea grafica che riesce a sorprenderci nell'ultima pubblicità dell'orologio, facile che sia un'evoluzione più o meno consapevole di qualcosa germogliato in un laboratorio senza confini geografici o etichette. Si pensi solo a quanto continui a influenzare il nostro gusto l'estetica dei *writer*, il *lettering* spigoloso della *street art* californiana, le varie anime europee di una *urban art* che deve solo fare attenzione a non smitarsi. Che il decorativismo è dietro l'angolo. Perfino una certa scuola fumettistica dichiara origini ben chiare, filo rosso che muove da Andrea Pazienza (altro genio assoluto) al-

le *fanzine* musicali della controcultura di fine millennio, prima di sintetizzarsi in linguaggi definiti e adulti, spesso dall'ampissimo ventaglio di derivazioni. Un caso su tutti Zero-calcare, dalle borgate a fenomeno nazionale. Il Maxxi ne sta ospitando la prima personale. E questo suona bello e un po' strano allo stesso tempo.

Ma a interessare alla fine è l'ennesimo esempio della forza generatrice della periferia, qui supportata dalla galassia degli spazi occupati. Il Forte, Officina 99, il Leoncavallo o l'Isola a **Milano**, che tanto ha detto anche in ambito teatrale (si pensi solo all'autonomia creativa di Danio Manfredini): i centri sociali hanno da sempre un ruolo fondamentale nel liberare energie creative attraverso schemi non istituzionali. Quello che si rimpiange è l'importanza politica che quel ruolo ha avuto a cavallo del millennio, legandosi forse per l'ultima volta ai movimenti. Chissà che non sia proprio una tensione artistica a trovare presto nuove risposte. Alla fine è successo così qui, a Milano, con Macao. La riflessione teorica a unirsi con la sfacciataggine del gesto, in bilico fra arte, situazionismo, militanza. Un po' come quando Said scrive sul muro «Le monde est à nous». Neanche lui ci crede. Ma è un inizio. In attesa del primo treno per la periferia. ★

In apertura, il murales di Blu a Bologna davanti al centro sociale Xm24; in questa pagina, Place de la Chapelle a Bruxelles.



A strapiombo sulla faglia: drammaturgie di confine

Il dialetto è contatto con la scorza del reale, richiamo inclusivo, formula con cui recuperare in scena un mondo scomparso, deflagrato o irreali. Dall'infilata veneta dei casermoni di provincia all'estrema punta della Sicilia: la lingua del teatro italiano è un crogiolo di lingue di quartiere.

di Renzo Francabandera



La ragazza dalle ultime case del paese inizia una camminata decisa, con passo fermo. I buchi nell'asfalto, la polvere alzata dal vento, i muri scorticati del campo sportivo con qualche scritta volgare. Alle sue spalle una processione di umanità derelitta e di confine, motorette truccate. Dietro le finestre e sui balconi, sguardi. Lei ha in mano una pistola, sta andando a casa dell'uomo che l'ha molestata. Per chiudere i conti. Un lungo piano sequenza che parte dalla periferia di un paese di periferia di una provincia di periferia. E che alla fine, anche dopo la possibile vendetta, resta periferia. È quello che succede ne *La sorella di Gesucristo*, ultimo capitolo che **Oscar De Summa**, attore, re-

gista e drammaturgo ha dedicato alla provincia, alla sua provincia, quella salentina. Il trittico, composto anche da uno dei suoi primi lavori, *Diario di provincia*, di oltre dieci anni fa, e da *Stasera sono in vena*, attraverso un racconto lineare e scorrevole, strutturato secondo una forma classica di narrazione, che ha avuto un grandissimo riscontro in tutta Italia. La narrazione si districa attraverso l'ironia, per una comprensione più emotiva che razionale, ma in queste creazioni di De Summa basta girare l'angolo e arriva il dramma. Una società che a volte appare quella di vent'anni fa, i paesini com'erano. Eppure oggi la periferia sta tornando. Molto forte. Come l'eroina. Solo che non è più solo nelle periferie.

L'antica piazza centrale, l'agorà in cima al colle del mio paesino in Puglia, nel giro di vent'anni, dall'avvento della rivoluzione digitale, è diventata periferia. Non c'è mai nessuno. Affollatissimo centro della politica nella mia infanzia, l'antica rocca, fatta salva qualche festa religiosa con luminarie, ha perso il suo significato simbolico e funzionale. Una periferia in pieno centro. Il concetto di periferia si rivela oggi complesso e contraddittorio, non più riconducibile a una definizione chiara e univoca: ne sta nascendo uno più articolato e flessibile che comprende infinite realtà di centralità e marginalità urbana, le cui caratteristiche sono sempre strettamente legate alle condizioni e ai caratteri specifici. La modernità ha anche inventa-

to i non-luoghi, svuotando di funzionalità alcuni posti della storia. Ovunque c'è centro e periferia, ogni conscio ospita un inconscio, un lato oscuro, una contraddizione di sé.

Dalla Sicilia al Nord-Est

Come non pensare a uno degli spettacoli di maggior successo di questa stagione teatrale, quella versione così peculiare de *Il giardino dei ciliegi* curata da **Kepler 452**, che trasladando la vicenda cechoviana ai giorni nostri racconta di due anziani abitanti di una casa di periferia a Bologna, in cui si dava ricovero ad animali di ogni specie. Il fabbricato è finito poi nell'area urbana interessata dalla riqualificazione del mega distretto agro-alimentare. Quella casa così *freak*, inopportuna come i suoi abitanti, andava liberata. Troppo "sul bordo" loro, per rimanere dov'erano: sfrattati dopo decenni di vita «fra la Via Emilia e il West». Alcuni della periferia fanno un credo così forte da postularlo nel nome, come a **Teatro Periferico**, nel nord lombardo, dove si praticano esercizi di fragilità.

Il tema dell'essere periferici riguarda anche l'innestarsi su cortocircuiti della comunicazione, dove forma urbana, distorsioni culturali, conflitto fra arretratezza economico-sociale e istanze di rinnovamento fanno contatto, generando scintille da cui l'arte da sempre ha trovato innesco per infiammarsi. Pensiamo al barese sporco e battente del *Furie de sanghe* di **Fibre Parallele** – pieno di «citte», «jè», «lasseme perde» – e pensiamo a drammaturghi-attori del calibro di **Saverio La Ruina** e **Mimmo Borrelli**. La periferia di La Ruina è vissuta in via indiretta, attraverso quei caratteri fragili, prigionieri in mondi dimenticati, in cui l'arretratezza culturale non permette il rispetto della dignità umana, del loro sentire e sentirsi diversi. Nessuno di loro ha fatto la storia e mai la farà. È un'epopea dell'emarginazione non strutturalmente dissimile da quella generazionalmente successiva e un po' più *noir* nell'intonazione di Mimmo Borrelli, eruttate, è qui il caso di dire, da un Sud ancestrale, dove la parola dell'attore risuona sovente dialettale, onomatopeica, e la natura aspra, inospitale. Qui addirittura

spesso si varca il confine fra la vita e la morte, come se tutto fosse un indistinto Purgatorio che continuamente sputa e ingoia anime dai nomi che raccontano il proprio destino, come i Vicienz Mussasciutto, Giosafatte 'Nzamamorte o Maria delle papere, del suo ultimo e potente *La Cupa*.

Mai come oggi, il termine periferia risuona, diventa mitico: un immaginario verso il quale l'arte sente di dover migrare, per raccontarsi. Se per i primi artisti cui si faceva menzione l'idea di periferico era quella della resistenza al cambiamento di alcuni territori, ci sono esponenti della generazione fra i 30 e i 40, geograficamente più basati nel Centro-Nord Italia, che testimoniano invece il mutamento della parte più ricca della penisola, che perde però le proprie radici: **Fratelli Dalla Via**, **Babilonia Teatri**, **Gli Omini**, fra gli altri. Il loro sono grotteschi affreschi sociali, capaci di descrivere una geografia a volte non povera ma spesso ignorante, cercano di non lasciare tranquilli gli spettatori. *Calcinculo* di Babilonia è proprio un viaggio dentro la desertificazione sociale. Un musical.

Luoghi di propulsione

Periferia in cui non poter più stare tranquilli è l'eruttante Riace di Mimmo Lucano; ma se Riace resta periferia dal punto di vista geografico, in pochi mesi ha smesso di esserlo dal punto di vista comunicativo. Anzi. È diventata centro. Luogo di propulsione.

È il prototipo di quelle comunità in cui **Ermanna Montanari** e **Marco Martinelli** hanno fatto deflagrare i loro "arrevuoti", i laboratori della non-scuola, germogli d'arte, come a Scampia: è nata così **Punta Corsara**. Una ricerca, la loro, che ha portato drammaturgie e autori della tradizione del teatro partenopeo e non solo, riletto in ambientazioni popolari.

Su analoghi confini, sul tema del dialogare dell'includere, del ritrovarsi, si combattono esperimenti coraggiosi, e molta parte della comunità artistica siciliana: così, dopo il palermitano tutto memo-teatrale di **Emma Dante** (da *mPalermu* a *Carnezzeria*, passando per certe favole riallestite su palco) ecco

Cutino/Petyx, **Annibale Pavone**, **Angelo Campolo**, **Margherita Ortolani**, **Giuseppe Provinzano**: tutti impegnati negli ultimi anni in progetti su periferie e migrazione, in una Sicilia dove la sismicità sociale è molto intensa, rumorosa. Da Palermo arrivano anche le storie molto poco siciliane (ancorché "ammischiate" di dialetto ambientale) ma di periferia socio-economica di **Rosario Palazzolo**, come il suo *Letizia Forever*, notevolmente interpretato da un barbuto Salvatore Nocera, che racconta della migrazione dal Sud al Nord di una proletaria che non riesce a sfuggire a un destino da ultima. Non sfuggono ai loro destini, inchiodati nella Storia, spesso più grande di loro, anche i personaggi di **Ascanio Celestini**. Quasi fossero residuati bellici, emergono dalle sue narrazioni come riesumati da cumuli di macerie dell'umanità. Da *Scemo di guerra*, fino a *Laika e Pueblo*, gli ultimi che restano tali: «Nel pazzo e nel barbone, nella prostituta e nel detenuto l'essere umano è più visibile. Non perché questi siano più umani, ma solo perché sono più indifesi, perché non hanno la possibilità di nascondere la propria umanità sotto i vestiti che la società mette a disposizione».

Con il codice della commedia caustica, e ugualmente con personaggi *borderline* ma credibili, in una sorta di rispecchiamento pop con il pubblico, ha lavorato **Carrozzeria Orfeo**: *Thanks for Vaseline*, *Animali da bar*, storie di caseggiati eccentrici, fuori dal centro, appunto, in cui una frenesia di vicende li avvinghia senza redimerli.

Queste periferie reali e simboliche si mettono ora in viaggio su argani, navi, che attraversano paesi e città. Lo ha fatto **Teatro dei Venti** con il suo *Moby Dick* e lo farà **Gommalacca Teatro** in un progetto che partendo dalla periferia di Potenza, la solcherà per raccontarla durante Matera 2019.

Viene quasi da dire che non ci sia teatro senza una periferia a giustificarlo, a fargli da palcoscenico. O forse che, se una definizione di periferia si vuole dare, è proprio quella di auto-rappresentazione scenica della trasformazione della società nelle sue pulsioni più profonde. ★

Costruire mondi e poesia le periferie del Teatro delle Albe

Da Ravenna a Scampia e poi a Milano e Lamezia, a Chicago, Dakar, Caen, Limoges, Rio de Janeiro, Nairobi: ovunque la non-scuola irrompe, genera e condivide bellezza, facendosi luogo, intrecciando l'arte e la vita.

di Laura Mariani

La questione è anzitutto geografica. Marco Martinelli ha fondato il Teatro delle Albe nel 1983 insieme a Ermanna Montanari, Luigi Dadina e Marcella Nonni a Ravenna, città bellissima dove l'ultimo treno per Bologna parte alle 20.33, quando gli spettacoli stanno per iniziare. E a Ravenna ha subito detto di voler operare, punto di partenza del gruppo verso tutti i continenti, esclusa l'Oceania, per ora. Rapporto privilegiato con il Senegal da cui venivano le Albe Nere, gli ambulanti delle spiagge romagnole attirati al teatro che, con Mandiaye N' Diaye, avrebbero riportato nel Paese d'origine le conquiste fatte. Martinelli è drammaturgo, regista, scrittore, pedagogo e capocomico, direi con parola antica per nominare le sue capacità dirigenziali e politiche. Ma c'è un altrove: la passione di fare teatro con gli adolescenti, rodato in molte periferie. La *non-scuola* è un'invenzione teatrale, una sorta di *made in Albe*: a Ravenna ha formato attori e costruito pubblico, ha conquistato altri luoghi, ha trasformato gli scolari di una volta in guide. Un laboratorio vivo per Martinelli, dove affrontare la sfida delle differenze: far nascere poesia da quell'età misteriosa e poco governabile, che è l'adolescenza. In *Eresia della felicità* ne ha coinvolti 200 di varie provenienze per elevare, con Majakovskij, «un disperato canto per un mondo che sembra non voler cambiare mai». Fino all'ultima impresa (2017-21), la "messa in vita" delle tre Cantiche dantesche, dove le generazioni si incontrano e il teatro cammina per arrivare da Ravenna fino a Nairobi.

Che cos'è la non-scuola?

È uno sguardo alla periferia dell'umano e dell'anima, perché nessuno di noi è un centro, neanche un re. Capire che ogni singolo ragazzo che vi partecipa, e chiunque può entrare, ha il diritto e la dignità di stare sul palco e di esprimere il mistero della sua esistenza. Questo è il fondamento di tutto, poi lo si articola con un linguaggio teatrale, ma prima di tutto c'è uno sguardo sapienziale sull'essere umano. Questo per me è stato fonte di ricchezza: da una parte Ermanna e dall'altra centinaia di "piccoli". Cosa vuol dire trovarsi davanti un asinello irrequieto che non ama il teatro né la scuola, e provare a metterlo in contatto con un testo vissuto come un monumento? Il corto circuito fra questi due poli opposti crea un'esplosione dionisiaca, ma non è automatico.

Arrevuoto a Scampia, cosa ha "rovesciato" nel 2005?

Dopo dieci anni a Ravenna è stata la prima uscita della *non-scuola*, un'esperienza umana, teatrale fortissima. Trovarsi a Scampia e lavorare in una scuola, dove fuori ci sono tossici che muoiono, è proprio un'altra sfida all'umanità a esprimere il meglio di se stessa. La sfida è stata più forte e non ci siamo limitati a fare un fuoco d'artificio, ma siamo andati lì cinque anni e alla fine è nata Punta Corsara, una compagnia che oggi gira l'Italia, vince premi. È stata la dimostrazione che ogni periferia del mondo ha la sua bellezza. E certo ci sono volute anche redini di regista perché per la prima volta c'e-

rano uno Stabile che voleva un risultato, un debutto nazionale, critici, repliche, cento ragazzi in scena, ma sentivamo tutti che bisognava riuscire a rompere una crosta.

Dopo Scampia, Milano e Lamezia Terme, la non-scuola è sbarcata a Chicago, Dakar, Caen e Limoges, Rio de Janeiro e Mons. Come incidono le differenze di razza, nazionalità, religione, classe sociale, sesso, in questa esperienza teatrale con gli adolescenti?

I ragazzi di Scampia che cominciano a dare calci al palcoscenico e fanno delle risse violente tra loro, questo a me a Ravenna non è mai capitato. Senti che in un certo contesto c'è una violenza sociale nell'aria che passa attraverso questi giovani corpi e li spinge come un vento. Adesso a Nairobi ho fatto una *non-scuola* con 140 ragazzini, la *Divina Commedia* in una *bidonville* di 400.000 abitanti, lì è normale che qualcuno che è venuto per un mese a un certo punto non c'è più perché è scappato di casa e non si sa dov'è. Ogni contesto racconta la sua storia sociale, io metto sempre in evidenza ciò che unisce. Non c'è cambiamento tecnologico che modifichi lo zoccolo duro della nostra umanità: il desiderio profondo, che c'è in ognuno, di essere amato e di essere nella gioia l'ho ritrovato a Ravenna, a New York, a Nairobi, a Scampia o nel freddo Belgio, però bisogna saper andare in acque profonde, non restare sulla superficie dove vincono gli iPhone. I ragazzi che scalciavano a Scampia alla fine sono andati in scena, hanno sperimentato un abbraccio collettivo...

I migranti. Avete lavorato sia qui che "a casa loro", mostrando la relatività dell'essere centro e dell'essere periferia. È possibile andare oltre la dimensione "piccola" del teatro?

A noi tocca coltivare il nostro giardino perché sia un esempio di umanità. All'inizio di *Va pensiero* si dice che dei monaci avevano fondato un monastero per tenervi acceso un fiammifero, solo un fiammifero di umanità. È poco un fiammifero? Ma no, teniamo acceso il nostro e mettiamolo in relazione con tutti gli altri fiammiferi accesi. ★



L'Atir al Teatro Ringhiera un nuovo umanesimo al Gratosoglio

Nella periferia sud di Milano, la compagnia diretta da Serena Sinigaglia ha gestito per dieci anni un teatro ora in ristrutturazione, facendo rete sul territorio e puntando sul coinvolgimento attivo degli abitanti per ricostruire un tessuto sociale.

di Maddalena Giovannelli



Nel 2007 la compagnia Atir, diretta da Serena Sinigaglia (nella foto, al centro), ottiene la gestione del Teatro Ringhiera: uno spazio di proprietà del Comune nel quartiere Gratosoglio, periferia sud di Milano. Per dieci anni l'attività della compagnia anima la sala e il piazzale antistante al teatro (oggi piazza Fabio Chiesa, in memoria di un attore della compagnia prematuramente scomparso), e costruisce una rete sul territorio grazie a laboratori e coinvolgimento attivo dei cittadini, quando nel 2017 il Comune chiede la sospensione della programmazione e la chiusura del teatro per lavori di manutenzione, per le stagioni 2017/2018 e 2018/2019, diversi teatri milanesi aprono le porte ad Atir che inaugura così una nuova programmazione *on the road*, in attesa di rientrare (si spera) al Ringhiera.

Più di dieci anni fa Atir entrava al Teatro Ringhiera, nel cuore del Gratosoglio. Cos'è cambiato da allora nel tuo modo di pensare il lavoro culturale in periferia?

È cambiata la mia consapevolezza. Alcune cose che allora intuivo, oggi sono diventate parte integrante della mia poetica: quello che abbiamo vissuto in questi anni ha modificato profondamente il mio modo di pensare il teatro. Per me non è un'arte spettacolare ma relazionale: uno strumento laico di coesione sociale, un mezzo per migliorare la qualità della vita. Ed è

per questo che oggi è più che mai necessaria. I laboratori che svolgiamo da anni sul territorio – con anziani, bambini, disabili, migranti – sono la ricostruzione di un tessuto sociale, umano.

Stare al "limite dell'impero" che conseguenza ha dal punto di vista artistico?

Luoghi come il Ringhiera sono delle oasi: ci si può permettere di restare isolati dal modello prestazionale imperante, e di proteggere il lavoro creativo. Per questo le periferie svolgono il ruolo di veri e propri incubatori di movimenti artistici, sganciati dalle logiche della domanda e dell'offerta. Le prime cose che abbiamo riscoperto? La possibilità di tempi e durate distesi, il lusso di concedersi dei processi lontani dalle esigenze dell'evento.

Che ruolo hanno le politiche cittadine nella creazione di questi luoghi?

Il ruolo della politica è fondamentale: quelle sul territorio non sono battaglie che è possibile combattere da soli. Nella nostra città si toccano con mano gli straordinari effetti della politica culturale della giunta Pisapia, poi proseguita in questi ultimi anni dal sindaco Sala. Milano ha riscoperto la forza del proprio tessuto sociale, la capacità di intrecciare reti. Non si ragiona spesso su quale straordinaria opportunità rappresentino per la politica i luoghi decentrati: sono luoghi lontani dagli interessi degli affari e dunque permettono la riscoperta di

una dimensione autenticamente etica. Ripartire da qui significa, concretamente, provare a combattere la disaffezione dei cittadini alla politica. Ma la sinistra oggi sembra non accorgersene...

Nel 2017 il Teatro Ringhiera ha dovuto chiudere i battenti per esigenze di ristrutturazione. Atir oggi sta aspettando la riapertura e spera di poter riprendere il lavoro al Gratosoglio. Non vi è venuta voglia di lasciare tutto? Perché volete tornare lì?

Atir, come compagnia, avrebbe altre possibilità: non abbiamo un'esigenza utilitaristica di tornare al Ringhiera. Crediamo però fortemente che quel luogo abbia diritto a un presidio culturale: come cittadina, prima ancora che come artista, sento il dovere civile di tornare a prendermene cura. Quando verrà pubblicato un bando per l'assegnazione del teatro parteciperemo senz'altro. Se vinceremo, ne saremo felici, ma se sarà il turno di un'altra compagnia sarà comunque una buona notizia. Ci vuole molto tempo per creare, pochissimo per disfare. Per anni abbiamo lavorato sodo per ricostruire un tessuto sociale. Abbiamo animato e rivitalizzato il piazzale davanti al teatro con festival, mercatini, laboratori. Sono bastati sei mesi per vederlo tornare nelle mani della micro-criminalità.

E nel frattempo? Continuate a immaginare e progettare su quel luogo?

Abbiamo scelto di tenere i nostri uffici nella sede del Ringhiera: come a dire, simbolicamente, che non ce ne andiamo, che resistiamo. E poi ci sono i nostri laboratori, che continuiamo a tenere tra Cam, Casa delle Associazioni e scuole della zona: abbiamo avuto ospitalità e porte aperte da molti, in città. La rete resta attiva, la comunità continua a essere vitale. Stiamo cominciando a immaginare un progetto che racconti tutto questo, una grande festa della comunità che potrebbe coincidere con la riapertura del teatro. Cerchiamo di non smarrire la dimensione piccola, a misura d'uomo, che abbiamo scoperto in questi anni: è questa, credo, il centro di un nuovo umanesimo. ★

Veronica Cruciani e il Quarticciolo: cronaca di una militanza artistica

A Roma, in un quartiere d'origine fascista, ma dall'anima un tempo partigiana dove arrivi con il 14, che sferraglia pieno zeppo di proletariato locale e multietnico. Lì c'è un teatro che rilancia una forma di resistenza culturale.

di **Alessandro Toppi**



Le strade parallele, gli angoli retti delle vie e un'infilata di scatole abitative schierate come fossero plotoni d'un esercito. Razionalismo asciutto: "ordine e disciplina" direbbe qualcuno e dunque palazzine senza orpelli, con logge, volte a crociera, colombari in laterizio, vani scala rigorosi e qualche balcone. Tutto un panorama di mura ingrigite, graffiate ogni tanto dallo spray; tutto un panorama di marciapiedi semivuoti e di serrande abbassate, sulle quali noti l'accumulo pluriennale di polvere, mentre la ruggine certifica l'inutilizzo delle serrature. Roma, Quarticciolo: a quattro miglia da Porta Maggiore, dall'altra parte rispetto al centro rimpinzato di turisti, ci arrivi dopo aver fatto cinquanta minuti in un tram preso alla Stazione Termini.

Veronica Cruciani, dove siamo?

In un quartiere nato durante il fascismo: 1938, il piano regolatore di Piacentini, le dodici borgate ideate per nascondere il popolo e questa zona, usata per confinare gli oppositori al regime. Tant'è. Il Quarticciolo diventa zona di Resistenza: qui combatte (e muore) "il gobbo", a cui Lizzani dedica un film in cui recita anche Pasolini, qui i fascisti tremavano all'idea di doverci passare. Guarda la lapide che si trova di fronte al teatro: «E allora sarò per voi la vita, l'aria, la luce, il sole, la gioia di aver combattuto e vinto e l'esultanza della libertà raggiunta». L'hanno donata gli

antifascisti di Roma ai Partigiani del Quarticciolo nel 2010.

E ora?

È un'area povera: gli abitanti al Quarticciolo ci dormono, la mattina vanno altrove a lavorare e tornano la sera, quando le strade sono puntellate da prostitute, *micro-gang* di ragazzini, spacciatori. Chiusi i negozi, se si eccettua un bar, un market, una macelleria e l'Osteria del Quagliaro, famosa in tutta Roma. Per fortuna, mentre arriva solo l'eco della *movida* (che dopo il Pigneto e San Lorenzo adesso abita a Centocelle) al Quarticciolo ci sono il RedLab (ossia l'ex Questura occupata), una palestra popolare e la biblioteca: sala da lettura da 70 posti, postazioni internet, libri in sei lingue diverse. Ossigeno culturale per una zona in cui i più giovani vivono il mito dell'auto nuova e dei soldi facili, mentre qualcuno torna a ostentare il braccio destro teso.

Come fare teatro al Quarticciolo dunque, e cosa proporre?

Al Quarticciolo sono giunta nel 2007 per dei laboratori di cittadinanza; trenta persone, con cui ho ricostruito la memoria del luogo. Un lavoro che mi è servito poi, nel triennio 2013/2015, quando il teatro l'ho gestito assieme a tre associazioni, e soprattutto adesso che lo dirigo (in seguito al bando del 2016) con La Fabbrica di Ascanio Celestini e TeatroViola di Federica Migliotti, in un partena-

riato di cui la Compagnia Veronica Cruciani è capofila. Allora sono partita dall'identità della borgata e, riflettendo su quest'identità, ho capito che non bastava proporre un'infilata di spettacoli. Ecco dunque un progetto che prevede incontri, seminari, dibattiti e che si arricchisce di iniziative buone per tenerlo sempre aperto, questo spazio: i corsi di teatro; il lab di *Teatro e Critica*; la Casa dello Spettatore di Giorgio Testa, che forma pubblico perlustrando i condomini; e il "parkour in scena", la danza inter-generazionale, il "Tbq a chilometro zero" ovvero la possibilità di ritirare a teatro una cassetta di frutta fresca.

E poi la stagione.

Mi dicono "programma i comici" e invece insisto sulla bellezza: opere comprensibili, perciò, ma che azzardino nella forma, che siano in grado di seminare dubbi, che restino nel tempo lungo di chi è stato in platea alimentandone la voglia di tornare. Dynamis, De Summa, MK, Deflorian/Tagliarini, Cuscunà, per citarne alcuni. Di recente Michela Murgia ha parlato di "Donne e periferie" in un teatro pieno; da stasera c'è La Ruina.

Risultati?

Il 30% degli spettatori è del Quarticciolo; il 70% viene da altre zone di Roma e del Lazio: significa attrarli in un quartiere considerato invivibile, mutare la geografia vissuta della città, mettere in relazione chi è del Quarticciolo con chi il Quarticciolo non l'ha visto mai. E soprattutto: significa provare – ogni volta, in ogni occasione – a fare del teatro non una sala in cui ci si limita a programmare titoli ma uno spazio per l'incontro, una casa delle idee, la piazza al chiuso in cui è possibile il confronto: abbiamo infatti la necessità di riprenderci un tempo per pensare, per studiare e riappropriarci del valore profondo e complesso delle parole, così opponendoci sia alla banalità in forma di slogan della politica – che sbraita «prima gli italiani» – sia alla superficialità pubblicitaria d'un capitalismo che non ci ha reso più felici. È questa la nostra scelta, dunque. È questa la nostra militanza. ★

Arrevuotamm' tutto il centro e la periferia di Napoli!

Un progetto che non conosce barriere e steccati: perché "Arrevuoto" innanzitutto unisce, facendo sì che i figli del centro storico e i figli dei quartieri liminari lavorino insieme sullo stesso palco.

di Giusi Zippo

Centro e periferia non sono necessariamente concetti spaziali in contrapposizione. La marginalità come idea predefinita di periferia si è rimodulata nel tempo: scambio e inclusione prendono il sopravvento se si prova a superare quanto comunemente accettato. È stato così per "Arrevuoto", nato 14 anni fa a Scampia da un'idea di Roberta Carlotto e Maurizio Braucci: un progetto prodotto dal Teatro Mercadante quando non era ancora Stabile. Un'iniziativa pensata come risposta culturale alla faida di camorra in cui furono uccise 67 persone, tra cui gli innocenti Gelsomina Verde e Antonio Landieri. Un momento di incontro all'insegna del teatro, delle scuole e delle associazioni di Scampia con quelle del centro cittadino. Il metodo sul quale il progetto fu forgiato, la non-scuola del Teatro delle Albe, fu napoletanizzato sotto la guida di Marco Martinelli per le prime tre edizioni. Dal 2012 è diventato un'esperienza formativa, in cui «il teatro si fa pedagogia e dove la realtà diventa teatro», come ha più volte ribadito Braucci, direttore artistico di "Arrevuoto" dal 2008. Scrittore, sceneggiatore e regista, Braucci, è nato e vive a Montesanto, centro storico di Napoli. Da sempre attivo nel sociale, fu tra i fondatori nei primi anni Novanta del centro sociale Damm, al Parco Ventaglieri.

Braucci, ci dia una sua definizione di periferia.

La periferia evidenzia in maniera esponenziale i problemi di una città. Per rendersi conto dello stato di salute di una città bisogna conoscere la sua periferia. In quanto luoghi con problemi molto complessi producono un attivismo e questo è molto positivo: si creano associazioni sul territorio che operano in maniera risolutiva.

Proprio per "Arrevuoto" le associazioni hanno svolto negli anni un ruolo importante per la crescita del progetto.

Le associazioni come i centri sociali, insieme al mondo della scuola, hanno permesso ad "Arrevuoto" di crescere. L'associazione Chi rom e...chi no, la prima a essere coinvolta nel progetto, si occupa da anni del coordinamento pedagogico. Senza il contributo di chi ope-

ra sul territorio non avremmo potuto coinvolgere tutti i quartieri del centro e della periferia che negli anni si sono aggiunti: Materdei, Montesanto, Sanità, Rione Traiano, Posillipo, Quartieri Spagnoli.

Dove si svolge il vostro lavoro?

Per scelta lavoriamo di più in periferia. L'assunto imprescindibile del nostro metodo è quello di connettere differenti aree in uno scambio che generi risultati positivi. È così che si superano pregiudizi e luoghi comuni, si stabiliscono relazioni tra mondi distanti e l'incoraggiamento a essere partecipi nel ruolo di cittadini diventa più forte. Poi scopriamo talenti, altri si appassionano e si affezionato come spettatori. Questo grazie alle implicazioni che il teatro presenta: da quelle fisiche a quelle psicologiche, di incoraggiamento, di festa, di reciprocità. Per i ragazzi, ma anche per gli adulti.

In che modo anche per gli adulti?

Facciamo un lavoro di recupero anche per teatranti e operatori: entrano in relazione tra di loro, imparano a lavorare insieme e trasmettono questa preziosa modalità ai ragazzi, in funzione dello spettacolo finale che è frutto di una regia collettiva. Le guide, che nei primissimi anni del progetto hanno affiancato Martinelli, sono diventate poi i registi dello spettacolo finale.

Ci sono differenze nell'approccio con i ragazzi visto che parliamo di vissuti completamente diversi?

Gli adolescenti di periferia hanno un rapporto più forte con la realtà, esprimono un disagio interiore che si trasforma in rabbia sociale. Ma bisogna tener presente che, al di là della divisione tra categorie di centro e periferia, ci troviamo di fronte a ragazzi con le loro unicità, individualità e conflittualità. Attraversano una fase di crescita, che li porta alla scoperta della propria identità e sessualità. Con il metodo che adottiamo interroghiamo il loro immaginario interiore.

Come organizzate il lavoro?

Si lavora con serietà e passione cercando di ottenere il massimo. Durante i laboratori i ra-

gazzi imparano che gli esercizi di *training* diventano un grande gesto nello spettacolo. Anche la scelta dei testi è ragionata e messa in relazione con l'attualità. Lo scorso anno era un lavoro di Jules Romains, *Knock, o il trionfo della medicina*, sui danni procurati dalla medicalizzazione della società; quest'anno sarà *Tutti contro tutti* di Arthur Adamov sul problema dell'emergenza abitativa e della lotta tra poveri. Si procede in piccoli gruppi che si misurano con lo stesso testo, poi si fondono fino a diventare la compagnia completa che, dopo questi 14 anni, ha raggiunto le 200 persone in scena.

Punti di criticità?

Per lo più organizzativi e logistici. Superate le prime esitazioni nel dover raggiungere zone associate al pericolo (Scampia, Rione Traiano), usiamo pullman e auto-van per trasportare i ragazzi. Gran parte del *budget* viene impiegato per questo, ma agli operatori va bene così: non ci interessa guadagnare, se non il giusto, da un progetto che ha un tale valore pedagogico, politico e teatrale. ★





Attori, viandanti, teatranti corsari verso una scena lontana, diversa, ulteriore

Tra cumuli di neve o i guasti della guerra; passando città, paesi, villaggi, un pugno di case di legno; fino a lì, dove la guerriglia, il narcotraffico e la corruzione spadroneggiano. Instabili Vaganti e i suoi viaggi teatrali ai confini del mondo.

di Nicola Pianzola

Nel corso degli ultimi dieci anni di storia della nostra compagnia, abbiamo intrapreso numerose e lunghe tournée mondiali. Questa "itineranza creativa" ci ha permesso di avventurarci sempre più lontano, seguendo una traiettoria "spiraliforme" che ci ha portato nelle periferie del pianeta, a contatto con esperienze teatrali uniche. Abbiamo toccato gli estremi della bussola, spingendoci oltre il circolo polare artico, nella Lapponia svedese, per poi capovolgere il mappamondo alla volta della selvaggia Patagonia. Difficile immaginare festival di teatro dove i teatri ancora non esistono, dove ancora mancano le strade e i collegamenti, dove per la maggior parte dell'anno la vita quotidiana si svolge in condizioni climatiche estreme. Eppure il teatro è arrivato anche lì.

Lapponia e Patagonia, lontane da tutto

In Lapponia, ultima vera frontiera selvaggia d'Europa, si svolge il **Festival Float Kalosset**, che prende il nome da una casa su una zattera, in un'isoletta dei tanti laghi in cui si specchiano i cieli del Nord. Siamo nei pressi di Gällivare, a 15 interminabili ore di treno da Stoccolma, un posto irrealistico che ci ha stimolato a lavorare a contatto con questi suggestivi scenari naturali, dove è nato il nostro progetto performativo "MigrAzioni". I racconti della gente del posto ci appaiono incredibili: nei mesi più freddi, senza una sciarpa davanti alla bocca non si può respirare perché si rischia il congelamento di bronchi e polmoni e le strade sono tunnel scavati nella neve. Quando inizia il festival, artisti e pubblico raggiungono la piccola isola attraverso un lungo ponte costruito con sottili assi di legno, su cui bisogna fare attenzione a non

cadere nelle gelide acque. Concerti e performance si susseguono senza preoccuparsi dello scorrere del tempo, eluso da un timido tramonto che si fa subito alba.

Al polo opposto, in Patagonia e nelle regioni meridionali cilene, ci sentiamo ormai di casa quando, ogni novembre, partecipiamo al **Fitch-Festival Internacional de Teatro Itinerante por Chiloè Profundo**.

La caratteristica che rende unico questo festival è senza dubbio l'"itineranza". Le compagnie invitate presentano diverse repliche dei propri lavori, spingendosi fino ai luoghi più remoti. Abbiamo attraversato l'incontaminata regione dei laghi, percorso la Carretera Austral, una delle strade più avventurose al mondo, solcando le acque dell'arcipelago di Chiloè, dove la leggenda narra di una nave fantasma che appare e scompare, navigando sotto la superficie del mare.

Per raggiungere questi scenari ameni e poter calcare queste scene immacolate abbiamo utilizzato più mezzi: un furgone, vari traghetti e addirittura un piccolo aeroplano a elica per sorvolare alcuni tratti impervi.

Dietro questa vocazione alla decentralizzazione della cultura e del teatro, da parte del Fitch, c'è un lavoro di preparazione enorme, che va dal coinvolgimento delle istituzioni e delle municipalità locali fino al singolo spettatore.

Dove non esistono edifici adibiti al pubblico spettacolo e dove non arriva il sistema di circuitazione teatrale del Paese, tutto può diventare palcoscenico durante le tre settimane del festival: dalle piazze dei colorati paesini costruiti sulle palafitte, alle caratteristiche chiese in legno patrimonio Unesco.

Il pubblico del Fitch è un pubblico puro, che assiste a spettacoli di altissima qualità, molti dei quali stranieri e in diverse lingue, come se partecipasse a un evento della propria comunità. Adulti, giovani, bambini, intere piccole isole si radunano intorno alla parola teatro.

Entrambi i festival sono nati grazie alla passione e l'impegno di chi ha deciso di allontanarsi dal sistema teatrale dei grandi centri urbani per iniziare qualcosa di diverso, in grado di coinvolgere nuovi pubblici e valorizzare luoghi non solo periferici ma quasi dimenticati a causa delle difficili posizioni geografiche.

Se da un lato esperienze di questo tipo rimangono indelebili nella memoria degli artisti e degli spettatori che le condividono, dall'altro, purtroppo, questi festival rischiano di scomparire da un anno all'altro per la precarietà nella quale vertono.

Portare il teatro in luoghi remoti, periferici, provinciali, è sempre una scelta coraggiosa dietro la quale vi sono linee poetiche e artistiche precise, unite alla volontà di rispondere a una necessità di un territorio povero e carente di eventi culturali (vedi le corrispondenze su *Hystrio* n. 2.2017 e 2.2018).

Corea e India, tra risaie e foreste

È il caso di molti "Theatrevillage" e Centri di residenza e produzione artistica, che hanno trovato il proprio luogo fuori dalle grandi metropoli. La compagnia coreana Nettletheatre ha deciso, in piena controtendenza, di lasciare Seul per cercare la propria dimensione nelle risaie della provincia di Gangwon, trasformando una vecchia scuola elementare nell'**Hooyong Performing Arts Centre**, un complesso che comprende una sala teatrale e una foresteria, creando una vera e propria

comunità teatrale, perfettamente integrata con gli abitanti del piccolo villaggio. Così, in un luogo dove non si era mai visto un occidentale, ogni anno arrivano da tutto il mondo artisti in residenza e maestri di teatro.

Lo stesso desiderio, di costruire un teatro fuori dalla metropoli, in armonia con gli spazi naturali e in sintonia con la cultura locale, ha spinto gli attori del gruppo teatrale indiano Ebong Amra, a costruire il **Tepantar Theatre Village** nel cuore della foresta bengalese. Con i suoi palcoscenici naturali di terra rossa, i vialetti fitti di vegetazione, gli scorci idilliaci sulle distese d'acqua costellate da ninfee, Tepantar è un luogo denso di suggestioni, che sconfinano nel mistico quando capita, come a noi, di essere svegliati nel cuore della notte da un elefante selvaggio con tanto di zanne che risplendono del loro bianco avorio. Appena fuori dal villaggio ci si immerge in minuscoli centri abitati dove le donne stendono il riso sulla strada separandolo chicco per chicco e gli uomini intrecciano foglie di palma per costruire ceste, dove la gente prega nei templi antichi divorati dalla vegetazione rigogliosa e i bambini ti circondano curiosi e timidi al tempo stesso.

In questi luoghi sospesi nel tempo, abbiamo trovato il contesto ideale per sviluppare il nostro progetto "Stracci della memoria", aprendoci a un dialogo inter-culturale vivo e denso di nuovi stimoli che ha coinvolto attori e danzatori di diversi Paesi (vedi *Hystrio* n. 2.2015 e 1.2016).

Argentina e Kosovo alla fine del mondo

Il nostro è stato un continuo viaggio, una risposta costante a quell'irrequietezza che, secondo Gilles Clément, corrisponde allo spostamento degli esseri umani, un tentativo perpetuo di oltrepassare un limite, un confine, anche in quei luoghi ad alto rischio, dove avverti sulla pelle tutta la pericolosità del "fare teatro".

È in questi contesti di degrado che nasce il **Festival Internazionale Teatro Para el Fin del Mundo**, prima in Messico e poi anche in Uruguay e Argentina, con l'intento di contrastare i fenomeni di violenza, occupando spazi abbandonati e facendoli rivivere con eventi teatrali e performativi creati o adattati alle strutture in disuso disseminate nelle ex zone industriali e nella periferia di città quali Tampico, Montevideo, Buenos Aires.

È in questo scenario, dove l'arte sembra essere superflua a causa della lotta alla soprav-

vivenza quotidiana, che il teatro esprime tutta la propria necessità, tenendo insieme una comunità di persone che non accetta di essere sottomessa a un sistema di potere corrotto e a una strategia del terrore che fanno naufragare e cercano di ostacolare ogni progetto culturale.

D'altronde, mentre lavoriamo a una performance *site-specific* in un Boeing 727, abbandonato nella laguna di Tampico, veniamo interrotti da un *pick-up* blindato della polizia che ci raggiunge in assetto da "guerra", con giubbotti anti-proiettile e mitragliette puntate contro di noi, mentre un altro collettivo artistico viene letteralmente sgomberato da un gruppo di poliziotti che si presentano con un carro armato! Eppure, grazie alla perseveranza di artisti e collaboratori del festival, tutti gli spettacoli vengono realizzati e attraversano le periferie latino americane, giungendo dove dovrebbe spingersi il teatro: fino alla fine del mondo (vedi *Hystrio* n. 2.2016).

Abbiamo fatto teatro in Paesi dove non c'era un teatro e in teatri dove non c'era un Paese, o meglio, dove non da tutte le nazioni veniva riconosciuto un Paese come Stato. È il caso del primo, e purtroppo ultimo, **Festival Internazionale del Kosovo KIT**, al Teatro Nazionale di Pristina. Qui, le difficili condizioni dettate dal dopo guerra si percepivano chiaramente, ma ciò che ci colpiva era la voglia e la forza di volontà di un popolo che continuava a difendere e valorizzare la propria cultura, la propria vena artistica. Fuori dal teatro stazionavano ancora le camionette dei carabinieri italiani, fuori dalla città lastre di marmo nere conficcate in un terreno smosso, per togliere le mine, a indicare le tombe dei bambini.

Forse gli aggettivi che compongono il nostro nome, Instabili Vaganti, hanno segnato un destino caratterizzato dal viaggio, inteso come l'occasione – secondo Michel Onfray, – per dilatare i cinque sensi, per mescolare emozione, stupore, domande, sorpresa, gioia, nell'esercizio del bello e del sublime, dello spaesamento e della differenza. Dalle zone ad alto rischio e di frontiera alle zone rurali e pregne di tradizione, dalle aree ai margini delle megalopoli alle terre selvagge dei luoghi più remoti del pianeta, dove la natura è ancora sovrana. Alla periferia del mondo abbiamo sempre trovato il teatro. ★

In apertura, una performance durante il Festival Internazionale Teatro Para el Fin del Mundo, Tampico (foto: Anna Dora Dorno).

Questo non è un teatro per bambini, pupazzi e figure rivendicano la scena

Difficile da trovare nelle stagioni dei teatri italiani, il teatro di figura è invece difeso con tenacia da compagnie e artisti che conservano tradizioni storiche, innovandole costantemente con un'arte raffinata quanto capace di stupire tutti i pubblici.

di Mario Bianchi



Si perde nella notte dei tempi l'origine di quello che chiamiamo teatro di figura, una forma teatrale che utilizza maschere, burattini, marionette, pupazzi, ombre, oggetti che permettono di proporre sulla scena un universo più complicato e spesso più suggestivo di quello offerto dal solo attore. Un universo pervicacemente difeso, in Italia, da alcuni festival e manifestazioni che ancora oggi cercano di preservarlo come Incanti a Torino, Immagini dall'Interno a Pinerolo, Anima a Cagliari, Impertinente a Parma, Figure da Grandi a Reggio Emilia, IF Festival a Milano, solo per citarne alcuni. Senza dimenticare poi i più lon-

gevi: il Festival di Morgana del Museo Internazionale delle Marionette "Antonio Pasqualino" a Palermo e Arrivano dal mare! in Romagna.

La riproposta, a quest'ultimo festival, dello storico *Ginevra degli Almieri*, rimesso a nuovo da **Romano Danielli**, con ben sette burattinai in baracca, ha fatto riesplodere il caso di come il teatro di figura in Italia sia quasi ignorato dalle normali stagioni teatrali, essendo generalmente considerato solo per l'infanzia, a differenza di ciò che avviene normalmente all'estero. È pur vero anche che un ristretto numero di artisti e di compagnie hanno fatto del teatro di figura o "delle figure" la loro ma-

trice esclusiva, ed è pur vero, di converso, che la tradizione dei burattini, delle marionette e dei pupi si è tramandata e vive per merito di maestri che ancor oggi la valorizzano pienamente, trasportandola nella contemporaneità. Su tutti i nomi della **Compagnia Marionettistica Carlo Colla & Figli**, a Milano, e di **Mimmo Cuticchio**, a Palermo. La prima compagnia, rimasta orfana di Eugenio Monti Colla, continua fortunatamente la tradizione con il suo bagaglio scenico di opere liriche, classici per l'infanzia e non, recupero di testi storici, con un patrimonio di marionette, costumi e testi che si è meritato un museo a Milano. Il secondo, che a Palermo organizza il bellis-

simo Festival La Fabbrica dei Sogni, non solo mette in scena il classico repertorio dell'Opera dei Pupi, profondamente rinnovato negli anni dallo stesso lavoro della Compagnia Figli d'Arte Cuticchio, ma lo fa interagire con le altre arti, come nel recente connubio con la danza di Virgilio Sieni.

L'uomo e l'artificio

Per la diffusione del teatro di figura per adulti di grande importanza e interesse sono stati i progetti speciali del **Cta di Gorizia** come *Beckett & Puppet* (da ricordare gli spettacoli di Dino Arru dedicati a Beckett) e *Puppet & Music*, tesi a diffondere il linguaggio del teatro di figura anche fuori dallo specifico settore.

Anche compagnie che si dedicano solitamente al pubblico dei ragazzi hanno un importante e specifico repertorio rivolto agli adulti. Il ravennate **Teatro del Drago**, per esempio, dell'antica e benemerita famiglia Monticelli, ha da poco prodotto uno spettacolo tratto dalla shakespeariana *Tempesta*, **Patrizio Dall'Argine**, con il suo Teatro Medico Ipnotico, è autore di un *Leonce e Lena* di Büchner da antologia e lo stesso **Gaspere Nasuto**, re contemporaneo delle guarattelle, esplora da par suo Bergman e Brecht. Il milanese **Teatro del Buratto**, che ha nel teatro di animazione su nero la sua specialità, porta in giro da decenni il suo *Fly Butterfly* con grande e immutato successo, mentre, in Sardegna, la compagnia **Is Mascareddas** ci ha regalato un vero capolavoro con *Venti contrari*, omaggio alle artiste cagliaritanine Giuseppina e Albina Coroneo. E infine, tra le compagnie che, seppure in modo non continuativo, utilizzano questo particolare linguaggio scenico, è d'obbligo ricordare anche il lucchese **Teatro del Carretto** (nominiamo i loro spettacoli *Pinocchio* e *Biancaneve*).

Insomma tra mille difficoltà il teatro di figura che parla al pubblico adulto è più vivo che mai e si diffonde in mille rami, senza timore di contaminarsi e contaminare la ricerca e altri linguaggi della scena, spesso con esiti sorprendenti.

La friulana **Marta Cuscunà**, vincitrice nel 2009 del Premio Scenario per Ustica con *È bello vivere liberi!* – in cui la narrazione si univa a cinque burattini e a un pupazzo per narrare la storia della staffetta partigiana Ondina Peteani – ha felicemente continuato questo stile e la sua particolarissima poetica con *La semplicità ingannata* (2012) e con *Sorry*,

boys (2015) terzo spettacolo della trilogia sulle resistenze femminili.

Prima di lei, staccandosi dalla tradizione dei burattini, il **Teatrino Giullare** di Giulia Dall'Ongaro ed Enrico Deotti ha efficacemente fatto del "rapporto tra umano e artificio" il proprio terreno di ricerca, visitando con le figure testi di autori come Beckett (*Finale di partita*, 2006), Pinter (*La stanza*, 2010), Bernhard (*Alla meta*, 2013), Jelinek (*Le amanti*, 2016) mentre è annunciato per il 2019 il *Menelao* di Davide Carnevali.

Ecco poi la compagnia **Zaches Teatro**, capitanata da Luana Gramegna e Francesco Givone, scenografo, costruttore di maschere e scenografie per altri progetti, che fin dal suo primo spettacolo *One Reel* (2006), passando per la *Trilogia della visione* (2009/11) fino ai più recenti *Pinocchio* e *Minotauro*, ha messo in relazione tutti i vari linguaggi espressivi del teatro di figura con la danza contemporanea, la sperimentazione vocale, i movimenti plastici, la musica e la pittura.

In qualche modo affratellata con Zaches è **Riserva Canini** di cui, tra gli spettacoli esplicitamente dedicati ai ragazzi, ci piace ricordare *Talita Kum* (2011) in cui Valeria Sacco diventa tutt'uno con un grande pupazzo/marionetta e il recentissimo *Il mio compleanno*, dove Marco Ferro ha saputo creare un'originale sinergia tra parola, teatro d'ombre e proiezioni di sagome e acetati.

Drammaturgie d'autore

Anche il teatro d'ombre fa parte a buon diritto del teatro di figura e ha nella compagnia torinese **Controluce** il suo alfiere degli spettacoli dedicati agli adulti, con un particolare interesse per la musica, con la raffinatissima resa in immagini, tra le varie creazioni, del *Didone ed Enea* di Purcell (2003), del *Pierrot Lunaire* (2008) di Schönberg, di *Aida* di Verdi (2008) e di *Madama Butterfly* di Puccini (2017). Riguardo al melodramma proposto con il teatro di figura, rimarchevoli sono gli spettacoli di **Claudio Cinelli** che mescola n'opera, mimo e danza. Per il teatro d'ombre ricordiamo, fuori dal teatro per ragazzi dove eccelle da diversi decenni in Italia, e non solo, anche le incursioni di **Teatro Gioco Vita**: *Il corpo sottile* (1988), *La donna di Porto Pim* da Tabucchi (2015), *Nell'ombra di una luce* (2017) da Pavese.

Il veneto **Gigio Brunello** ha creato nel campo del teatro di figura, prima con semplici burat-

tini dai contorni umani (*Macbeth all'improvviso*, 2001, *Beati i perseguitati a causa della giustizia*, 2005, *La carota*, 2006, *La grande guerra del sipario*, 2017), poi con piccole statuette mosse a vista su tavole (*Vite senza fine*, 2007, *Lumi dall'alto*, 2013, *Il ritorno di Irene*, 2016), spesso in collaborazione con **Giulio Molnar**, un teatro originalissimo, unico nel suo genere nel nostro Paese.

Particolarissimo anche l'utilizzo ironico e grottesco delle figure fatto dalla compagnia toscana **I Sacchi di Sabbia** che, oltre a utilizzare la tecnica del pop up come in *Abram e Isaac* (2011) e *Pop up* (2013), per il **Teatro delle Briciole** (altra compagine che da decenni si batte per la difesa del teatro di figura) utilizza anche ortaggi per narrare le epopee di Salgari in *Sandokan* (2008), fino al vero e proprio trionfo delle figure in *I quattro moschettieri in America* (2015), parodia di Nizza e Morbelli, ispirata al celebre capolavoro di Dumas.

Impossibile non ricordare infine molti artisti come **Roberto Abbiati**, **Antonio Panzuto**, **Antonio Catalano** e **Alessandro Libertini**, che esplicitano nel loro lavoro un omaggio a tutto ciò che non vive di sangue, pelle e ossa. Così come è interessante segnalare anche come una nuova generazione di teatranti abbia scelto di utilizzare il teatro di figura come linguaggio per sperimentare nuove forme: **Daria Paoletta**, **Jessica Leonello**, il **Collettivo 7/8 chili**, **Dispensa Barzotti**, **Occhi sul Mondo**, **Unterwasser**, **Vieri-Guaragna**, **Modesti** e la giovane compagnia lombarda **Teatro dei Gordi**.

Come abbiamo visto (e ci scusino coloro di cui ci siamo dimenticati) dai molti nomi citati, il fermento non manca in un genere considerato solo come divertimento infantile. Non stupisce dunque il successo sorprendente dell'iniziativa lanciata da **Teatro Gioco Vita**, "Animateria", un corso di formazione professionale sulle arti delle forme e delle figure: più di 500 ore di offerta formativa in collaborazione con Teatro delle Briciole, Teatro del Drago e Teatro del Buratto. Il problema più importante, in Italia, è dunque superare il pregiudizio culturale che vuole questo linguaggio confinato al teatro per l'infanzia, mutando la percezione collettiva attraverso proposte di qualità, offerte dai palcoscenici dei grandi teatri. ★

In apertura, una scena di *Pinocchio* di Zaches Teatro.

Alceste come Don Giovanni, libertino egotico e infelice



IL MISANTROPO, di Molière. Traduzione italiana e adattamento di Fabrizio Sinisi e Valter Malosti. Regia di Valter Malosti. Scene di Gregorio Zurla. Costumi di Grazia Materia. Luci di Francesco Dell'Elba. Con Valter Malosti, Anna Della Rosa, Sara Bertelà, Edoardo Ribatto, Roberta Lanave, Paolo Giangrasso, Matteo Baiardi, Marcello Spinetta. Prod. Fondazione Tpe-Teatro Piemonte Europa, TORINO - Carcano-Centro d'Arte Contemporanea, MILANO - LuganoInScena, LUGANO.

IN TOURNÉE

Un libertino egotico e incurabilmente nevrotico, un ex seduttore seriale vinto dal desiderio di distinzione in una società che, allo stesso tempo, disprezza e brama. Un Don Giovanni irritabile e isterico, incapace di attingere a quell'equilibrio e a quella freddezza che gli consentivano di stuprare contadine e uccidere nobili padri. Così è l'Alceste ritratto da Sinisi e Malosti nel loro adattamento, fedele e moderatamente attualizzante del dramma di Molière, di cui propongono una lettura filologicamente inappuntabile e filosoficamente stringente, allo stesso tempo esplicitando sulla scena quel legame col Don Giovanni evidenziato da più critici e suggerendo una sottesa meta-teatralità: il protagonista, quale doppio di Molière, capocomico alle prese con attrici volubili e rivali. E poi, sì, Alceste a

tratti ricalca certi biliosi polemisti televisivi e i due marchesi (Baiardi e Spinetta) oscillano fra la reincarnazione sfacciatamente spregiudicata di Guilderstern e Rosencrantz e i contemporanei "troni-sti", ma si tratta di suggerimenti accennati poiché ciò che più importa è mostrare l'attrazione malata per l'infelicità provata dal protagonista e, dall'altra parte, il ricorso costante al mascheramento e alla menzogna con lo scopo di soffocare quella medesima infelicità da parte degli altri personaggi. Il pragmatismo impregnato di buon senso di Filinto (Giangrasso), la boriosità di Oronte (Ribatto), pienamente a suo agio in un ruolo grottescamente comico; l'arrivismo spregiudicato di Célimène (la convincente Della Rosa); la salda dignità di Arsinoé (l'elegante e misurata Bertelà); la rassegnazione di Eliante (Roberta Lanave, anche brava cantante). E poi c'è Alceste, cui Malosti, occhiali scuri e giacca turchese-verde, attribuisce una disperata e disperante ansia di autenticità che si traduce in sprezzante senso di superiorità e incontrollabile istinto di distruzione e auto-annientamento. Il cast, efficace e affiatato, si muove rapidamente su una piattaforma circondata ai lati dagli sgabelli su cui gli interpreti siedono all'inizio, pronti a iniziare la loro verissima recita sull'incapacità di essere sinceramente felici. *Laura Bevione*

Se Arlecchino è un *freak* da commedia all'italiana

ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI, di Carlo Goldoni. Regia di Valerio Binasco. Scene di Guido Fiorato. Costumi di Sandra Cardini. Luci di Pasquale Mari. Musiche di Arturo Anecchino. Con Natalino Balasso, Fabrizio Contri, Marta Cortellazzo Wiel, Lucio De Francesco, Michele Di Mauro, Denis Fasolo, Elena Gigliotti, Gianmaria Martini, Elisabetta Mazzullo, Ivan Zerbinati. Prod. Teatro Stabile di TORINO.

Dimenticatevi costume a rombi colorati, maschere e lazzi: Binasco non mira a rimettere in scena la Commedia dell'Arte ma a riempire di carne viva i personaggi del testo goldoniano e a immergere quest'ultimo nel clima della commedia all'italiana, come suggeriscono i costumi, con gonne scampagnate e cravatte con fantasie *demodé*. Non tanto un'attualizzazione della commedia, quanto un tentativo di evidenziarne sentimenti e moventi tutto-contemporanei: la misoginia, l'avidità, l'aggressività, il desiderio di libertà che conduce al delitto. Binasco allude al carattere "nero" della commedia: Beatrice e Florindo sono colpevoli di un efferato delitto, Pantalone un borghese attaccato più agli affari che alla figlia che, in effetti, non esita a bastonare. E Arlecchino? La regia ne fa un pover'uomo, un *outsider* in una società di cui non può far parte e nella quale, nondimeno, è costretto ad agire per garantirsi la sopravvivenza. Un "matto" che porta scompiglio e, suo malgrado, fa procedere la vicenda. Il tentativo di Binasco di offrire una lettura nuova e non scontata della commedia non appare, però, del tutto riuscito: vi sono accenni, piccoli segni gettati qua e là nello spettacolo - la latente aggressività sessuale verso i personaggi femminili, la spietatezza tutt'altro che comica di Pantalone, la sospensione del giudizio riguardo Arlecchino - ma il lato oscuro e contemporaneo di Goldoni è appena accennato e ognora illuminato dal gioco della commedia e dalla conseguente necessità di divertire senza turbare troppo il pubblico. Lo zanni protagonista eponimo perde la sua quasi demoniaca e irresistibile vitalità: Natalino Balasso ne offre un'interpretazione volutamente sottotono, in cui si mescolano inconsapevole candore e disperata necessità di sopravvivenza, facendone una sorta di *freak*, anche un po' imbranato. Salda la profes-

sionalità degli interpreti, fra i quali meritano una segnalazione Michele Di Mauro/Pantalone ed Elisabetta Mazzullo/Beatrice. La commedia, per il resto, procede spedita e fluida, secondo la migliore tradizione capocomicale, senza guizzi inventivi né elementi realmente perturbanti che offrano proficui turbamenti: uno spettacolo alla fine rassicurante, che regala tre ore di piacevole intrattenimento indubbiamente borghese... *Laura Bevione*

Le donne di Bennett, fra humour e dramma

TALKING HEADS II, di Alan Bennett. Traduzione e regia di Valter Malosti. Scene di Nicolas Bovey. Costumi di Grazia Matera. Luci di Alessandro Barbieri. Suono di G.U.P. Alcaro. Con Michela Cescon. Prod. Teatro di Dioniso, TORINO - Progetto Goldstein e Pierfrancesco Pisani, ROMA.

IN TOURNÉE

Un claustrofobico soggiorno anni Cinquanta, con le pareti e il pavimento sghembi, un interno domestico tutt'altro che confortevole e familiare. È la scena in cui si muove Michela Cescon, unica interprete di due monologhi - *Miss Fozzard si rimette in piedi* e *Notti nei giardini di Spagna* - tratti dalla serie *Talking Heads*, scritta da Alan Bennett per la Bbc. Pezzi brevi, di cui sono protagoniste quasi sempre donne, e intrisi di quell'arguto humour britannico ma anche di quella capacità di indagine dell'animo umano che caratterizzano la scrittura, scaltra e amara, del drammaturgo. Qualità che Malosti e Cescon riescono a tradurre con fedele



Arlecchino... (foto: Bepi Caroli)

eppur personalissima efficacia, creando uno spettacolo piacevolissimo e, allo stesso tempo, agghiacciante nel suo ritratto di un'umanità niente affatto "amabile". Il primo monologo è un piccolo gioiello fondato sull'asimmetria dei dialoghi, in cui gli interlocutori - la svampita Miss del titolo, il fratello, i colleghi e, soprattutto, il suo podologo - intendono ciascuno realtà ben diverse. Un'esilarante esplorazione nei territori della sessualità, più o meno "ordinaria", compiuta attraverso gli occhi ingenui di una signorina che veste il suo impeccabile *tailleur* color cipria quale armatura contro il mondo. Una donna che Cescon tratteggia con misurati e rigidi movimenti del corpo e mobilissimi cambi di espressione: un recitare con la voce e con tutto il corpo che riempie di carne palpitante i minuziosi figurini tratteggiati da Bennett. Così anche nel secondo monologo proposto: qui l'umorismo cede piano piano il posto al dramma, gelido e spiazzante. L'ordinaria *routine* di una donna della medio borghesia, appassionata di giardinaggio, è scossa - senza strepiti né azioni clamorose ma più sottilmente e profondamente - da un evento tragico: la vicina di casa ha ucciso il marito e le chiede aiuto. Una circostanza che, in maniera fatalmente serrata, porterà la protagonista a scoprire di condividere il letto con uno sconosciuto e a trovare vera comprensione in un'amicizia nata in una situazione decisamente inusuale. *Laura Bevione*

Yasmina Reza: tre amici e il quadro della discordia

ARTE, di Yasmina Reza. Traduzione di Luca Scarlini. Regia di Alba Porto. Scene e costumi di Lucia Giorgio. Luci di Francesco Dell'Elba. Musiche di Elio d'Alessandro. Con Mauro Bernardi, Elio d'Alessandro, Christian La Rosa. Prod. Asterlizza Teatro - Il Mulino Di Amleto - Tedacà, TORINO.

IN TOURNÉE

Che il testo di questa commedia sferzante funzioni non siamo certo noi a dirlo per primi, visto che *Arte* ha portato alla fama internazionale la drammaturga franco-iraniana Yasmina Reza, e le è valso il prestigioso Premio Molière. Questo allestimento italiano, con la nuova traduzione di Luca Scarlini



CON MARIA PAIATO

Filippo Dini alla scoperta di Pirandello con lo sguardo al surrealismo di Buñuel

COSÌ È (SE VI PARE), di Luigi Pirandello. Regia di Filippo Dini. Scene di Laura Benzi. Costumi di Andrea Viotti. Luci di Pasquale Mari. Musiche di Arturo Anecchino. Con Francesca Agostini, Giuseppe Battiston, Mauro Bernardi, Andrea Di Casa, Filippo Dini, Ilaria Fallini, Mariangela Granelli, Dario Iubatti, Orietta Notari, Maria Paiato, Nicola Pannelli, Benedetta Parisi, Giampiero Rappa. Prod. Teatro Stabile di TORINO.

IN TOURNÉE

Nelle note di regia Filippo Dini sottolinea l'atteggiamento snobistico tenuto dalla sua generazione nei confronti di Pirandello e rivela come, in occasione della sua prima messinscena dell'autore siciliano, ne abbia finalmente compreso l'indubitabile universalità. Una consapevolezza che fa germinare nel regista una certa urgenza didascalica, in particolare nella seconda parte dello spettacolo, che egli articola in tre differenti giornate, caratterizzate da un deciso peggioramento delle condizioni atmosferiche.

Oiettivo di Dini è quello di evidenziare quanto la follia sia condizione comune a tutti i personaggi - a esclusione forse della servitù, che comprende anche un servo esplicitamente ritardato - tanto che, nel terzo atto, i "borghesi" appaiono in scena spettinati e con gli abiti in disordine, in preda a una sorta di delirio generato dall'eccesso di curiosità tramutatosi in patologica ricerca di una verità non conoscibile. Una sottolineatura caricaturale e ridondante che, anzi, tradisce quella ambiguità che consente a Pirandello di mostrare quanto la follia pervada la società umana. Altrettanto forzato - e didascalico - ci è parso il monologo di Laudisi - il *raisonneur* interpretato dallo stesso Dini, che ne fa una sorta di malato immaginario, auto-incatenatosi a una sedia a rotelle - trasformato in una sorta di cabaret surrealista, con lo specchio dell'originale triplicato in alti pannelli, un microfono anni trenta e una danzatrice col volto coperto da una maschera neutra.

Certo Dini dice di ispirarsi a Buñuel e al suo *Angelo sterminatore*, ma in realtà la dimensione vagamente onirica impressa allo spettacolo contrasta con la succitata grottesca rappresentazione del delirio dei personaggi "borghesi" e, in sostanza, entrambe risultano alfine chiose non necessarie al dettato pirandelliano. E che quest'ultimo sia più che esplicito lo dimostra la prima parte dello spettacolo, rigorosa e fluida, anche grazie alla salda professionalità dell'intero cast, nel quale spicca la signora Frola di Maria Paiato, capace di recitare con ogni fibra del proprio corpo. *Laura Bevione*

Così è (se vi pare) (foto: Laila Pozzo)

REGIA DI CONTE E LUCENTI

Con il Minotauro nel labirinto-museo delle mostruosità della famiglia

AXTO, testo e scene di Emanuele Conte. Regia di Emanuele Conte e Michela Lucenti. Coreografie di Michela Lucenti. Costumi di Daniela De Blasio. Luci di Andrea Torazza. Con Michela Lucenti, Maurizio Camilli, Emanuela Serra, Filippo Porro, Alessandro Pallecchi, Simone Zambelli, Aristide Rontini, Lisa Galantini, Enrico Casale e 6 performer. Prod. Fondazione Luzzati-Teatro della Tosse, GENOVA - Balletto Civile, LA SPEZIA - Artisti In Piazza-PENNABILLI Festival (Rn).

Un entrare in stanze occupate. Un intrufolarsi guidato. Uno sbirciare invadente. In corridoi, camerini: nel retro del palco si è ammessi di fronte alla personalissima e folle realtà casalinga di diversi individui. Posti accanto o davanti ai performer, ora collocati in una stanza densa di mobilio e ricordi, ora in un angusto vano doccia, si è visitatori di un museo vivente, *voyeur* di fronte a teche in cui sono ricostruiti spaccati di vita; si è come lasciati filtrare nelle viscere e nei meandri più intimi in cui ogni individuo si libera e si svela doppio: fragile e crudele, osceno e sfacciato, malinconico e narcisista.

Tanto minuziosamente spettacolare questo prologo, quanto simbolicamente performativo il dopo, quando il mito del Minotauro nasce su un palcoscenico coperto di terra, cuore del labirinto in *Axto*, di cui curano la regia Emanuele Conte e Michela Lucenti. La visione è ora tradizionalmente frontale, ma ogni tessera del prima, ogni creatura incontrata nella via del labirinto riverbera in un'idea di famiglia, che va in scena in quella mostruosità che solo la convivenza domestica sa produrre, nelle sevizie quotidiane esercitate dagli uni sugli altri. Danza e parole si passano il testimone in un'evocazione che non raggiunge mai la pienezza della narrazione.

Ogni gesto verbale e non verbale è solo frammento di una parte più grande di qualcosa che è già accaduto, apice o sincretico agire mai dichiarazione o svelamento. Perché il labirinto e il suo mostro sono votati al segreto, a nascondere, come dentro a un antro oscuro, desiderio e passioni animali, crudeltà e amori incestuosi, tradimenti, lotte all'ultimo sangue, in una danza che, mischiandosi alla terra, descrive l'umano come composto di altri elementi, come cosa ora animata ora privata dell'anima (da menzionare Aristide Rontini, Filippo Porro e Simone Zambelli). Brutale e intenso, nella sua forza iconoclasta, questo spettacolo, votato a un senso del rito e alla ricerca del sacro, mette in campo relazioni amalgamate tra parola e corpo espressivo che tracciano un deciso e apprezzabile scarto evolutivo nella collaborazione artistica tra Conte e Lucenti. **Laura Santini**



Axto (foto: Donato Aquaro)

ni, porta la regia di Alba Porto. I protagonisti sono tre amici di lunga data, arrivati a quell'età di trapasso fra l'adolescenza e il "non si sa". Serge (Christian La Rosa) è dermatologo, appassionato d'arte. Dandy, in elegante *mise* bianca e leggermente eccentrica. Acquista un monocromo bianco per duecentomila euro. È scenicamente contrapposto, nell'icastica lettura fatta da Lucia Giorgio attraverso i costumi, a Marc (Elio D'Alessandro) ingegnere aeronautico, vestito di nero, rigido come il suo carattere. Marc disapprova la spesa, cercherà di convincere della follia dell'acquisto il terzo personaggio, Yvan (Mauro Bernardi), rappresentante di articoli di cartoleria, tonto e troppo distratto dalle vicende del suo prossimo matrimonio per interessarsi del quadro. I tre tipi umani restano fermi nel proprio punto di vista e il quadro bianco sembra riflettere l'indole di ciascuno; arriveranno presto a degenerare, fra incomprensioni di tono quasi coniugale, come spesso è per le vecchie amicizie. Notevole la parola della Reza e la traduzione di Scarlini. La regia sceglie un'ambientazione da *sit-com* sofisticata, trasposta anche nel recitato. Ovviamente funziona e il pubblico, in una modalità empatica con un testo che scorre per un'ora e venti senza creare mai senso di vuoto, arriva a riflettere sul senso dell'identità propria e di quella altrui, ma anche di come questa si plasmò nel rapporto con gli altri. Bene gli attori, anche se la cifra registica evita alcune possibili indagini profonde. *Renzo Francabandera*

L'incubo del viaggiatore senza capo né coda

IL CANE SENZA CODA, di Paolo Bonfiglio. Regia di Emanuele Conte. Costumi di Daniela De Blasio. Musiche di Tommaso Rolando. Con Pietro Fabbri e Andreapietro Anselmi. Prod. Fondazione Luzzati-Teatro della Tosse, GENOVA.

Un viaggiatore arriva nottetempo in stazione, rischiando di perdere un treno in ritardo. Là incontra una signora che si trasforma in un cane. La mostruosa presenza gli complica i preliminari alla partenza, occupa il wc e s'intrufola nei suoi sogni. L'orologio segna un tempo bloccato. L'altoparlante diffonde regole di buon comportamento e istruzioni inattuabili impediscono

l'uso dei servizi. La rappresentazione ambienta realisticamente una situazione ai limiti dell'assurdo, tipica del sogno in cui scivola il protagonista, dopo un primo bilancio negativo della sua esistenza. Riconoscendosi un «poeta fallito», s'immerge nel sogno raccontato dall'animazione-video che presenta una donna con le valigie prossima a un viaggio immotivato. Forse è la stessa che, chiusa nel gabinetto, consente al curioso di aprirle le valigie e non trovarvi niente di strano. L'attore che pareva donna (Pietro Fabbri), irrompe travestito da cane a spaventare il Poeta con i suoi incontrollabili istinti, in un improbabile tentativo d'accoppiamento con un Andreapietro Anselmi financo misurato e plausibile in certe allusioni ioneschiane. Fabbri impersona dunque la Signora muta che poi si tramuta nel Cane (ma con posticcia coda) che esce dall'infernale latrina avvolto in solfuree, diaboliche esalazioni di fumi colorati. È un insieme incongruo e inesplicabile, dal linguaggio pure a tratti letterariamente dignitoso, tendente a contaminarsi con le macabre visioni di David Lynch, rese però risibili e genericamente surrealiste, fino a quando una bara viene inchiodata sul poeta e viaggiatore disgraziato. L'indubbia abilità di Bonfiglio quale autore dei cortometraggi, è coinvolta in una drammaturgia confusa e inadeguata a suscitare le ambiziose impressioni programmatiche concettuali ed emotive. La musica di commento e d'atmosfera e le luci restano autonome nel disegno registico di uno spettacolo faticoso, che fa rimpiangere le fantasiose immagini avite, animate nello stesso teatro da Emanuele Luzzati. *Gianni Poli*

Elio, narratore e cantante supera la prova Gaber

IL GRIGIO, di Giorgio Gaber e Sandro Luporini. Adattamento e regia di Giorgio Gallione. Luci di Aldo Mantovani. Arrangiamenti musicali di Paolo Silvestri. Con Elio. Prod. Teatro Nazionale di GENOVA.

Elio resiste alla sua forza di narratore e si concede completamente a ogni occasione che *Il grigio* di Giorgio Gaber gli offre per rimettere le vesti di cantore. Nella nuova versione-recital di Giorgio Gallione, che ne cura anche la regia, guidato da sette leggi e altrettante sedie, Elio centra l'astrazio-



Alda, diario di una diversa
(foto: Bepi Caroli)

ne di un'ossessione patologica, articolando una lettura partecipata che non intende diventare interpretazione, per un racconto che teme di dominare e preferisce riferire. Senza cesure, lascia che il canto lo renda più disinvolto, mentre chiede al narrato di farlo rientrare in quel "chi" intrappolato da una realtà alterata. Le parole lette sono conferma di un pensiero fisso, di un nemico da snidare e sconfiggere, traccia di piccoli sonori dettagli che lo materializzano nel topo; mentre «i mostri che abbiamo dentro» conducono il personaggio sempre più nel profondo del proprio recondito malessere, «dentro oscuri istinti» che spingono alla violenza che «quasi per simbiosi si è incollata alla nostra esistenza» - proprio come cantava Gaber. Comico e tragico, questo classico del teatro-canzone offre un terreno di prova curioso per Elio, che finisce per dominare tanto la parola recitata quanto il canto. Cullato da una disinibizione, portata soprattutto dalle canzoni e confortata da una sorta di rispettoso distacco, che non impedisce alla parola di arricchiarsi pian piano di sfumature, finisce (con suo stesso stupore) per offrire un'originale rivisitazione del personaggio centrale. Un testo senza tempo che parla di un'epoca «caotica e corrotta» in cui da un momento all'altro può succedere di tutto, in cui «tutti i popoli stanno premeando sull'impero». Precisamente autoironica e votata a smontare un umanesimo egocentrico che non pensa mai all'essere umano come origine negativa delle cose del mondo, l'opera di Gaber continua a offrire una comicità etica, che si assume la responsabilità dell'errore, respinge la volgarità e canta con sarcasmo una certa morale perduta nei mille pezzi in cui si è scomposto l'umano. *Laura Santini*

Alda Merini, una vita tra poesia e tormento

ALDA, DIARIO DI UNA DIVERSA, drammaturgia e regia di **Giorgio Gallione**. Coreografie di **Giovanni Di Cicco**. Scene di **Marcello Chiarenza**. Costumi di **Francesca Marsella**. Luci di **Aldo Mantovani**. Con **Milvia Marigliano** e 5 danzatori. Prod. Teatro Nazionale di GENOVA.

Milvia Marigliano si presta per animare il mondo poetico e autobiografico di Alda Merini, figura impossibile da interpretare per quel suo vissuto decisamente unico. Ci accompagna nei principali episodi, specie della reclusione psichiatrica e dei tanti amori più o meno furtivi, percorrendone con svagata naturalezza la lezione poetico-narrativa, lasciandosi andare alle parole evocatrici della poetessa. Cercando l'immediatezza del corpo e della voce, tra ritmo, respiro, vocalizzazione, Marigliano è ora inquieta, ora frizzante di vita folle, ora tragica immagine di una madre ridotta a psicotica ex-nutrice in attesa perenne di riabbracciare le proprie figlie. Materiali poetici, diari e canzoni sono il *collage* composto da Giorgio Gallione. Accanto al monologo di Marigliano, la dimensione astratta dell'immaginario lirico e smarrito di una mente tormentata è richiesta ai corpi danzanti di Luca Alberti, Angela Babuin, Eleonora Chiocchini, Noemi Valente e Francesca Zaccaria, che agiscono nello spazio-tempo sfuggente e instabile disegnato con la sabbia da Marcello Chiarenza. Cosparsi di corpi (dei danzatori), qualche sedia, un pianoforte ribaltato a terra: questo è il ripostiglio di un'intera esistenza in cui è accatastata ogni immagine, de-

siderio, incubo, pensiero. Un po' *Waste Land* un po' spazio vacuo come quello dell'attesa di un qualche Godot, ciò che qui si narra è un eterno sprofondare della mente e del corpo che corrisponde a un altrettanto inesauribile risalire e rialzarsi. Coraggio, visionarietà, voglia inesausta di vivere, così è Alda Merini in questo monologo-confessione, che a tratti è testimonianza gridata e liberatoria costruita sui reperti di tutta una vita mentre corpi, ora fate ora fantocci, si sposano con la parola, perché prosa e danza sono scritture adiacenti e compiacenti che trasmutano e traducono segni e materialità, creando un dispositivo artistico più che un messaggio. Merini e la sua dignità, Merini e la sua lotta per rimanere se stessa, Merini e la sua scrittura, unica salvezza ma anche motivo di atroci sofferenze. *Laura Santini*

Teatro Akropolis l'esperienza del mistero

PRAGMA. STUDIO SUL MITO DI DEMETRA, regia di **Clemente Tafuri** e **David Beronio**. Con **Domenico Carnovale**, **Luca Donatiello**, **Aurora Persico**, **Alessandro Romi**. Prod. Teatro Akropolis, GENOVA.

Ci sono spettacoli in merito ai quali è possibile enumerare con chiarezza le ragioni di un eventuale apprezzamento: la maestria degli interpreti, ad esempio, oppure la raffinatezza della scrittura drammaturgica, le invenzioni registiche, l'interesse per la storia raccontata, ecc. Ce ne sono altri (e questo ibrido fra teatro, danza e rituale è fra essi), il cui fascino è ben più difficilmente definibile. *L'ensemble* genovese costruisce una rigorosissima e al contempo lieve partitura in cui quattro dediti performer incarnano (al di là di ogni psicologismo) le mitiche figure di Demetra, Ade, Persefone e Baubò. Agiscono in un rettangolo di luce azzurra, immobile dall'inizio alla fine, secondo un costruito registico minimale e visionario, a comporre una quantità di contrasti corporei affatto concreti: rilassatezza e tensione, movimento e stasi, alto e basso. L'espedito del volto spesso celato agli spettatori (dal porsi in controluce o dai capelli atti a nascondere), sposta nell'intero corpo la

struggente espressività di questi officianti muti e ansimanti. Il movimento a tratti si struttura in danza: affiorano frammenti che ricordano il butō di Kazuo Ōno, le danze sacre di Gurdjieff o certi balli popolari del Sud Italia (memorabile, per precisione e densità, la sequenza in cui un performer compie una lunghissima serie di veloci rotazioni sul proprio asse intrisa di innumerevoli, esatissime variazioni). *Pragma* evoca mitici accadimenti che cronologicamente precedono il teatro, finanche i misteri eleusini. Ma, questo è il fatto più interessante, ciò che è dato al pubblico non è il racconto, la rappresentazione di un mistero, quanto l'essere posti di fronte a un accadimento, il farne esperienza. Non si pensi a qualcosa di criptico: questo *Studio sul mito* di Demetra è semplice e definitivo come un taglio su una tela (blu) di Lucio Fontana. E, in questo caso come in quello, è un invito ad affacciarsi su un altrove, umanissimo e indefinibile: al confine tra corporeità e mistero. *Michele Pascarella*

Marianna, una donna alla riconquista di sé

LA LUNGA VITA DI MARIANNA UCRIA, dal romanzo di **Dacia Maraini**. Regia di **Daniela Ardini**. Scene di **Giorgio Panni** e **Giacomo Rigalza**. Luci di **Luca Nasciuti** e **Carlo Pediani**. Con **Raffaella Azim**, **Francesca Conte** e un interprete *Lingua dei Segni*. Prod. *Lunaria Teatro*, GENOVA.

L'adattamento del romanzo, della stessa regista Daniela Ardini, affida l'intera storia a un'unica attrice e la riduzione a monologo non spegne l'attrattiva d'uno spettacolo, convincente anche per la sua essenzialità. Marianna quarantenne rievoca la sua vita, segnata dall'evento decisivo d'una menomazione che la lascia sordomuta dall'infanzia. Dai ricordi stratificati della bambina emergerà il nucleo rimosso, segnato dallo stupro subito dallo zio, poi impostole come marito. La materia, dolorosa fino all'insopportabile, è attraversata e come sublimata dalla recitazione misurata e profonda dell'interprete. Seguiamo dall'inizio la maturazione della bella personalità riconquistata della donna, mediante la memoria rievocata da lettere lontane e sensazioni uditive e



PICCOLO TEATRO

Donnellan e *La tragedia del vendicatore* un burlesque dal cuore di tenebra

LA TRAGEDIA DEL VENDICATORE, di Thomas Middleton. Traduzione di Stefano Massini. Drammaturgia e regia di Declan Donnellan. Scene e costumi di Nick Ormerod. Luci di Judith Greenwood e Claudio De Pace. Musiche di Gianluca Misiti. Con Ivan Alovisio, Fausto Cabra, Christian Di Filippo, Raffaele Esposito, Pia Lanciotti, Massimiliano Speziani e altri 8 interpreti. Prod. Piccolo Teatro di MILANO - Emilia Romagna Teatro Fondazione, MODENA.

IN TOURNÉE

Oltre al nome, Vindice ha ottime ragioni per volersi vendicare. Il vecchio e libidinoso Duca ha stuprato e avvelenato Gloriana, sua promessa sposa. Con l'aiuto del fratello Ippolito, valletto a corte, architetta un piano diabolamente ingegnoso. Cambia identità, si presta a fare da ruffiano e da sicario, mette alla prova il pudore della sorella Castiza e l'onestà della madre, si aggira tra i corridoi dove figli e figliastri del Duca (Lussurioso, Junior, Ambizioso, Supervacuo, Spurio) tramano, confabulano, si gingillano viziosi, viziati e piuttosto stupidi, entra nelle alcove semicintuose della Duchessa, rinviene e traveste cadaveri, trasforma il teschio avvelenato dell'amata nell'arma di un castigo micidiale, mentre teste mozzate girano in una borsa come in un film di Peckinpah e le torture prevedono perversioni e coincidenze che fanno di Tarantino un collegiale quasi pudico.

La vendetta, si sa, alimenta la fantasia teatrale dai tempi degli Atridi. Nell'epoca d'oro dell'età elisabettiana diventa addirittura un genere. *La tragedia del vendicatore* (oggi definitivamente attribuita a Thomas Middleton, contemporaneo di Shakespeare, dopo che per secoli è stata ritenuta di Cyril Tourneur, anche quando la fece Ronconi nel 1970 con cast tutto femminile) ne è esempio paradigmatico. La sua vocazione satirica tendente allo *splatter* non andrebbe sottovalutata cercando al suo posto profondità psicologiche qui del tutto fuori luogo.

Declan Donnellan, ruggente Leone d'Oro inglese e gran maestro del teatro shakespeariano, l'ha scelta per la sua prima regia in italiano, produzione di punta del Piccolo. Il testo, molto abilmente asciugato da Donnellan e poi tradotto da Stefano Massini, è un dispositivo vigoroso che scorre fluido, a dispetto dell'intricatissima trama, sulla scena disegnata da Nick Ormerod a dominante rossa con sfondi da Rinascimento italiano, le corti di Mantegna e Piero della Francesca che per contrasto vegliano su un mondo in decomposizione stilizzato da un'estetica di eleganza contemporanea. L'immaginario è opulento ma il ritmo è *swing*. Troppo leggero? Forse, ma per ottenere questo tocco di grazia feroce bisogna essere scesi nell'abisso e quindi riemersi. È un *burlesque* con il cuore nero, questo spettacolo, che gioca con il male a cui tutti siamo esposti molto di più che con le fin troppo facili analogie con il presente. Attenzione, perché la gradevolezza è solo apparente. Magnifici Fausto Cabra (Vindice) e Massimiliano Speziani (il Duca), convincenti Ivan Alovisio (Lussurioso), Raffaele Esposito (Ippolito), Pia Lanciotti (la Duchessa), più impacciati i giovani, ma cresceranno. **Sara Chiappori**

olfattive indelebili. Tornano i ricevimenti e i pranzi nobiliari (e decadenti) della famiglia nel primo Settecento siciliano. Marianna rivive i consigli materni di prudenza e di sottomissione al volere maschile e il terribile tentativo di guarirla dal suo male, causato da una paura antica, con l'imposizione di un nuovo trauma, quando dovrà assistere all'impiccagione d'un condannato. Scopre, da domande al fratello, il momento d'insorgenza della sua menomazione. S'accorge poi dell'interesse suscitato nel suo servo fedele, attraverso il quale conosce l'amore, come stupore e condivisione inespriabili e la sessualità che le rivela un potere di rinnovamento completo. Ma all'amante (come poi al corteggiatore notevole) deve e sa rinunciare, decidendo di partire dalla Palermo amata verso un'ulteriore autonomia. Se di certi passaggi scenici un po' bruschi non si coglie chiaro il movente, se ne apprezza la testimonianza raccontata come espressione del pensiero della protagonista, una Raffaella Azim di generosa dedizione al personaggio, impegnata nella partitura vocale "musicale" e nella mimica - con il supporto di canzoni dolenti e vocalizzi femminili, stridenti e strazianti - d'una rappresentazione efficace e suggestiva. **Gianni Poli**

Shakespeare, 8 drammi per un serial teatrale

WHO IS THE KING, drammaturgia e regia di Lino Musella e Paolo Mazzarelli. Scene di Paola Castrignanò. Costumi di Marta Genovese. Luci di Pietro Sperduti. Musiche di Luca Canciello. Con Paolo Mazzarelli, Lino Musella, Massimo Foschi, Marco Foschi, Annibale Pavone, Valerio Santoro, Gennaro Di Biase, Josafat Vagni, Laura Graziosi, Giulia Salvarani. Prod. Teatro Franco Parenti, MILANO - La Pirandelliana, ROMA - Marche Teatro, ANCONA.

Il Teatro Franco Parenti di Milano ha coprodotto e ospitato i primi passi di *Who is the King*, un progetto assai ambizioso, realizzato da Lino Musella e Paolo Mazzarelli, in collaborazione con Andrea Baracco, che intende mettere in scena l'Inghilterra a cavallo tra XIV e XV secolo, attraverso otto drammi shakespeariani (*Riccardo II*, *Enrico IV* parte

I e II, *Enrico V*, *Enrico VI* parte I, II, III e *Riccardo III*), trasformati, alla stregua di una serie televisiva, in quattro grandi episodi. Nella prima parte, portata già a termine, di oltre tre ore, composta da due episodi, abbiamo assistito rispettivamente, nel primo, alla caduta di Riccardo II che, tradito da molti suoi nobili fidati, è costretto ad abdicare in favore di Enrico Bolingbroke e, nel secondo, all'ascesa del futuro Enrico V, anche attraverso il rapporto con John Falstaff, mentore ubriacone del giovane, che lo porta a disinteressarsi del trono, con gran cruccio del padre re, che comunque alla fine lo aiuterà, guidando l'esercito rimastogli fedele contro gli invasori traditori. Insomma come nelle serie tv americane che tanto amiamo (e forse anche nella vita), in *Who is the King* vediamo i personaggi principali vivere la propria esistenza alla ricerca di un potere che, una volta raggiunto, si consuma nella paura che qualcun altro possa arrivare a rubarlo a chi lo ha conquistato, perché in fondo ognuno aspira a essere re. Progetto teatrale dunque sulla carta interessante, di cui seguiremo gli sviluppi, ma che avrebbe bisogno di una maggiore e più incalzante concentrazione drammaturgica (troppo ripetitiva la parte concessa a Falstaff e qualche camuffamento nelle doppie parti non sempre riuscito), nella quale veri re risultano gli interpreti, Paolo Mazzarelli (eccellente Riccardo III), Lino Musella (un divertente e convincente Falstaff), insieme a Massimo Foschi, Marco Foschi (sempre bravissimo nella doppia parte dei giovani Enrico IV e V), Annibale Pavone (un ottimo York). **Mario Bianchi**

Duras, le ombre dolorose di un amore impossibile

TU SEI AGATHA, da *Agatha* di Marguerite Duras. Adattamento e regia di Lorenzo Ponte. Scene di Davide Signorini. Luci di Giuliano Almerighi. Musiche di Sebastiano Bronzato. Con Christian La Rosa e Valentina Picello. Prod. Teatro Franco Parenti, MILANO.

Nudi. Fratello e sorella. Stanze vuote: le stanze della loro infanzia, ora abbandonate. Parole tra loro d'amore: un amore impossibile, incestuoso. Lei ha deciso di partire, interrompere il rapporto con il fratello: ha incontrato un uomo e andrà a vivere con lui. Non si toccano



Visite (foto: Laila Pozzo)

mai, se non alla fine quando il loro rapporto ha perduto ogni senso. È forse il loro ultimo incontro. C'è lo strazio dell'abbandono, il bruciare della passione, l'inquietudine dei ricordi, i fantasmi di un'adolescenza turbata, il tormento segreto che ognuno si porta dentro e osa per una volta dire ad alta voce. Vagano da una stanza all'altra, cercando nel vuoto il senso del loro rapporto, i frammenti indicibili della loro storia. E il pubblico li segue, spostandosi con loro di stanza in stanza, di confessione in confessione. Bel testo teatrale di Marguerite Duras, adattato in modo molto intelligente dal regista Lorenzo Ponte: racconta di «un sentimento che non sembra avere ancora vocabolario, costumi, riti». Un testo che ha bisogno di spazi astratti, toni sospesi, luci delicate, e soprattutto di due interpreti superlativi, come lo sono Valentina Picello e Christian La Rosa, magnificamente diretti. Sono nudi per tutta l'ora di spettacolo e non ce ne accorgiamo. Valentina Picello si è già dimostrata in altre occasioni attrice di grandissimo talento: qui è leggera, malinconica, angosciata, talora come spaventata, indifesa, fragile. Grandiosa. Christian La Rosa ha grande temperamento e può farne uso eccessivo: qui è miracolosamente misurato, intenso, asciutto, mai sopra le righe. È raro vedere due attori in così perfetta sintonia: grazie sicuramente alla direzione equilibrata, attenta, poetica di Lorenzo Ponte. Si esce emozionati e non capita spesso. Lo spettacolo è andato in scena in anteprima in un appartamento disabitato della casa-museo Boschi: non si poteva trovare spazi più suggestivi. *Fausto Malcovati*

Nella camera da letto i ricordi di una vita

VISITE, ideazione e regia di Riccardo Pippa. Di e con Cecilia Campani, Giovanni Longhin, Andrea Panigatti, Sandro Pivotti, Maria Vittoria Scarlattei, Matteo Vitanza. Scene di Anna Maddalena Cingi. Maschere e costumi di Ilaria Ariemme. Luci di Paolo Casati. Prod. Teatro Franco Parenti e Teatro dei Gordi, MILANO.

IN TOURNÉE

La compagnia milanese I Gordi, dopo *Sulla morte senza esagerare* diretta da Riccardo Pippa, complici ancora le significanti maschere di cartapesta di Ilaria Ariemme, si avventura in una nuova creazione senza parole (tranne un significativo omaggio a Pavese) per narrarci del passaggio del tempo e del suo depositarsi sulle cose e sugli esseri umani. Al centro una piccola stanza da letto, di una casa come tante, di una coppia come tante, luogo intimo, ma che qui diventa pubblico, così come è, attraversato dalle visite degli amici, dai ricordi, dove a un certo momento, ancora una volta, la morte viene a visitare le esistenze di chi la abita. È un andare e venire senza sosta, fatto di abbracci, di sorrisi, di baci, di addii, di gesti che la vita rende rituali con un occhio al mito di Filemone e Bauci, imbevuto, nel loro incessante ripetersi, dall'immaginario di Rybczynski. La stanza rimane uguale, sono i corpi che mutano, con l'avanzare inesorabile del tempo che le maschere esemplificano inesorabilmente. Sono i vestiti che cambiano, con le età e con le mode. Ma ecco che lo spazio si apre, la stanza scompare e l'occhio si perde in una casa di riposo dove la donna trascorre i giorni che le rimangono da vivere. E anche qui il tempo la fa implacabilmente da padrone. Ma il vero protagonista dello spettacolo è lo sguardo dello spettatore che si sposta da una parte e dall'altra della scena, per osservare ogni corpo che si muove, ogni gesto, ogni dettaglio che può diventare significativo, per poter partecipare emotivamente con tutto ciò che i gesti e i corpi esprimono nelle varie stagioni della vita. *Visite* rappresenta un ulteriore significativo passo verso la maturità espressiva di una compagnia che è riuscita a creare uno stile personale, attraverso il silenzio delle parole e le parole del corpo. *Mario Bianchi*

TEATRO FRANCO PARENTI

Filippo Timi cavaliere medievale contro il drago delle sue paure

UN CUORE DI VETRO IN INVERNO, di Filippo Timi. Luci di Camilla Piccioni. Con Filippo Timi, Marina Rocco, Elena Lietti, Andrea Soffiantini, Michele Capuano. Prod. Teatro Franco Parenti, MILANO - Fondazione Teatro della Toscana, FIRENZE.

IN TOURNÉE

Filippo Timi di nuovo in scena con uno spettacolo visionario e un po' confuso, poetico e in parte irrisolto, teatralmente trascinate e insieme molto "scritto", ambizioso e sconnesso (volutamente?). Un lavoro la cui impostazione "seria" ma ilare sconfinava spesso in un clima di divertimento che contagia in modo irresistibile la platea. Vorrebbe essere una "confessione", più volte annunciata e mai compiuta, anche dolorosa, delle paure da combattere e vincere anche travestendole da drago: indossando, di conseguenza, l'armatura di un cavaliere umbro medievale.

Un curioso spettacolo in cui dal Medioevo si passa a un clima da periferia anni Sessanta, che vorrebbe essere pasoliniano, e forse anche felliniano. I testi di quelli che diventano, di fatto, lunghi monologhi regalati dal copione a personaggi differenti, soavemente lirici o bizzarri, portano tutti il segno forte di una scrittura poetica corposa e affascinante, nell'uso anche di un carnale dialetto umbro. Ma, nel loro prolungarsi in certi casi eccessivo, questi assoli appiccicati l'uno all'altro denunciano una sostanziale carenza di teatralità: la parola, insomma, è alla lunga troppo protagonista, a dispetto delle tante, immaginose invenzioni sceniche e visuali. C'è posto anche per l'acrobazia, in questo *cocktail* fantastico, in cui si esibisce il primattore-autore.

Dalle invenzioni dello spettacolo il pubblico si lascia travolgere assai felicemente: i *fans* di Timi lo amano con passione, acriticamente, e delibano con legittimo compiacimento tutto ciò che propone loro dal palcoscenico, e i momenti in cui il mattatore-autore comunica direttamente con il pubblico sono - in effetti - i più irresistibili. I saluti finali, con il balletto (incredibile) sulla musica di Michael Jackson sono forse la cosa migliore dello spettacolo. La qualità, anzi la bravura anche degli altri interpreti è senz'altro un valore aggiunto che alza il livello di questo *Cuore di vetro in inverno*: lasciano il segno soprattutto i due uomini, l'esperto, sensibile, anche toccante Andrea Soffiantini, e il giovane Michele Capuano, muscolare e acerbo popolano. *Francesco Tei*



Un cuore di vetro in inverno (foto: Noemi Ardesi)

Gogol', Puškin, Cechov e Blok poker di classici russi al Piccolo



Your Gogol

YOUR GOGOL. THE LAST MONOLOGUE, scritto e diretto da Valery Fokin. Scene e costumi di Maria Tregubova. Musiche di Aleksander Bakshi. Luci di Damir Ismagilov.

ON THE OTHER SIDE OF THE CURTAIN, da *Tre sorelle* di Anton Cechov. Testo, regia e luci di Andrij Zholdak. Scene di Andrij Zholdak e Daniel Zholdak. Costumi e video di Daniel Zholdak. Musiche di Sergeij Patramansky.

THE TWELVE, basato sull'omonimo poema di Alexander Blok. Regia di Anton Okoneshnikov. Scene di Elena Zhukova.

Con la Compagnia dell' Aleksandrinskij Theatre di San Pietroburgo.

Prod. Aleksandrinskij Theatre, SAN PIETROBURGO.

EVGENIJ ONEGIN, da Alexander Puškin. Ideato, scritto e diretto da Rimas Tuminas. Scene di Adomas Jacovskis. Musiche di Faustas Latenas. Con la Compagnia del Vachtangov State Academic Theatre di Mosca. Prod. Vachtangov State Academic Theatre, MOSCA.

«Ho freddo». Gogol' sta morendo. «Ho freddo». Lo coprono con plaid e cappotti. Spunta solo la faccia. Nelle poche ore che gli rimangono da vivere rivede la propria storia, ripercorre le tappe della propria scrittura. Affiorano, in una sorta di lungo cannocchiale che è la scena dello spettacolo, personaggi, luoghi da lui celebrati: la Prospettiva Nevskij in miniatura, piccole figurine che la popolano (il regista utilizza attori-nani), l'adorato Puškin, il suo primo estimatore, e poi via via strane immagini, animali, facce. E il delirio finale. È lo spettacolo, *Your Gogol. The last monologue*, scritto e diretto da Valeryj Fokin, direttore del Teatro Aleksandrinskij, si chiude con il cadavere dello scrittore al proscenio dopo gli ultimi spasimi dell'agonia. Un Gogol' che pochi conoscono, quello della fine vita: depressione, allucinazioni, mistici slanci verso una religiosità devastante. Fokin è penetrato nell'inconscio dello scrittore e ne ha tratto uno spettacolo visionario, strano, inquietante.

Dell'*Evgenij Onegin* diretto da Rimas Tuminas, spettacolo infarcito di effetti che strappano applausi, s'è già scritto (*Hystrio* n. 4.2016, pag. 81).

On the other side of the curtain, scritto e diretto da Andrij Zholdak, è *Tre sorelle* trasportato nel 4015. Ah! Tra-pianto di cervelli, riscrittura della storia, ricomposizione della memoria. L'idea di Zholdak: inventare la vita, i ricordi delle tre sorelle prima di Cechov. Tre bimbe che giocano in un bosco di betulle (grande uso delle proiezioni duran-

te tutto lo spettacolo: funzionano per i paesaggi, ma che noia le facce!), c'è il padre colonnello (che guarda con incestuosa insistenza la figlia Maša), c'è la madre (che si concede a Cebutykin: forse la terza figlia, Irina è frutto della loro relazione), ogni tanto entra in scena una specie di capsula spaziale dove i personaggi si rifugiano per chi sa quale strana pulsione, poi il regista scivola di nuovo nel testo cechoviano, ribaltando i rapporti. Kuligyn, marito di Maša, non è un noioso bonaccione ma uno stupratore violento che sbraita e aggredisce la moglie, Veršinin è un panzone che scopa Maša evitando i soporiferi monologhi sul futuro (ci siamo già, nel futuro), Solënyj canta un'aria settecentesca prima del duello, le tre sorelle corrono in continuazione inseguendo chi sa che cosa. Quattro ore circa, tanto affannarsi, urlare, sbattere porte per lasciarsi una domanda insolubile: *cui prodest?*

The twelve regia di Andrej Okoneshnikov è il poema di Aleksandr Blok sulla Rivoluzione, scritto a caldo nel gennaio del 1918, quando ancora per le strade di Pietrogrado (nome della capitale fino alla morte di Lenin) vagano guardie rosse, ladri, assassini, passanti disorientati tra grida, spari, turbini di neve. Quattro schermi ai lati della sala che proiettano le facce degli attori, il pubblico al centro, diviso in quattro gruppi che si voltano le spalle, ogni gruppo ha il suo schermo, tutt'intorno corrono, recitano, cantano le dodici guardie rosse, protagoniste del poema. Spettacolo breve, semplice, energico, e i versi di Blok sempre magnifici. *Fausto Malcovati*

A lezione di italiano con il prof. Stravalcioni

LA LINGUA LANGUE, testo e regia di Francesco Frongia. Con Nicola Stravalaci. Prod. Teatro dell'Elfo, MILANO.

Un *divertissement* sulla lingua italiana, sulla nostra grammatica e sul nostro lessico, bistrattati e imbarbariti anche da coloro che dovrebbero farne buon uso. Politici, presentatori televisivi e personaggi famosi *in primis*. A ispirare Francesco Frongia, divertito autore e regista del testo, gli scritti di Umberto Eco, Italo Calvino, Stefano Bartezzaghi e Massimo Roscia, ma anche il blog de *La lingua batte* di Radio Tre e il sito dell'Accademia della Crusca. Protagonista è il professor Stravalcioni – Nicola Stravalaci, anche noto al grande pubblico come il temibile professor Strozzi della serie tv *Alex & Co* – che, in una vera e propria lezione di un'ora, cerca di far comprendere ai suoi studenti (in questo caso al pubblico) come imparare, o re-imparare, la lingua italiana e vivere felici. Armato di lavagna e computer, ma anche di frustini, fischietti, pistole e caramelle, il professore cerca di trovare un impossibile equilibrio tra il bastone e la carota, tra il ruolo di paziente maieuta e quello di esagitato fustigatore della nostra ignoranza. Si comincia con l'appello e si prosegue sugli elementi di base come l'articolo, che diventa esempio di politicamente corretto e scorretto sulla questione del genere, la virgola, l'apocope, l'elisione o il periodo ipotetico, che prende la forma di una seduta spiritica per parlare di realtà e irrealtà. E il pubblico ci sta, si stupisce delle sue lacune e si inorgoglisce per quel che sa, ride e gioca con la nostra bellissima lingua senza soggezione, vittima consenziente delle "angherie" del professore sempre sull'orlo di una crisi di nervi. Merito di Stravalaci, dei suoi ottimi tempi comici, del suo piglio autoritario al tempo stesso raccapricciante ed esilarante. Ma merito anche dell'intelligenza garbata con cui Frongia ha costruito un testo, adatto a tutte le età, per imparare a ridere dei nostri errori e per farci riflettere sull'importanza della curiosità nel comprendere il senso e l'uso della nostra lingua. *Claudia Cannella*

Amicizia e vendetta all'ombra del nazismo

DESTINATARIO SCONOSCIUTO, di Katherine Kressmann-Taylor. Adattamento e regia di Rosario Tedesco. Luci di Giuliano Almerighi. Con Nicola Bortolotti e Rosario Tedesco, e con la partecipazione del Coro "F. Gaffurio" del Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano, diretto dal Maestro Edoardo Cazzaniga. Prod. Teatro dell'Elfo, MILANO.

Un rettangolo vuoto. Agli estremi due attori si guardano. Ai lati, lungo le pareti di destra e di sinistra, il pubblico. Martin e Max sono amici, soci in affari, vivono negli Stati Uniti. Sullo sfondo della vicenda, la più grande tragedia del Novecento: il nazismo e la Shoah. Max è ebreo, Martin tedesco: nel 1932 torna in Germania. Hitler comincia la sua ascesa. I due si scrivono lettere affettuose, raccontando le loro vite divise. Martin prima dubita del nazismo, poi vi aderisce completamente. L'amicizia si raffredda, poi si rompe: per Martin, esponente dell'alta finanza tedesca, avere un amico ebreo è scomodo, pericoloso. Così lascia morire, senza aiutarla, la sorella di Max, attrice a Berlino, tra le prime vittime della discriminazione razziale. Max si vendica: manda messaggi in codice al vecchio amico, facendo in modo che si sospetti di lui. Gli rovina la carriera e non solo. L'ultimo messaggio di Max a Martin ritorna indietro: destinatario sconosciuto. Spettacolo bellissimo, intenso, essenziale, sconvolgente: al testo (dal romanzo epistolare di Katherine Kressmann-Taylor) Rosario Tedesco, regista e autore dell'adattamento oltre che interprete insieme a Nicola Bortolotti, tutti e due magnifici per energia e incisività, ha aggiunto un emozionante commento musicale. Un coro di voci bianche che intona brani di Mozart, Gideon Klein, musicista "degenerato" secondo i nazisti, e infine di Ilse Weber, morta in camera a gas dopo aver composto, nel lager, musiche per bambini, fra cui *Wiegala*, la ninna-nanna che chiude lo spettacolo. Da non perdere: ci fa ricordare che i conti con il secolo breve non sono ancora del tutto chiusi. E rischiano di riaprirsi. *Fausto Malcovati*

Quattro sguardi bizzarri sulla Milano di oggi

M8 - PROSSIMA FERMATA MILANO, di Camilla Mattiuzzo, Carlo Guasconi & Pablo Solari, Magdalena Barile, Davide Carnevali. Regia di Aldo Cassano. Scene di Nani Waltz. Costumi di Lucia Lapolla. Luci di Giuseppe Sordi. Con Francesco Aricò, Giorgia Coco, Natascia Curci, Enzo Giraldo, Fabrizio Lombardo, Giuseppe Scoditti. Prod. Animanera, MILANO.

Nato la scorsa estate come maratona di otto brevi pièce, di cui tre in forma di concerto e una performance, *M8-Prossima fermata Milano*, ideato e diretto da Aldo Cassano per la Compagnia Animanera, si è ora compattato nei quattro testi teatrali, formula più "esportabile". Tema comune: raccontare la città da diversi punti di vista lungo una linea immaginaria della Metropolitana Milanese. Due donne, in attesa beckettiana del metrò, iniziano a conversare rivelando stereotipi e nevrosi tipicamente milanesi (*Aspettando MM* di Camilla Mattiuzzo), un fattorino che si rivela un isospettabile rivoluzionario contro la Gig Economy (*Delivery Service* di Carlo Guasconi & Pablo Solari), vecchie e nuove generazioni che si incontrano e si scontrano sul set di un video porno (*Quel che resta del porno* di Magdalena Barile), un attore che studia surreali suggerimenti per una città a misura d'uomo (*Reincollare le zampe ai piccioni e altre proposte geniali per migliorare Milano in vista delle Olimpiadi invernali del 2026* di Davide Carnevali): questi i protagonisti delle quattro storie. Un'unica struttura scomponibile di tubolari metallici cambia forma adattandosi ai quattro diversi atti unici. Idea funzionale ed efficace. Come anche quella che sta alla base del progetto, cioè raccontare la città oggi più *cool* d'Italia con una buona dose di ironia unita a un piglio bizzarro e stralunato. Poi, certo, si sente la differenza di esperienza e di maturità tra i due drammaturghi più "anziani" (Carnevali e Barile) e i tre più giovani (Mattiuzzo, Guasconi & Solari), i cui testi cadono a tratti in *cliché* o, pur partendo da spunti originali, si fermano a una forma ancora embrionale che meriterebbe più approfonditi sviluppi. Però, nel suo complesso, l'operazione è interessante, intelligente e godibile, supportata da un bel gruppo di interpreti. *Claudia Cannella*

REGIA DI BRUNI E DE CAPITANI

Christopher sulle tracce dell'assassino alla scoperta di sé e del mondo

LO STRANO CASO DEL CANE UCCISO A MEZZANOTTE, di Simon Stephens dal romanzo di Mark Haddon. Traduzione di Emanuele Aldrovandi. Regia di Ferdinando Bruni ed Elio De Capitani. Scene di Andrea Taddei. Costumi e disegni di Ferdinando Bruni. Luci di Nando Frigerio. Video di Francesco Frongia. Musiche di Teho Teardo. Con Corinna Agostoni, Cristina Crippa, Elena Russo Arman, Alice Redini, Debora Zuin, Nicola Stravalaci, Daniele Fedeli, Davide Lorino, Marco Bonadei, Alessandro Mor. Prod. Teatro dell'Elfo, MILANO - Teatro Stabile di TORINO.

IN TOURNÉE

Christopher ha 15 anni e un disturbo dello spettro autistico. Odia farsi toccare. Ama il rosso e la matematica. Non sopporta il giallo. Quando il cane della vicina muore ammazzato, si mette in testa di trovare il colpevole. Ma cercando la verità sul quadrupede, scoprirà molto di sé e della propria famiglia. Tipo che mamma non ha avuto un attacco di cuore, è solo scappata con un altro. Che fare? Una grande avventura. Da romanzo di formazione. Con un finalone rassicurante. Insomma: successo assicurato. Operazione economicamente astuta, ma che rimane intellettualmente onesta. Infilandosi nel lungo confronto con la drammaturgia di lingua inglese e schierando una locandina di assoluto livello.

L'impianto è un po' quello di *Alice underground* (ma non solo), con la scena avvolta da continue proiezioni video. Una *graphic novel* sui toni del bianco e del nero. Prima parte chirurgica per equilibrio e sviluppo. Ma quando Christopher parte per Londra, la drammaturgia inizia a faticare, accatastando episodi e cambi scena. Si perde densità. In uno stacco evidentissimo, accentuato dall'enfasi caricaturale. Quasi un'improvvisa e distorta parentesi da Commedia dell'Arte, in cui appaiono sempre più fragili i movimenti corali.

Ottimo però il cast. Dove emerge uno strepitoso Daniele Fedeli nei panni di Christopher. Due ore e mezza in scena senza sbavature, tenendo sulle spalle l'intero spettacolo. La Redini sembra sua sorella ma riesce a essere una madre credibile (quanto umanamente complessa). Intensa la prof. Russo Arman. A lei pure il compito di spezzare la quarta parete. Scelta drammaturgicamente incomprensibile. Da cui deriva l'appendice ad applausi in corso, con Fedeli chiamato a una sorta di numero virtuosistico, chiuso in atmosfere alla Liza Minnelli. Ma al di là delle fragilità, il prodotto è di qualità e l'operazione è saggia, guidata con esperienza da Bruni e De Capitani. D'accordo: le parole "prodotto" e "operazione" non sono state usate a caso. Ma il sistema richiede (anche) questo. E allora, ce ne fossero di strani casi. **Diego Vincenti**



Daniele Fedeli e Alice Redini (foto: Laila Pozzo)

Un dittico di gran classe per le marionette dei Colla

GEROLAMO FALSO TESTAMENTARIO, di Carlo II Colla. Musiche di Danilo Lorenzini. **DANZE DI CARATTERE**, da *Excelsior*, di Luigi Manzotti. Musiche di Romualdo Marengo. Regie di Eugenio Monti Colla riprese da Franco Citterio e Giovanni Schiavolin. Luci di Franco Citterio. Con la Compagnia Marionettistica Carlo Colla & Figli. Prod. Associazione Grupporiani, MILANO.

Che gioia tornare per una sera bambini, ritrovare l'incanto di immagini sepolte nella notte della nostra faticosa maturità! Al milanese Gerolamo sono tornati i Colla: evviva! È la loro patria, la loro naturale, giusta collocazione. Che, dopo tanto peregrinare per sale più o meno adatte alla sua sopraffina arte, la più antica e gloriosa compagnia italiana di marionette (1812, anno di fondazione: il fondatore si chiamava Giovanni) sia tornata stabilmente in piazza Beccaria, che i Colla possano essere applauditi non solo da nostalgici matusalemme ma da bambini delle prime classi elementari, strappandoli finalmente per un'ora a *tablet*, telefonini, Play Station e chi più ne ha più ne metta. *Gerolamo falso testamento*, prima parte dello spettacolo, ha scenografie deliziose, marionette spassose, costumi uno più bello dell'altro. Un testo collaudatissimo, replicato per più di trent'anni a partire dal 1925 (sul copione originale c'è scritto "Teatro Gerolamo - Compagnia Carlo Colla & Figli"), pieno di esilaranti gag e allegre trovate, con le voci registrate di alcuni componenti storici della Compagnia. Storia molto nota

(l'ha utilizzata anche Puccini nel *Gian-Schicchi*) di Geronte, vecchio avaro in punto di morte e di Ottavio, avido nipote che vuole l'eredità: quando il vecchio sembra (sembra solo, ahimè) morto, il servo Gerolamo si infila nel suo letto e detta il testamento in favore del giovanotto. Ma Geronte si riprende, scopre l'inganno, s'indigna: tuttavia non può non esserci, ovviamente, un lieto fine. Geronte perdona tutti, nipote e servo e vissero felici e contenti. In chiusura ci sono le danze dell'*Excelsior*, altro spettacolo storico, acclamato per anni: qui ce n'è una scelta, ma sono una più incantevole dell'altra, con un'impressionante quantità di marionette in scena, manovrate in modo magistrale. Che gioia, sì, che gioia questi immortali Colla! *Fausto Malcovati*

Steven Cohen, rito in morte dell'amato

PUT YOUR HEART UNDER YOUR FEET... AND WALK!, *concept* e performance di Steven Cohen. Luci di Yvan Labasse. Prod. Cie Steven Cohen, Lille (Fr) e altri 4 partner internazionali. DANA E FESTIVAL, MILANO.

Lo spazio è popolato di oggetti della memoria: un'elegante *console* ornata di candelabri, un pavimento coperto di scarpe da danzatore, una struttura appesa da un lato a cui sono fissati dei fonografi, uno schermo, sul fondo. Su quella che già pare un'installazione visiva, la figura umana fa il suo ingresso timida, incerta, fragile, avanzando su altissime zeppe, sorreggendosi a smisurate stampelle, ogni passo, ogni movimento a rischio di una rovinosa caduta. Presenza muta, Steven Cohen - classe 1962, sudafricano di nascita e

francese d'adozione - maestro di *body scenography*, fa del suo corpo un'opera d'arte. Il viso e la testa truccati di raffinati colori e piccoli oggetti lo trasformano in fiore o farfalla, una sorta di spirito guida, che si aggira fra le cose. Le immagini sullo schermo lo seguono mentre si muove in un giardino, tra fiori e piante. Performance, installazione, azione teatrale, a che cosa stiamo assistendo? È un rito della memoria, che l'artista compie, un rito funebre, di elaborazione di un lutto intollerabile, quello per la morte del suo compagno, danzatore, con cui per vent'anni ha condiviso ogni momento. Il ricordo si sovrappone all'oggettiva quanto intima e personale meditazione sulla morte. E più il bisogno si fa urgente, più a fondo le azioni reali incidono nella carne, turbano la coscienza, ci strappano dalle poltrone sulle quali siamo seduti. Come la lunga sequenza girata da Cohen all'interno di un macello, a contatto col sangue di quelle bestie che una catena di smontaggio mossa da operosi lavoratori (tutti di colore) riduce a cibo. Come la preghiera recitata in ebraico sulle ceneri del suo compagno. «Metti il tuo cuore sotto i tuoi piedi e cammina!», è il consiglio dato a Steven dalla sua balia, per superare il vuoto causato dal dolore. Qui c'è molto di più. C'è una riflessione sul senso della morte, c'è il bisogno di condivisione pubblica delle fasi cruciali della vita, ma c'è anche il conflitto tra individuo e società, il bisogno di esprimere col proprio linguaggio idee ed emozioni («i vostri tabù non sono i miei»). In discussione c'è il senso stesso dell'arte, del teatro, rito individuale e collettivo, azione che conferma e modifica la società muovendo le coscienze. *Ilaria Angelone*

Le forme del divenire fra ordine ed entropia

FIRE OF UNKNOWN ORIGIN, *concept* e coreografia di Monica Gentile e Marcela Giesche. Con Monica Gentile e Véronique Langlott. Prod. Anghiari Dance Hub (Ar) - Lake Studios Berlin (De) - Spazio K, Prato. DANA E FESTIVAL, MILANO.

Nasce dalla collaborazione tra due coreografe e performer dall'anima diversa e complementare *Fire of unknown origin*: Marcela Giesche, fondatrice del Lake Studios Berlin, è una *handy wo-*

man che ama costruire, aggiustare, Monica Gentile, italiana formatasi tra Dams e preziose esperienze (Sieni, Rizzo, Di Stefano, fra gli altri), ha il gusto dello smontare, del distruggere. Tra questi due estremi, del caos e dell'ordine, si collocano lo spazio e il tempo della trasformazione, del divenire esplorato dalle azioni delle due performer in scena. Una danza minimale, che nasce dal confronto/scontro con lo spazio e con la materia, il legno tagliato in assi, liste, elementi che si sviluppano in lunghezza e che le performer spostano in scena come in un gigantesco gioco dello Shanghai. Ciò che ne viene è un'esplorazione delle forme del divenire di una materia fatta di "molecole" elementari, che si plasma multiforme sotto i nostri occhi, come in un caleidoscopio. Percepimmo lunghezza, peso, flessibilità del legno, tagliato in dimensioni diverse. Ascoltiamo il suono che la materia produce trascinata, percossa, urtata. La vediamo crescere in complesse architetture, leggere e fragili, erette e subito crollate. Motore di ogni trasformazione, le due performer, in jeans e scarpe da ginnastica, agiscono ora in sinergia ora in opposizione, con calma e precisione, spostano gli elementi in legno, sono perno, fondamenta delle architetture costruite e poi, con un semplice rotolare, ruotare, scivolare le distruggono, per ricostruirne di nuove. Un esercizio interessante per l'immaginazione, continuamente stimolata a riconoscere figure e suoni, nuclei di significato in azioni meccaniche, nell'alternanza perpetua tra moto e stasi, tra ordine ed entropia. *Ilaria Angelone*

La saga di Harry Potter 7 volumi in 70 minuti

POTTED POTTER, di Daniel Clarkson e Jefferson Turner. Regia di Richard Hurst. Regia associata di Simone Leonardi. Scene di Simon Scullion. Luci di Tim Mascal. Musiche di Phil Innes. Con Davide Nebbia e Mario Finulli. Prod. Show Bees, Glynis Henderson Productions e Potted Productions, LONDRA.

IN TOURNÉE

Off londinese che più off di così non si può (ma da subito *smash-up* internazionale) approda sui nostri palcoscenici lo spettacolo comico ideato (e inter-



pretato) dalla coppia degli *stand-up comedian* Clarkson-Turner nato per intrattenere i *fans* di Harry Potter. Non tanto una copia italiana dell'originale britannico, a cui pure aderisce per scenografie, musiche e disegno luci, ma un adattamento che ce lo avvicina e lo rende fruibile rispetto ai nostri riferimenti culturali e sociali. In tal senso risulta eccellente e certosino il lavoro del regista italiano, dalle lunghe permanenze sulle rive del Tamigi, Simone Leonardi. I due interpreti sono assai abili a giostrarsi entro i limiti dei 70 minuti di spettacolo per raccontare vorticosamente tutti e 7 i volumi della saga, ma al contempo restano estremamente liberi di improvvisare e interloquire col pubblico. E sono travolgenti nel passare da una situazione alla successiva, nel saltabeccare da un libro all'altro, nel dar vita a decine di differenti personaggi, nel lanciare frecciate (anche velenose) ai trucchi narrativi dell'autrice, a una certa dabbenaggine dei lettori/spettatori cinematografici, al fenomeno della serialità infantile e *teen* (*Narnia, in primis*). La satira non risparmia nessuno e sorprende di continuo, la promessa di far giocare al pubblico in teatro una vera partita di Quidditch è rispettata, ma non nei modi che ci si aspetterebbe. Sempre con grande intelligenza e rigore di fondo, ereditato dai maestri Goons e Monty Python e riadattato ai tempi del nuovo millennio. Tutta una cultura della comicità che permea il canovaccio per intero ed esplose nello spettacolo e, se il pubblico esce divertito, è perché in questo allestimento è davvero nata una straordinaria coppia di nuovi attori/cantanti comici, Davide Nebbia e Mario Finulli, ma soprattutto si rivela un regista che ha tutta una carriera davanti. *Sandro Avanzo*

Qu, l'arlecchino cinese martire, suo malgrado

STORIA DI QU, di Dario Fo e Franca Rame. Regia di Massimo Navone. Con Luca D'Addino, Veronica Franzosi, Edoardo Ponzi. Prod. Teatro del Buratto, MILANO.

Un testo inedito della coppia Dario Fo e Franca Rame, proposto in un adattamento per due attori diretti da Massimo Navone e ispirato a un racconto del poeta cinese Lu Xun, noto per il suo fondamentale contributo alla nascita

della lingua cinese moderna semplificata. Giulia Bertasi, Francesco Marchetti ed Edoardo Ponzi (musicista accompagnatore dalla grande ironia espressiva) portano in scena una narrazione che ricorda lo schema della parabola e che gioca sulle variazioni di tono e di funzione narrativa dei personaggi. Sul palcoscenico si erge una sorta di podio, un palco sul palco, la cui cornice complessiva è costituita da una scenografia composta di pannelli che ricordano vele di navi su cui vengono proiettate decine di disegni originali di Dario Fo che, nei loro inconfondibili tratti, avvalorano l'idea del viaggio verso l'Oriente. Narratori e insieme personaggi, gli attori guidati con eleganza da Navone rendono omaggio a due grandi del teatro italiano dando vita alla storia di Qu, un arlecchino cinese, rimasto vittima, a causa della sua sbadataaggine, della cecità di un potere imparziale e prepotente, del suo bisogno di trovare un capro espiatorio per ristabilire un ordine iniquo attraverso messaggi di intolleranza e punizioni esemplari. L'impianto funziona nel suo complesso, non sono velati i riferimenti alla politica attuale, ai suoi toni e ritornelli. Belli i costumi e bello l'accento al teatro di figura. Nonostante la bravura degli attori e il potenziale dell'azione di Fo e Rame, di cui rimangono solo i colori e le suggestioni, lo spettacolo risulta però un po' timido, privo della provocatorietà sferzante che ci si aspetterebbe. *Arianna Lomolino*

Figuren Theater Tübingen, oniriche metamorfosi

WUNDERKAMMER, coreografia di Lisa Thomas. Costumi di Evelyne Meerschaut. Musiche di Michael Wollney e Tamar Halperin. Con Alice Therese Gottschalk, Raphael Mürle e Frank Soehnle. Prod. Figuren Theater Tübingen (De) e altri 3 partner. IF FESTIVAL, MILANO.

Per la 12a edizione di IF Festival internazionale di Teatro di Immagine e Figura, organizzata dal Teatro del Buratto, il Teatro Verdi di Milano ha ospitato *Wunderkammer* della compagnia tedesca Figuren Theater Tübingen. Parafrasando la *Wunderkammer*, la settecentesca camera delle meraviglie, in cui si potevano ammirare collezioni di rarità e curiosità mai viste, Alice Therese Gottschalk, Raphael



Mürle e Frank Soehnle, in elegante costume nero, con le loro elaboratissime marionette, offrono allo spettatore una raffinata e stupefacente galleria di figure animate. Lo spettacolo si apre con un paio di mani prodigiose che escono da una scatola, iniziando a creare una serie continua di apparizioni immaginifiche. Sono creature antropomorfe e zoomorfe che dialogando con un tappeto musicale originale, composto da Michael Wollney e Tamar Halperin, per pianoforte, violoncello, arpa e strumentazioni elettroniche - conducono lo spettatore in un mondo immaginario, popolato da parvenze che si compongono e scompongono continuamente, soggogandone lo sguardo. Esseri umani e animali che l'occhio stenta a riconoscere come tali, immersi in una luce che li fa uscire dalla semioscurità, in un'atmosfera onirica dove spesso anche il corpo degli attori partecipa alla metamorfosi delle figure. Ecco un faraone, forse, che gioca con una culla, che diventa di volta in volta bara e violoncello, due strani musicisti che dialogano con una danzatrice del ventre, una creatura con grandi e lunghe gambe che interagisce con un essere composto da diverse facce, ecco poi un divertente minuscolo bestiario che esce da piccolissimi contenitori. Sono solo alcune delle immagini che i tre animatori costruiscono sulle coreografie di Lisa Thomas, che alla fine si ricompongono sul palcoscenico, formando un piccolo museo delle meraviglie. Spettacolo in cui la stupefacente maestria degli animatori mitiga la ripetitività di un esercizio di stile di grande cura, che offre meraviglie inaspettate, dando forma perfetta all'arte del teatro di figura. *Mario Bianchi*

Lezioni di paternità da Omero a Gioele Dix

VORREI ESSERE FIGLIO DI UN UOMO FELICE, di e con Gioele Dix. Prod. Giovit, MILANO.

IN TOURNÉE

Il professor Gioele Dix sale in cattedra per illustrare gli effetti devastanti, ma anche quelli positivi della paternità. E lo fa a modo suo, anche rispolverando le sue origini da cabarettista, alternando canzoni, come quelle di Giorgio Gaber, al racconto di barzellette e storielle, a brani recitati con intensità e mestiere, a spiegazioni quasi scolastiche di passi dell'*Odisea*. Infatti, partendo dalla frase di Telemaco, «vorrei essere figlio di un uomo felice», Dix inizia una riflessione sulla paternità, prima raccontando episodi personali riferiti a un padre severo e assente, poi soffermandosi sulla sua esperienza di padre di una ragazza, ma ampliando il racconto anche con la lettura e l'interpretazione di autori contemporanei da lui amati. Con ironia e precisione commenta i passi dell'*Odisea* legati al personaggio di Telemaco, in attesa del padre Ulisse, fino al loro toccante incontro, elogiando, con stile appunto da professore, le bellezze della lingua greca e ironizzando sul fatto che il pubblico, che non ha frequentato il liceo classico, non sia in grado di apprezzare a fondo. La parte dedicata a Telemaco, che intraprende il suo viaggio alla ricerca del padre, e che solitamente nello studio del poema omerico non viene sempre valorizzata, per Dix diviene il simbolo dei figli che ricercano

BUCCI/SGROSSO

Nel Sezuan siamo tutti buoni e cattivi, la favola di Brecht dietro le maschere

L'ANIMA BUONA DEL SEZUAN, di Bertolt Brecht. Traduzione di Roberto Menin. Regia di Elena Bucci. Scene e maschere di Stefano Perocco di Meduna. Costumi di Ursula Patzak. Luci di Loredana Oddone. Musiche di Christian Ravaglioli. Con Elena Bucci, Marco Sgrosso, Maurizio Cardillo, Andrea De Luca, Nicoletta Fabbri, Federico Manfredi, Francesca Pica, Valerio Pietrovita, Marta Pizzigallo. Prod. Ctb Centro Teatrale Bresciano, BRESCIA ed Emilia Romagna Teatro Fondazione, MODENA.

IN TOURNÉE

Difficile, oggi, mettere in scena le opere di Bertolt Brecht. Non tanto per i contenuti, che ancora mantengono viva la loro forza e attualità, quanto per la struttura drammaturgica, spesso faticosa e didascalica ai limiti della pedanteria. È il caso anche de *L'anima buona del Sezuan*, una poetica parabola sul conflitto tra bene e male, bontà e cattiveria, sopraffazione e solidarietà, ambientata in una Cina immaginaria. Con coraggio Elena Bucci e Marco Sgrosso accettano la sfida e, nel complesso, la vincono. Perché, se avessero osato intervenire di più sul testo, in termini almeno di sintesi, se non addirittura di riscrittura, la sfida l'avrebbero vinta completamente. Usando gli strumenti a loro più congeniali - le maschere e la gestualità da Commedia dell'Arte virata nei colori dell'espressionismo - risolvono efficacemente il "problema" dello straniamento brechtiano. Dietro quelle bellissime maschere, infatti, gli attori hanno la libertà di recitare più ruoli, guarda caso tutti dalla doppia faccia, buona e cattiva. Così come, ma da copione, è la protagonista Shen Te, piccola prostituta, unica disposta ad accogliere tre dei in incognito scesi sulla terra in cerca di un'anima buona, ma anche costretta a travestirsi da cattivo, il cugino Shui Ta, per difendere i benefici acquisiti dalle pretese di una plebe sempre arraffona, che giustifica con la miseria egoismo e delinquenza.

Avvolti nei magnifici costumi orientaleggianti di Elena Patzak e sulla scena elegantemente stilizzata - cinque pedane scomponibili circondate di sottili pertiche - realizzata da Stefano Perocco di Meduna (come le maschere), tutto l'ensemble attoriale si muove con bella compattezza interpretativa, guidato dalle prove impeccabili di Elena Bucci (Shen Te/Shui Ta) e Marco Sgrosso (l'acquaiolo Wang e l'aviatore Yang Sun). La morale della favola, cioè che siamo tutti un po' buoni e un po' cattivi e che gli dei ipocriti se ne fregano, emerge con forza, ma, ripeto, un po' più di coraggio nello sfrondare Brecht dai suoi ormai vetusti e dogmatici "brechtismi" avrebbe reso questa *Anima buona* davvero nostra contemporanea. **Claudia Cannella**



L'anima buona del Sezuan (foto: Marco Caselli Nirmal)

le proprie origini, vivendo in continuo confronto-scontro con i padri che, assenti o presenti, incombono comunque sulla formazione dei loro eredi. Un monologo avvincente, eclettico come è il suo interprete, e che diverte come con il racconto del comportamento dei bambini di oggi, tiranni di nonni e genitori "tappetino", ma che nello stesso tempo fa riflettere sia chi è genitore, sia chi lo sarà e chi è solamente figlio, magari di un uomo felice. *Albarosa Camaldo*

Palla, stand-up comedian alla corte di Riccardo III

RICCARDO III, da William Shakespeare. Regia di Riccardo Mallus. Scene di Guido Buganza. Luci di Salvo Manganaro. Musiche di Tiziano Cannas Aghedu. Con Davide Lorenzo Palla. Prod. Centro d'Arte Contemporanea Teatro Carcano, MILANO.

IN TOURNÉE

È una delle sfide vinte dal progetto artistico "Tournée da Bar" quella di avvicinare Shakespeare a un pubblico il più ampio possibile, senza tradirne (troppo) le caratteristiche. I precedenti spettacoli come *Otello*, *Macbeth*, *Giulietta e Romeo* si sono tenuti in bar, locali e ristoranti. Grazie anche alle coinvolgenti musiche del polistrumentista Tiziano Cannas Aghedu e alle luci di Salvo Manganaro che segnano, con colori pieni e avvolgenti, i momenti salienti dell'azione, si ripercorre la vicenda del re deforme Riccardo III, dalla sua nascita fino alla sconfitta nella battaglia di Bosworth. La drammaturgia viene ricostruita attraverso la riscrittura dei drammi storici shakespeariani che raccontano la Guerra delle Due Rose e che precedono il *Riccardo III*. L'originalità e l'efficacia dell'allestimento sono nel talento da *stand-up comedian* di Davide Lorenzo Palla: in un moderno abito da sera, entra ed esce dal dramma, è narratore (dei principali snodi della tragedia) e attore, caratterizzando tutti i personaggi con pochi e rapidi tratti e recitando le battute più celebri, fulcro della tragedia, svelando le tecniche del teatro elisabettiano e il loro adattamento al presente. E ai nostri giorni si rivolge la tragedia, privata dei riferimenti all'epoca storica, resa univer-

sale anche da un'ambientazione da futuro post-apocalittico su cui campeggia, alla fine, uno spaventoso pupazzo che si gonfia alle spalle di Riccardo III a indicare la sua mostruosità. *Albarosa Camaldo*

La ragazza al Giro d'Italia scandalo del Ventennio

RUOTE ROSA, regia di Carmen Pellegrinelli. Scene di Enzo Mologni. Con Michele Reynard, Laura Mola, Federica Molteni. Prod. Luna e Gnac Teatro, BERGAMO.

IN TOURNÉE

Ci sono ribellioni senza tumulto né vittime. Scandalose, comunque. Capaci di suscitare prurito al bigottismo populista, ai fanatici dell'omologazione perbenista. Il teatro ne riverbera la memoria. Porta in superficie accadimenti e condizioni reali accantonate con faciloneria, scomode anche da ricordare. Alfonsina Morini Strada diede scalpore nell'Italietta del Ventennio nero, in groppa alla sua bici scassata. Rossa, acquistata con i risparmi d'una vita contadina, vi arrivò perfino a correre il Giro d'Italia, prima che fosse vietato alle donne, l'anno successivo alla sua partecipazione. Andare in bici non era cosa da femmine. Era sconcio, dannoso per la fertilità. Le ragazze dovevano imparare a cucire, a diventare perfetti angeli del focolare. Ombre, attori e disegni (dal vivo) a ridare vita ad Alfonsina. Un teatro artigianale, per bambini e bambini divenuti adulti, ricreato da veterani del mestiere, sulla scena da trent'anni, capaci di reinventare il palco e riproporlo in dimensioni disparate. Rifrazioni, controllo, tele su cui figure a matita e pastello prendono vita, svelamento e mutamenti repentini, scenografici, a vivacizzare percezioni e ascolto, riprodurre la trama alterandola nell'immaginario. Avendo cura nel non deferire la prova attoriale, minimizzata, però, dall'effetto grafico talvolta preponderante. Le scene d'attore, conseguenti e interrotte da controcene di pura visione, mancano dello smalto sufficiente a risultare efficaci, determinando un abbassamento di *climax* e tempi piuttosto stagnanti. La potenza dell'evocato, di ciò che si racconta, sopperisce però alle mancanze. *Emilio Nigro*

Ovadia, cantore dell'esilio 25 anni dopo *Oylem Goylem*

DIO RIDE. NISH KOSHE, testo, regia e interpretazione di **Moni Ovadia**. Scene e costumi di **Elisa Savi**. Luci di **Cesare Agoni** e **Sergio Martinelli**. Musiche della **Moni Ovadia Stage Orchestra** (**Maurizio Dehò, Luca Garlaschelli, Albert Florian Mihai, Paolo Rocca, Marian Serban**). Prod. **Ctb Centro Teatrale Bresciano, BRESCIA - Corvino Produzioni, BOLOGNA**.

IN TOURNÉE

In un mondo in cui il tabù dell'irrisione blasfema di Dio e l'alibi speculare del *God on our side* sono ancora materia incendiaria, è una bella novità uno spettacolo in cui i termini della questione sono esattamente rovesciati. A dichiararlo, fin dal titolo, è quell'ineffabile riso divino, appena moderato dall'espressione *nish koshe*, che in yiddish significa "così così". Allude a un sano (presunto) agnosticismo dell'essere supremo, i cui indizi vengono via via scoperti rivisitando la bimillennaria tradizione della spiritualità umoristico-paradossale, di cui Moni Ovadia è profondo conoscitore e interprete fin dai tempi di *Oylem Goylem*. Lì, per la prima volta, si era manifestata la singolarità di Simkha Rabinovich, l'ebreo errante depositario e cantore di innumerevoli storie in parole e musica intrecciate con i temi dell'esilio. L'inizio coincide simbolicamente con l'approdo di un viaggio: il corteo dei sei musicisti-teatrali che fende due ali di pubblico fra cui siedono testimoni di ieri e spettatori di nuova generazione. Bellissima l'immagine delle candele in bilico sul copricapo dei comici che si trasformano in fiocche luci della ribalta di una scena in controluce, come è spesso la sostanza dell'umorismo. Che rimescola le carte, spiazza la dialettica prevaricante del potere e "rompe" l'ossificazione della realtà e del pensiero. Lo stupore e l'impotenza di Simkha-Ovadia, tornato dopo 25 anni per celebrare ancora una volta lo splendore e i miti fondativi dell'esilio, del deserto e della "patria mobile", derivano da un'amarissima constatazione: il tempo trascorso non ha portato consiglio. L'umanità ha riempito

ogni recesso di muri, fili spinati e rigidi confini. Non solo quelli fisici della terra - che per logica e definizione non apparterebbe ad alcuno dei venti -, ma anche quelli se possibile più ottusi e feroci del cuore e della mente. Così fra una struggente canzone, una sapida barzelletta e un folgorante motto di spirito, irrompono nel racconto temi di lacerante attualità come la prigione a cielo aperto che segrega il popolo palestinese, ormai privo di risorse e futuro, e rinchiuso il popolo israeliano in un ghetto falsamente dorato e armato fino ai denti. *Paolo Crespi*

Ammalate d'Italia storie di donne dell'Est

SINDROME ITALIANA, di **Lucia Calamaro**. Regia di **Miti Pretese** (**Mandracchia, Toffolatti, Torres**). Con **Manuela Mandracchia, Sandra Toffolatti, Mariangela Torres, Monica Bianchi**. Prod. **Ctb, BRESCIA - Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia, TRIESTE - Teatro Due, PARMA**.

IN TOURNÉE

Nei panni degli altri. Di quelli e quelle di cui non si legge sui giornali, non si raccontano gli amori e le sventure, di cui non si sa niente. Non la solita attenzione al marginale - tendenza modaiola di un certo modo di ostentare impegno e solidarietà in teatro - piuttosto un rendere vita la vita altra, mutevole e mutata della scena. Quel prendere voce e darne risonanza, quella manciata di potere che non determina confini e leggi, ma punta dritto a coscienze e spiriti. Il potere della corrispondenza. Della parola e dell'ascolto. Una parola raffinata, di Lucia Calamaro, fra le più acclamate drammaturghe contemporanee. Verbosa e leggera, irregolare - intendendo col termine l'elusione restituita dal mescolare le carte di schemi costituiti - priva di sintesi (come è comune in stili contemporanei) e intellegibile. Poca divaricazione tra significato e significanti. Chiarificati, seppure non didascalicamente, dalle meccaniche, dalla prova, dalla fascinazione attoriale. Meraviglioso guardare il trio tutto al femminile fingere un gesto di vita, che vita non è mai... Mandracchia, Toffolatti, Torres sono badanti al



Sindrome italiana (foto: Umberto Favretto)

servizio dei nostri anziani. Isolate, dedite alla casa, poco o niente altro. Emigrate economiche. L'unica, spesso, fonte di sostentamento per le famiglie lontane, dell'Europa dell'est post-sovietico, generalmente. Il lavoro le ammalata. "Sindrome italiana" è il termine usato dagli psichiatri ucraini per definire lo stato di disagio psichico al loro ritorno in patria. Darne sembianze, tratto, per segnalarne l'esperienza. Per comunicazioni intermittenti, di dialoghi serrati e d'uso, solipsismi, confidenzialità e drammaturgia pura. Quella che indaga senza informare, che si rivolge senza direttamente indicare, che drammatizza l'attorno per linguaggi intimi, sussurrati. E una straordinaria prova di attrici, capaci di reinventare sguardi e animo di chi assiste. *Emilio Nigro*

Il mito del denaro nel Nord-Est in crisi

ORO COLATO. Il mito della ricchezza da Re Mida al Bitcoin, di e con **Enrico Castellani, Diego Dalla Via, Marta Dalla Via, Carlo Presotto, Valeria Raimondi**. Luci di **Roberto Di Fresco** e **Luca Scotton**. Prod. **La Piccionaia-Centro di Produzione Teatrale, VICENZA**.

Non è tutto oro quello che luce, dentro e fuori dal teatro dove inizia lo spettacolo all'arrivo, su una limousine bianca, degli attori che entrano come se dovessero attraversare un ideale

red carpet. Quella che si sarebbe potuto sospettare essere una rappresentazione "seria" sul mito della ricchezza, dai tempi antichi alla moneta elettronica, si trasforma subito in un gioco teatral-televisivo dichiaratamente *trash*, spesso compiaciuto del suo stesso dire e fare, come in una fiera delle piccole vanità di gente che ha perso perfino la misura del proprio decadimento etico a esclusivo vantaggio di una comunicazione famelica fatta di luoghi comuni presi a prestito dal linguaggio della politica e dallo pseudo-dibattito culturale sempre in auge negli odierni *talk show* italiani. Lo spettacolo ha una costruzione talmente aperta e modificabile da permettere di passare agevolmente dal quiz del finto ed elegante presentatore tv, alla chiamata in scena dell'esperto di economia del quotidiano cittadino che ci spiega la mutazione economica avvenuta in una città fra le più solide e prospere d'Italia, insieme al fallimento della Banca Popolare di Vicenza. Mentre Marta Dalla Via ci racconta della squadra del Calcio Vicenza (anch'essa fallita) in un monologo abbastanza divertente di una "domenica sportiva" qualunque. Evento, comunque, per quanto ben studiato, che dà l'invincibile sensazione della propria inutilità, di nascere lì, all'improvviso, per puro e semplice divertimento, senza graffiare, per cui alla fine, quando si esce dalla sala, rimane soltanto quella smagliante e troppo fatua apparenza, che ci tiene dentro tutti i nostri interrogativi. *Giuseppe Liotta*

VENEZIA

La commedia di un mondo perduto il Cechov "da manuale" di Konchalovsky

IL GIARDINO DEI CILIEGI, di Anton Pavlovic Cechov. Regia di Andrei Konchalovsky. Costumi di Tamara Ešba. Luci di Sandro Sussi. Musiche di Anton Rubiňštejn, Aleksandr Skrjabin e Sergej Rachmaninov. Con la Compagnia del Mossovet Theatre di Mosca. Prod. Mossovet Theatre, MOSCA.

È lo spettacolo con cui inaugura la stagione teatrale del Goldoni a Venezia, un evento a suo modo teatral-istituzionale: la tournée del Mossovet Theatre con le regie di Cechov a cura di Andrei Konchalovsky è, infatti, organizzata dal dipartimento della cultura di Mosca, e fa tornare in Italia uno dei nomi più celebri della regia russa, non solo teatrale. Anzi, quella del teatro è una passione riaffacciata negli ultimi anni, dopo una vita dedicata al cinema.

Con Cechov, il regista mantiene un rapporto di continuo interesse, che ha a che fare, probabilmente, con il senso del fare arte, se è vero che questo allestimento, per molti versi tradizionalissimo, intreccia *Il giardino* a una serie di "cartoline" proiettate, in cui vecchie foto dell'autore e pagine di suoi diari mettono in relazione la scrittura dell'opera con la vita dell'artista. Sono diversi i legami che avvicinano poi l'ultima grande creazione, che debuttò a Mosca agli inizi del 1904, con la sua morte, occorsa ai primi di luglio dello stesso anno. Pare che Cechov chiese un sorso di *champagne* prima di spirare, quasi a festeggiare una vita trascorsa dentro un mondo che si apprestava a cambiare radicalmente. Nonostante ciò, guardò con contrarietà al primo allestimento de *Il giardino*, diretto da Stanislavskij, che accentuò la nota drammatica di cambiamento sociale, ritenendo invece il suo testo una commedia con intonazione farsesca.

A questa interpretazione autentica vuole ispirarsi Konchalovsky per un allestimento che, grazie ai curatissimi costumi di Tamara Ešba, ci riporta proprio ai primi del Novecento, con uno scarto di finzione dovuto a una scena che in primo piano porta una pedana mobile rettangolare, palcoscenico sul palcoscenico, e un mobilio *d'antàn*, contrastata sullo sfondo da un'immagine fotografica sfuocata di colori acidi, che inquadra una natura indefinita e non dialogante, chiusa al respiro dell'umanità boccheggiante in primo piano. La cifra stilistica è assai tradizionale: se ne apprezza maggiormente la coerenza negli ultimi due atti, dove il ballo, sull'orlo del precipizio morale, segue le note di una banda dai suoni balcanici. E gli ultimi sorsi di *champagne*. Bene gli attori, con in primo piano la moglie del regista, Julija Vysotskaya, nella parte della protagonista femminile. **Renzo Francabandera**



Perrotta: padri allo sbando, un "mestiere" al tramonto?

IN NOME DEL PADRE, di e con Mario Perrotta. Costumi di Sabrina Beretta. Musiche di Beppe Bonomo e Mario Perrotta. Prod. Teatro Stabile di BOLZANO.

Una trilogia: padri, madri, figli. Tre spettacoli monografici di cui Mario Perrotta è autore, regista, interprete. Comincia con il primo, i padri. Come sono i padri, oggi? Non più bussole infallibili nella guida dei figli, né tantomeno pesanti bastoni per drizzarne le spine dorsali. Fine dell'autoritarismo, termine desueto, improponibile. Padri allo sbando, incerti su tutto, figli a cui è difficile dire qualche cosa di sensato, che non suoni predicazzo soporifero o goliardica connivenza. Nel costruire il testo gli ha dato una mano Massimo Recalcati, psicanalista molto in voga: consulenza, sostegno, dialogo, per sondare il mestiere di padre, un mestiere che, a detta di Recalcati, se non è proprio al tramonto, ha comunque definitivamente perso i connotati rassicuranti (anche se un po' tetri) che aveva anche solo cinquant'anni fa. Perrotta mette in scena tre padri a colloquio con i rispettivi figli: diversa la loro estrazione sociale, un capo operaio, ingenuo, sprovveduto, che si rivolge a uno psicanalista senza saper bene cosa chiedere; un giornalista, che affronta un figlio difficile, omosessuale, chiuso nella sua camera e nel suo mutismo; un commerciante napoletano che cerca di risolvere il complicato rapporto con la figlia in modo giocoso, spensierato. Il dialogo s'inceppa continuamente, i tentativi di contatto, di apertura falliscono. I padri cercano di abbattere il muro dietro cui i figli si barricano, ma non ci riescono, vorrebbero essere convincenti e invece finiscono per rivelarsi fragili, patetici, perdenti. Perrotta ha un grande talento, alterna le tre voci con indiscutibile bravura, gioca sui diversi registri con una magnifica inventiva, ma l'intreccio ogni tanto risulta artificioso, dà troppo spazio alle note superficiali e poco alle ombre, alle malinconie, alle frustrazioni che talora affiorano e rendono toccante il testo. Ed è in questi mo-



In nome del padre (foto: Luigi Burroni)

menti che la voce di Perrotta acquista uno spessore, un'emozione che più ci coinvolge. Il fatto è che rischia di prevalere, nell'affrontare il tema dell'incomprensione tra generazioni diverse, il gioco: ma quando un adulto e un adolescente non si capiscono, gioco non è mai. Un padre che non riesce a farsi aprire la porta, reale e affettiva, da un figlio, fallisce il suo "mestiere". Un fallimento che fa male, ci dice questo spettacolo. *Fausto Malcovati*

Macbeth e la sua Lady ovvero la banalità del male

MACBETH, di William Shakespeare. Traduzione e adattamento di Letizia Russo. Regia di Serena Sinigaglia. Scene di Maria Spazzi. Costumi di Katarina Vukcevic. Luci di Gerardo Buzzanca. Musiche di Sandra Zoccolan. Con Fausto Russo Alesi, Arianna Scommegna, Giovanni Battaglia, Stefano Orlandi, Gianluca Bazzoli, Alfonso Genova, Noemi Grasso, Paolo Grossi, Sebastiano Kiniger, Pierpaolo Prezioso, Federica Quartana, Sara Rosa Losilla, Maria Giulia Scarcella, Elvira Scorza. Prod. Teatro Stabile di BOLZANO - Csc Centro Servizi Culturali Santa Chiara, TRENTO - Coordinamento Teatrale Trentino, TRENTO.

Trasferire sul palcoscenico, oggi, *Macbeth* di Shakespeare significa trovare la giusta chiave di lettura per rendere fruibile una tragedia storica scritta all'inizio del Seicento e ambientata in una cupa Scozia medievale. La ricerca di modernità di questo indiscusso capolavoro costi-

tuisce la forza creativa di questa nuova edizione. Il passaggio dall'antico al contemporaneo è garantito dalla nuova traduzione e adattamento del testo da parte di Letizia Russo che lo libera da inutili arcaismi per meglio valorizzare il meccanismo drammaturgico, perfetto nei suoi ritmi e passaggi narrativi. Alla rappresentazione scenica di questa storia estrema di orrore e follia per la conquista del trono, la regia di Serena Sinigaglia fa corrispondere un preciso e originale taglio interpretativo: portare alla luce l'interiorità dei personaggi, umanizzandoli, per rivelarne le coscienze tormentate da rimorsi che si trasformano in incubi. Così si susseguono suggestive immagini sceniche, movimenti corali accompagnati da adeguati giochi di luci, momenti di forte *pathos* destinati a esplodere nel finale. La regia creativa e certosina della Sinigaglia ha soprattutto il pregio di valorizzare e armonizzare le diverse abilità degli attori, sei dei quali appartengono alla Compagnia Regionale. Primeggiano Fausto Russo Alesi nel ruolo del titolo e Arianna Scomegna in Lady Macbeth, che sviluppano un'interpretazione in chiave psicologica evidenziando la sostanza di forza e di debolezza, paura e pazzia di questa ambiziosa coppia invischiata nei loschi meccanismi del potere. Stefano Orlandi presenta un solido e concreto Banquo, convincono le streghe (Pierpaolo Prezioso, Federica Quartana ed Elvira Scorza) con le loro voci stridule e dissonanti che pungono l'interiorità e alimentano le terribili visioni della mente di Macbeth. Il ruolo di Duncan, re di Scozia, compete a Giovanni Battaglia molto concreto e incisivo, come si distinguono Alfonso Genova, nella parte del dolente MacDuff, di fronte alla morte della moglie (Maria Giulia Scarcella) e del figlio (Sara Rosa Lossilla) e Sebastiano Kiniger nella parte di Malcolm. *Massimo Bertoldi*

Uno straniero alla porta aprire o non aprire?

NOI NON SIAMO BARBARI, di Philipp Löhle. Traduzione di Umberto Gandini. Regia di Andrea Collavino. Con Filippo Gessi, Saverio Tavano, Teresa Timpano, Stefania Ugomari

di Blas. Prod. La Contrada-Teatro Stabile di TRIESTE - Compagnia Scena Nuda, REGGIO CALABRIA.

IN TOURNÉE

Il tema è di quelli che attraversano senza tregua la cronaca contemporanea: l'accoglienza. Uno straniero, una sera bussa alla vostra porta. È bagnato di pioggia, ha la pelle scura, non parla la vostra lingua. Voi siete bianchi, europei, proprietari di appartamento. Vi tocca decidere. Aprire? Non aprire? *Noi non siamo barbari* è un testo di Philipp Löhle. Lo ha scelto la compagnia Scena Nuda, tra i molti pubblicati dal quarantenne drammaturgo tedesco, tutti esempi di un teatro dinamico, che non ha la pretesa di restare eterno: anteprima a Trieste e poi debutto nazionale al Festival Miti Contemporanei di Reggio Calabria. Sul tema dell'accoglienza il teatro può costruire storie buoniste, oppure situazioni spregiudicate, che ribaltano luoghi e reazioni comuni. Il testo di Löhle è una via di mezzo. Lo Straniero non compare mai. Assistiamo invece allo scontro tra due coppie di vicini di casa. La prima ha scelto il principio dell'accoglienza, e ha aperto la porta allo Straniero. La seconda quello del respingimento, e si è invece barricata. Ma le cose non sono mai come sembrano, e Löhle è bravo, scena dopo scena, a scompigliare le carte. Prima mette in sintonia ciascuno di noi spettatori con l'una o con l'altra delle coppie, poi semina dubbi e paradossi, e ci sorprende con inaspettati colpi di scena. Tenta certo di far vacillare i più comuni pregiudizi. Impresa, come si può immaginare, per niente facile. Teresa Timpano e Filippo Gessi sono i due fondatori di Scena Nuda. Assieme a Stefania Ugomari di Blas e Saverio Tavano, vestono in modo essenziale i quattro caratteri della pièce. Anche l'allestimento è essenziale, visto il nome della compagnia. Quattro sedie e un tavolo sbalzano netti i personaggi, e lasciano in evidenza i caratteri, forti di dialoghi svelti, che comprendono il vocabolario e le formule trite di tutti i peggiori "ismi": razzismo, antieuropeismo, sovranismo. Anche buonismo, ovviamente: l'insulto preferito in questi anni dagli italiani. *Roberto Canziani*



REGIA DI MUSCATO

Paolo Fresu è Chet Baker genio malinconico del cool jazz

TEMPO DI CHET. LA VERSIONE DI CHET BAKER, di Leo Muscato e Laura Perini. Regia di Leo Muscato. Scene di Andrea Belli. Costumi di Silvia Aymonino. Luci di Alessandro Verazzi. Musiche di Paolo Fresu. Con Paolo Fresu (tromba), Dino Rubino (piano), Marco Bardoscia (contrabbasso), Alessandro Averone, Rufin Doh, Simone Luglio, Debora Mancini, Daniele Marmi, Mauro Parrinello, Graziano Piazza, Laura Pozzone. Prod. Teatro Stabile di BOLZANO.

IN TOURNÉE

Oltre a costituire un omaggio a uno dei più geniali e tormentati trombettisti e cantanti jazz del Novecento quale è stato Chet Baker, *Tempo di Chet* non è teatro musicale e nemmeno teatro di prosa con robusto sostegno musicale. L'allestimento si basa sulla commistione interattiva tra il linguaggio della parola e il linguaggio della musica. E questa diventa la sua accattivante e vincente particolarità. La formula drammaturgica funziona alla perfezione perché si dimostra capace di valorizzare tanto lo spessore letterario del testo quanto le musiche originali composte dal talentuoso Paolo Fresu.

A garantire i giusti equilibri espressivi tra la componente sonora e la parola concorre la regia attenta e scrupolosa dello stesso Muscato, che impagina una sintassi di armonia e dialettica tra gli attori e i musicisti, fino a confondere talvolta i ruoli anche grazie all'impianto scenografico predisposto da Andrea Belli, che ricrea un *jazz club* americano. Lungo sette quadri finemente delineati da un linguaggio ordinario e diretto si materializza l'anima creativa e travagliata del musicista americano, dalle intemperanze giovanili ai primi successi poi diventati trionfi internazionali, dai rapporti amichevoli o conflittuali con i colleghi (tra questi Charlie Parker, Herbie Harper, Bob Whitlock, Dick Twardzik, Peter Littman, Bob Zieff) e con il produttore discografico Dick Bock.

Genio e sregolatezza di questo artista "maledetto" ritornano anche nel complicato e devastante rapporto con le droghe e con le tante donne amate. La rappresentazione teatrale della biografia non è celebrativa, racconta con realismo l'ascesa, il trionfo e il drammatico epilogo di un piccolo grande uomo, timido e malinconico, che riconosce nella creazione musicale la forza della sua passione e alimenta un autentico principio di identificazione. A rendere *Tempo di Chet* uno spettacolo corale, lineare e assai comunicativo, concorrono gli attori che, in più ruoli, interpretano senza fronzoli espressivi i personaggi storici presenti nella vita del protagonista. *Massimo Bertoldi*

Come la filosofia cambia la società

AHMED IL FILOSOFO, di Alain Badiou. Traduzione di Gioia Costa. Regia di Tommaso Tuzzoli. Costumi ed elementi di scena di Flavia Contento e Sara Favero. Con Nicolas Grimaldi Capitello, Alessandro Chini, Sabrina Jorio, Peppe Papa, Salvatore Verneruso. Prod. Golden Show srl e Associazione Tinaos, TRIESTE.

IN TOURNÉE

Alain Badiou, teorizzatore di un'antifilosofia come presupposto essenziale per il rinnovamento della filosofia, è tra i pensatori più originali del Novecento. La sua concezione materialistica della realtà, studiata anche mediante l'accostamento a forme artistiche quali il cinema e il teatro, lo hanno portato a elaborare una teoria della filosofia come pensiero del cambiamento e a concentrare nella propria ricerca categorie concettuali quali la verità, l'evento, l'essere, al fine di indagare i mutamenti della società contemporanea. L'Ahmed del titolo della farsa in ventidue scenette, scritta da Badiou nel 1995, rinvia a una maschera della tradizione popolare magrebina che si presenta come un affabulatore, un virtuoso della parola e della sintassi in grado di mettere in difficoltà qualsiasi interlocutore. Secondo una struttura estremamente chiara e quasi matematica, Badiou, utilizzando registri diversi per ognuno dei personaggi immaginati, sottolinea l'importanza del pensiero libero e la felicità dell'espressione esatta. Alcuni dei temi trattati nelle varie scene hanno offerto, dunque, a Tommaso Tuzzoli lo spunto per mettere a confronto l'arte del pensiero con molti dei luoghi comuni del nostro tempo. Ridotte a sette le scene del testo (l'avvenimento, la causa e l'effetto, il linguaggio, la politica, il molteplice, la poesia e la morte), ne è nato uno spettacolo intenso e rigoroso, anche se inevitabilmente lungo e verboso, affidato esclusivamente agli attori in uno spazio quasi completamente vuoto. Una prova difficile ma decisamente superata dai cinque protagonisti, sfidati dal regista non solo sul piano verbale ma anche su quello fisico. Un lavoro impegnativo che, con piccole concessioni all'ironia, punta decisamente a far riflettere sui temi maggiormente dibattuti

nei nostri giorni, come quello dei flussi migratori, del razzismo e dell'insoddisfazione nei confronti di chi si presume diverso da sé. *Stefania Maraucci*

Rito, opera e performance nel *Macbeth* dei Lenz

VERDI MACBETH, da Verdi e Shakespeare. Drammaturgia e imagoturgia di Francesco Pititto. Regia, installazione, costumi di Maria Federica Maestri. Musiche di Andrea Azzali. Con Sandra Soncini, Valentina Barbarini, Roxana Herrera Diaz (soprano), Hyunwoo Cesare Kwon (baritono), Eugenio Maria Degiacomi (basso) e altri 7 cantanti (coro). Prod. Lenz Fondazione e Teatro Regio Festival Verdi, PARMA.

Da un punto di vista strettamente creativo, l'installazione *Verdi Macbeth*, nella sua secchezza espositiva, è più interessante ed efficace dell'intero spettacolo presentato nella Sala Majakovskij della sede storica della Compagnia. Una messinscena divisa, perché l'idea teatrale di fondo che la sorregge presuppone una relazione di tipo sensoriale con lo spettatore che di fatto non avviene. Si disperde nella distanza fra l'*habitat* scenico, formato da ventiquattro teche di vetro (terrari) che circondano il perimetro dove si sviluppa l'azione drammatica e viene "distratta" dalle altre sezioni vocali e musicali, nonché di movimento, che compongono il tessuto visivo e uditivo di questa complessa ed enigmatica opera teatrale, pensata da Francesco Pititto e Maria Federica Maestri come un'opera d'arte performativa contemporanea. Visioni oniriche, canti e musiche invece di dilatare lo spazio della rappresentazione sembrano restringerlo sia da un punto di vista fisico che mentale, della percezione, catturati dalla presenza, poco inquietante per la verità, di grilli che paiono dormire (dove invece ne ascoltiamo il continuo assordante frinire) e da curiosi rituali campestri, come quello di allineare grossi ceppi di lattuga davanti a Macbeth. Le attrici e i cantanti in scena si muovono come fantasmi sempre in penombra, come dentro un mondo di incubi maledetti. Ma ciò che si evidenzia è soprattutto lo scarto fra il tempo statico dell'allestimento e il susseguirsi di eventi tragici chiusi in un pensiero astratto, stretti nella forma teatrale di una sperimentazione infinita. *Giuseppe Liotta*



PARMA

Bizzarre famiglie e adolescenti problematici protagonisti *in progress* a Scenario Infanzia

STORTO, di e con la Compagnia InQuanto teatro, FIRENZE.

FRATELLINO E FRATELLINA, di e con la Compagnia Asini Bardasci, MONDAVIO (Pu).

DOMINO, di e con la Compagnia Generazione Eskere, LA SPEZIA.

Il Teatro delle Briciole di Parma ha ospitato, a fine novembre, il debutto degli esiti finali del progetto vincitore della settima edizione del Premio Scenario Infanzia, *Storto* di InQuanto Teatro (nella foto), e delle due menzioni *Fratellino e Fratellina*, di Asini Bardasci, e *Domino* di Generazione Eskere. L'esordio degli spettacoli compiuti è il primo banco di prova offerto dall'Associazione Scenario per capire se le suggestioni dei progetti di venti minuti, che avevano colpito la giuria durante la finale del Premio a Cattolica in giugno, si siano conservate e soprattutto arricchite nelle creazioni ultimate.

Ciò è in parte avvenuto per il vincitore *Storto* dei fiorentini InQuanto Teatro che, utilizzando anche delle immagini grafiche, osserva da vicino le giovani esistenze di due adolescenti problematici, interpretati con efficacia da Davide Arena ed Elisa Vitiello. Il loro incontro, e il loro viaggio reale e metaforico di conoscenza di se stessi e dell'altro, a cui fa da contraltare la diversità evidente del fratellino della ragazza, sono espressi però ancora in modo troppo denso di parole, che avrebbero bisogno di un'equivalente complessità scenica, per ora esemplificata in modo a volte ripetitivo e ancora non del tutto convincente.

Più problematico l'esito finale di *Fratellino e Fratellina* di Asini Bardasci, che, utilizzando le suggestioni della celebre fiaba di Hänsel e Gretel, ci racconta la storia metaforica di due ragazzi, interpretati di Filippo Paolasini e Paola Ricci, proiettati, per mezzo anche di immagini video, in un mondo adulto che, come la strega della storia tramandata dai Grimm, tenta di fagocitarli. Troppe per ora, e non sempre lineari, le nuove direzioni prese dalla drammaturgia, che andrebbero semplificate per arrivare in modo più diretto e preciso al pubblico di riferimento.

A conti fatti lo spettacolo che ci ha più convinto è stato quello proveniente dalla seconda menzione: *Domino* della compagnia di La Spezia Generazione Eskere, gustosa e volutamente caotica creazione che, proponendo una bizzarra famiglia dominata dal componente più piccolo (uno straordinario, efficacissimo Gianmaria Meucci), ci parla in modo significativo e paradossale delle diverse dinamiche esistenti in una famiglia e dello scombuscolante arrivo di un nuovo componente.

Mario Bianchi

Quando il passato bussa alla porta

L'INDIFFERENZA, scritto e diretto da Pablo Solari. Scene e costumi di Maddalena Oriani. Luci di Fabio Bozzetta. Con Luca Mammoli, Woody Neri, Valeria Perdonò. Prod. Centro Teatrale MaMiMò, REGGIO EMILIA e Teatro i, MILANO.

IN TOURNÉE

Che fastidio se il passato ti bussa alla porta. Figurarsi se è nero (nerissimo). Qualcosa che apparentemente non ha più nulla a che fare con te, di cui ti vergogni e che hai cercato di seppellire, gonfio di cicatrici, da qualche parte in fondo alla tua coscienza. Ti viene il vomito solo a pensarci. E pazienza che si era soldati. Come il Franco di Luca Mammoli. Che una mattina, mentre legge il giornale, sente suonare all'ingresso: ecco il suo passato, nei fastidiosissimi panni di un ottimo Woody Neri. Che vuole? Che fare? E come gestire il tutto di fronte alla fidanzata (Valeria Perdonò)? Lavoro denso, inusuale. Di dialoghi e di ritmo. Dal sapore spiccatamente cinematografico. Dove il materiale drammaturgico straborda per abbondanza di spunti e di rimandi. Sembra quasi che si abbia timore ad approfondire alcune intuizioni (la riflessione sul male e sulle conseguenze delle nostre azioni è molto alta), come se la parola fosse sì importante, ma comunque secondaria all'equilibrio complessivo. Al ritmo. Dettaglio che in futuro forse vale la pena tenere in considerazione. Ma per il resto la nuova regia di Pablo Solari è un *thriller* metafisico ottimamente scritto, dal chiaro segno autoriale, intelligente nella misura con cui gestisce personaggi e spazio scenico. Una di quelle piccole/grandi produzioni che portano in scena qualità e pensiero. Meriterebbe ampia circuitazione. Molto convincente il cast, che offre quella rara sensazione di quando ti trovi di fronte a qualcuno che ha speso appieno un progetto. Glaciale l'allestimento. Orizzonte livido e allucinato che accoglie spigoloso questo mondo interiore ma tangibilissimo, nichilista per mancanza di alternative. Verso un finale ambiguo e lynchiano. Che Bob è dentro di noi. Basta guardarsi bene allo specchio. Mica l'amazzi. *Diego Vincenti*

La sfida di Giacomo: costruire un'anima

FARE UN'ANIMA, di e con Giacomo Poretti. Regia di Andrea Chiodi. Scene di Ilaria Ariemme. Musiche di Ferdinando Baroffio. Prod. Agidi, MODENA.

IN TOURNÉE

Una prova d'attore solista per Giacomo Poretti, senza i suoi abituali compagni di lavoro, Aldo e Giovanni, per indagare un tema che da tempo gli sta a cuore: il rapporto tra anima e corpo. Dallo spunto personale, della nascita di suo figlio Emanuele, scaturisce *Fare un'anima*, una riflessione su come far crescere l'anima del suo bambino, una volta tagli la vita. Quando infatti un sacerdote, don Bruno, entra nella stanza di sua moglie puerpera e dice loro «avete fatto il corpo del bambino, ma ora dovete fare l'anima», nei pensieri dei due genitori si apre uno squarcio di paure e di dubbi, tra cui le domande senza risposta: «Come si può costruire l'anima?», «a che età si sviluppa?», «non sarà troppo tardi aspettare l'asilo per occuparsene?». Lo spettacolo, senza avere l'ambizione di assumere posizioni radicali o pretese teologiche, si svolge tra episodi autobiografici, come gli anni trascorsi in colonia da bambino, battute sull'uso delle nuove tecnologie che regolano la vita, e l'umorismo sui genitori che cercano solo di far primeggiare i propri figli. L'attore, guidato dalla regia di Andrea Chiodi, infila con naturalezza riflessioni spirituali nella descrizione del suo quotidiano. Su una scena che rappresenta la sala d'attesa dell'ospedale in cui il padre ha visto per la prima volta suo figlio, Poretti spazia dalla pura comicità a momenti in cui si mostra titubante, dubbioso, perduto. Vorrebbe capire come si possano vedere e analizzare sentimenti come l'amore e la devozione, dal momento che non c'è nessun apparecchio medico capace di misurarli. Un monologo vario, divertente, che mostra come la comicità possa mettersi al servizio di tematiche alte, ponendosi quelle grandi domande sull'esistenza, sulle quali si arrovellavano già i filosofi greci, mentre basterebbe soffermarsi su quella piantina, posta in fondo al palcoscenico, illuminata da una luce, così da farla crescere e prendersene cura, proprio come se fosse l'anima. *Albarosa Camaldo*

REGIA DI LAELLA

Il pastore, la ninfa e l'amore o l'insostenibile leggerezza del verso

AMINTA, di Torquato Tasso. Drammaturgia di Linda Dalisi. Regia di Antonio Latella. Scene di Giuseppe Stellato. Costumi di Graziella Pepe. Luci di Simone De Angelis. Musiche di Franco Visioli. Con Michelangelo Dalisi, Emanuele Turetta, Matilde Vigna, Giuliana Bianca Vigogna. Prod. stabilemobile, FORLÌ.

IN TOURNÉE

Endecasillabi e settenari ci sono tutti, ma il ritmo non è quello cantilenante che troppo spesso trasforma la parola poetica in qualcosa di inascoltabile o soporifero, bensì quello che diventa suono familiare, contemporaneo, senza perdere la forza che i secoli gli hanno infuso. La favola pastorale di *Aminta* si trasforma così in immagini, non precostituite, non somministrate a forza, ma al contrario ogni spettatore vive il suo sogno perché sono sovrapposizioni di suggestioni sonore che prendono forme diverse a seconda della sensibilità individuale. Gran merito anche di uno spazio scenico vuoto, e nello stesso tempo raccolto, intimo, personale, con quattro attori disposti a intervalli uguali intorno a un cerchio disegnato da un binario dove si muove con lentezza un riflettore posto ad altezza umana, che completa il suo unico giro al termine di ciascuno dei due tempi dello spettacolo, quasi quel giro del sole di aristotelica memoria.

È una magia questo nuovo e atteso lavoro di Antonio Latella, che trasfigura, senza tradirlo di una virgola, l'immenso Tasso, grazie anche alla potente sintesi poetica di Linda Dalisi e alle drammaturgie dello spazio, della luce e del suono dei suoi straordinari collaboratori. Il resto, e che resto, viene portato sulle solide spalle dai suoi quattro attori, tra pensosa leggerezza e drammatica disperazione, che non esce mai, saggiamente, dai confini di un capolavoro letterario che descrive le passioni umane con la potenza di quell'arte che è superiore alla storia e alla cronaca.

Eccolo, dunque, il ritorno di Antonio Latella alla regia, semplicemente prepotente e clamoroso, in un teatro mascherato da essenzialità e invece pieno di tracce sotterranee che si imprime nell'anima. È quella specie di teatro da camera dove ritengo che l'artista campano dia il meglio di sé, come era stato, qualche stagione fa, con quel gioiello che si intitolava *Ma*, dedicato alla figura della madre nell'opera di Pasolini. Da ultimo va ricordato che questo *Aminta*, dopo un periodo di residenza a Esanatoglia, ha debuttato al Teatro Lauro Rossi di Macerata - entrambi luoghi devastati dal terremoto - grazie al progetto "Marche inVita. Lo spettacolo dal vivo per la rinascita dal sisma", realizzato dalla Regione Marche in collaborazione con Consorzio Marche Spettacolo e Amat. **Pierfrancesco Giannangeli**



Matilde Vigna, Emanuele Turetta e Giuliana Bianca Vigogna (foto: Brunella Giolivo)

PRO & CONTRO

Riccardo3: Vetrano e Randisi fra Shakespeare e Carrère



RICCARDO3. L'AVVERSARIO, di Francesco Niccolini, liberamente ispirato al *Riccardo III* di William Shakespeare e ai crimini di Jean-Claude Romand. Regia di Enzo Vetrano e Stefano Randisi. Scene e costumi di Mela Dell'Erba. Luci di Max Mugnai. Con Enzo Vetrano, Stefano Randisi, Giovanni Moschella. Prod. Emilia Romagna Teatro Fondazione, MODENA - Le Tre Corde-Compagnia Vetrano Randisi, IMOLA (Bo) - Arca Azzurra Teatro, SAN CASCIANO VAL DI PESA (Fi).

IN TOURNÉE

Istruzioni per l'uso: questa riflessione, per una volta, non finge l'impersonalità della scrittura giornalistica (che poi, quando si gioca sul campo della recensione, è ipocrisia bella e buona). Si userà qui questo stile inconsueto perché *Riccardo3* muove a flussi di coscienza intimi e individuali. Bene, cominciamo allora. Non se ne avrà a male il mio amico Natalino Mingrone, una delle teste pensanti di Ert/Arena del Sole, se cito il senso di un breve colloquio avuto in sala: in questa versione per tre attori che fanno tutti i personaggi principali, dice Natalino, si capisce l'intera storia, e dunque il senso profondo, del *Riccardo III*. Ha ragione e la sua non è una difesa d'ufficio, da coinvolto nella produzione, del testo di Niccolini. Ha ragione perché Shakespeare è una questione complessa, oggi. Nessuno come lui (insieme al coevo Marlowe, ai Greci e a Pirandello) ha raccontato l'uomo per quello che è, ma questo specchio scomodo oggi non parla più con il ritmo del nostro linguaggio. E allora, affinché sia ancor più nostro contemporaneo, va - in parte, s'intende - riscritto per snodi fondamentali con l'intelligenza, il rispetto e il senso di Niccolini per il teatro. Enzo Vetrano, in questa prova, ci mette dentro decenni di carriera e tanti personaggi interpretati, col valore aggiunto delle stagioni insieme a Leo. Il suo Riccardo sarà pure più matto che terribile, ma se l'annunciata ambientazione è un ospedale psichiatrico o per criminali, allora lui è giusto così: il potere per il potere non è pura follia? E se non è matto, che ci sta a fare in un manicomio? Ma se Vetrano, in tutti gli scarti d'umore del suo personaggio, è perfetto, è perché al suo fianco c'è Stefano Randisi, il rimbalzo ideale della sua prova d'attore. E poi c'è Giovanni Moschella: avercene di attori così in uno spettacolo (lo dico da vent'anni, non ha mai sbagliato un colpo). Tutto ciò evidenzia uno studio lungo e coerente prima di andare in scena: cosa si vuole di più, o di diverso, dal teatro? *Pierfrancesco Giannangeli*

Tredici personaggi divisi per due, con Enzo Vetrano che fa soltanto Riccardo III, se non sorretti da un'idea drammaturgica forte e chiara, fanno solo della grande confusione in scena e si smarrisce il filo di qualsiasi discorso che possa riguardare la tragedia shakespeariana. E neanche si riesce a dimostrare l'idea alla base del progetto che fa esplicitamente riferimento al libro di Emmanuel Carrère, *L'avversario*, sul caso giudiziario di Jean-Claude Romand, autore di crimini efferati, condannato al carcere a vita, dove il controverso scrittore francese cerca di capire le ragioni che hanno portato l'assassino a compiere i suoi delitti, tutti in ambito familiare, in un'immersione mentale così profonda da avvertire egli stesso le medesime pulsioni di Romand, attribuendole al Satana (*L'avversario* del titolo) che alberga in ciascuno di noi. Storia e percorso drammatico che stridono messi forzatamente a contatto con la struttura del testo elisabettiano e soprattutto dei tanti personaggi che lo popolano, ciascuno con un preciso statuto drammatico e funzione tragica. Se poi assistiamo alla famosa scena della seduzione di Riccardo a una Lady Anna interpretata da Stefano Randisi, che pronuncia le medesime battute shakespeariane, si sfiora francamente il ridicolo scenico. Né convince minimamente questa totale immersione nella stanza di un ospedale psichiatrico che annulla tutte le possibili "attese" della rappresentazione. Per non parlare di quei troppo facili e insopportabili richiami a Beckett, a un vago ambiente russo, palesemente dostoevskiano, e a Pinter. Niente tiene in questo spettacolo discordante e stonato, pure nei frequenti monologhi che lo compongono, proprio per lo scarto esistente fra il senso e i contenuti del testo e il nuovo spazio/luogo scelto dove pronunciarli. Senza contare che Vetrano/Riccardo, alle prese con un personaggio così complesso e troppo lontano dalle sue abituali modalità recitative, è davvero inascoltabile. *Giuseppe Liotta*

La notte magica di Muhammad Ali

A NIGHT IN KINSHASA, Muhammad Ali vs. George Foreman. Molto più di un incontro di boxe, di Federico Buffa e Maria Elisabetta Marelli. Regia di Maria Elisabetta Marelli. Musiche di Alessandro Nidi e Sebastiano Nidi. Con Federico Buffa, Alessandro Nidi (pianoforte) e Sebastiano Nidi (percussioni). Prod. Mismaonda, BOLOGNA-ROMA.

IN TOURNÉE

Lo abbiamo visto su Sky, nei suoi documentari imperniati sui grandi dello sport moderno. Poi in teatro dove Federico Buffa ha debuttato con *Le Olimpiadi del '36*. Il suo stile è inconfondibile, raffinato, affascinante ma anche evocativo, avvolgente, emozionante, commovente. In continuo palleggio tra l'oggettiva documentazione e il sentimento, tra la realtà storica dei fatti e la sua immensa passione per il gesto sportivo, per le storie che stanno dietro le quinte. Qui invece, in *A Night in Kinshasa*, abbandona i gol, si mette i guantoni e si tuffa sul ring, dentro l'incontro del secolo scorso: Muhammad Ali contro George Foreman, due afroamericani che più diversi non si può, il primo venuto dal basso, amato dalle folle, il secondo borghese, che arrivò nella capitale dell'ex Congo con un pastore tedesco, simbolo della polizia belga che azzannava le masse durante la colonizzazione. Buffa tira le quattro corde di un immaginario grande ring che pare un pentagramma; il suo racconto di quella notte magica del 1974, di quello scontro epico è caldo, palpitante, ti tiene lì incollato come se non sapessi come è andata a finire. Buffa è un elastico, aiutato dalla musica di un pianoforte e delle percussioni, tra storia, geografia, politica e quel *match* dalle tante eco, i diritti civili, il Vietnam, Malcolm X, il *parkinson*, il colonialismo, l'*apartheid*, Nixon e Andy Warhol. C'è tutto dentro la sua affabulazione, mischiato, tritato ma in un unico *collage* tenuto insieme dal collante dei suoi tratteggi pittorici e dialettici, dei suoi tocchi potenti e soffici, dei suoi salti temporali che danno colore, materia e sostanza, che riempiono donando un senso più alto e più compiuto al tutto. Buffa è il Paolini dello sport, è il Celestini del gesto atletico. *Tommaso Chimenti*

Le umanissime marionette del Teatro delle Albe

SALUTI DA BRESCELLO, drammaturgia e regia di Marco Martinelli. Con Luigi Dadina e Gianni Parmiani. Prod. Teatro delle Albe/Ravenna Teatro, RAVENNA.

Hanno la legnosità e il guizzo delle umanissime marionette pasoliniane di *Che cosa sono le nuvole?*, le figure che danno carne al testo di Marco Martinelli scritto nel 2017 per il Teatro di Roma, poi sviluppatosi nel corale *Va pensiero* e ora «messo in vita» da Luigi Dadina, co-fondatore del gruppo ravennate, e Gianni Parmiani, discendente di molte generazioni di attori dialettali. Intrecciando storie e Storia, si racconta la vicenda realmente accaduta al vigile urbano Donato Ungaro a Brescello, in provincia di Reggio Emilia, licenziato a causa delle sue denunce sulle infiltrazioni della 'ndrangheta nel paese. Lo spettatore è accolto da due grandi fotografie, proiettate sul fondale, raffiguranti le rappresentazioni scultoree di Don Camillo e Peppone presenti nella piazza di Brescello. In apertura i due attori, in piedi su cubi posti al centro della scena, assumono le medesime posture, a dare avvio a un gioco di presentazioni e rappresentazioni in cui le maschere continuamente fanno trapelare la propria etimologia: l'essere persone. Come già l'imponente *Va pensiero*, anche questa miniatura infrange la comoda dicotomia buoni-cattivi e il vetusto cliché secondo il quale la criminalità organizzata sarebbe appannaggio del Sud Italia: il «Mondo Piccolo», come il creatore di questi personaggi archetipici, Giovannino Guareschi, chiamò l'ambiente in cui essi vivevano e senza posa discutevano, è ricreato in un luogo popolato di immagini e immaginari, di ritmo e figure. Questo artigianale "capriccio all'italiana" propone molteplici dualismi: il teatro nel cinema e il cinema nel teatro, la finzione della realtà e la realtà della finzione, apparire ed essere, finanche vita e morte. Come non pensare a *Sul teatro di marionette* in cui Heinrich von Kleist mise in scena, attraverso una sequenza di contraddizioni e paradossi, il rapporto tra Animato e Inanimato e, dunque, con il sovrasensibile? *Michele Pascarella*

Clitennestra, assassina per troppo amore

CLITENNESTRA/YOURCENAR, da Marguerite Yourcenar. Drammaturgia di Maria Antonia Pingitore. Regia di Paolo Bignamini. Scene di Nani Waltz. Luci di Fabio Bozzetta. Con Debora Zuin. Prod. Compagnia Lombardi Tiezzi, FIRENZE.

IN TOURNÉE

Meno di sessanta minuti di pura passione grazie alla potenza scenica di Debora Zuin che, diretta da Paolo Bignamini, ha portato in scena il suo monologo *Clitennestra/Yourcenar*, ispirato a *Fuochi-Clitennestra o del crimine*, scritto da una trentaduenne Marguerite Yourcenar nel 1935. Tra le figure femminili legate al mito che l'autrice rievoca si distingue quella di Clitennestra, sorella della bella Elena e moglie dell'eroe Agamennone. In un'atmosfera gelida, cerea in volto, quasi una geisha o una maschera, la Zuin veste i panni della fiera e ribollente regina di Micene, restituendo un'immagine nervosa, tesa, lucidissima, colta nell'atto della confessione del suo crudele delitto come se si trovasse al cospetto di un tribunale. Clitennestra fra un misto di orgoglio, rancore e nostalgia confessa di aver ucciso l'uomo amato che, per propiziarsi i venti, sacrificò la giovane Ifigenia, l'uomo che dopo dieci anni torna all'ovile al fianco di Cassandra, figlia del re di Troia, preda di guerra destinata a essere sua concubina. Clitennestra-Zuin ripercorre l'attesa, osserva dolente, e colpevole, il cambiamento portato dal tempo sul suo corpo, rivive lo strazio di aver perso l'amata figlia, una donna «colpevole di aver aspettato». Il testo gioca su un paradosso che offre l'occasione di riflettere sull'ambiguità dei sentimenti, sui loro aspetti più profondi e torbidi. Una narrazione che non suona accusatoria né giustificatrice, che non propone un modello, non traccia confini e non pontifica. Un bell'esempio di teatro contemporaneo che valorizza il classico grazie a una rilettura coraggiosa che si rivolge all'attualità interrogandola sulle ragioni dei crimini a cui assistiamo quotidianamente, crimini giustificati da un paradossale "troppo amore". *Arianna Lomolino*

FIRENZE

Lavia, visionario Borkman, superuomo fallito e uomo ridicolo

JOHN GABRIEL BORKMAN, di Henrik Ibsen. Traduzione di Danilo Macri. Regia di Marco Sciaccaluga. Scene e costumi di Guido Fiorato. Luci di Marco D'Andrea. Musiche di Andrea Nicolini. Con Gabriele Lavia, Federica Di Martino, Laura Marinoni, Roberto Alinghieri, Francesco Ferrazza Papa, Giorgia Salari, Roxana Doran. Prod. Teatro Nazionale, GENOVA - Teatro Stabile di NAPOLI-Teatro Nazionale - Fondazione Teatro della Toscana, FIRENZE.

IN TOURNÉE

La musica e la voce di Tom Waits per il teatro di Ibsen. Ma soprattutto una scenografia di Guido Fiorato, in alcuni momenti stupenda, che richiama (senza cadere in citazioni troppo esplicite) il mondo pittorico opprimente e allucinato di Edvard Munch, grande ammiratore di questo dramma del suo connazionale. Il *John Gabriel Borkman* di Sciaccaluga - che si limita, forse, a contenere e a regimentare Lavia, ma non ne annulla né cancella il segno anche registico - ha un'ambientazione cronologica vaga, anche se certamente più vicina al nostro tempo: nei costumi, sempre di Fiorato, come nei ritocchi di natura temporale (le auto al posto delle slitte) e di turpiloquio rispetto al testo originario.

Inattaccabili, da tutti punti di vista, i tre interpreti principali, Lavia, la Di Martino (una Ella decisissima e insieme sentimentale) e la sempre bravissima Marinoni (una Gunhild, moglie di John Gabriel e gemellare rivale di Ella, un po' "americana", non solo perché canta Waits e si scola un bicchiere dopo l'altro, quasi alla *Chi ha paura di Virginia Woolf?*). Ma non si possono non ricordare gli altri attori, a cominciare da Roberto Alinghieri, Foldal, che rende piena giustizia alla carica di commovente poesia che l'autore ha riversato nel suo personaggio, nella sua fragile, toccante umanità e ingenuità.

Nell'impostazione ironica e sarcastica (come è sua abitudine) di molti momenti del dramma, Lavia stempera ma non azzera la grandiosità della figura di John Gabriel, visionario e lirico superuomo fallito, al tempo stesso irrimediabilmente patetico, per dirla alla Dostoevskij: ridicolo. Ci sono anche rimembranze wagneriane, oltre che del *Faust* goethiano quando è vicino alla morte, nell'ossessione di questo banchiere verso il sottrarre il denaro, alla "prigionia" e all'immobilità, mettendolo in movimento, facendolo vivere e trasformandolo in componente necessaria delle attività umane e in prosperità. **Francesco Tei**



Se è Yorick a immaginare la via crucis di Amleto

YORICK. UN AMLETO DAL SOTTOSUOLO, di Leviedelfool. **Drammaturgia, regia e interpretazione di Simone Perinelli. Scene e luci di Fabio Giommarelli. Costumi di Laura Bartelloni - Labàrt Design. Musiche di Massimiliano Setti. Prod. Fondazione Teatro della Toscana, FIRENZE - Leviedelfool, CALCATA (Vt).**

IN TOURNÉE

Grande è la confusione sotto il cielo di questo *Amleto dal sottosuolo*, firmato Leviedelfool. Una confusione derivante dalla voglia di dire molto e molto mostrare. Microfoni calati dall'alto indicano le postazioni di una *via crucis* in miniatura dove Simone Perinelli, nei panni del buffone Yorick, affronta l'ardua sfida d'immaginare le parole del grande assente/presente del dramma shakespeariano più popolare, provando a ripercorrere le vicende di Amleto dal punto di vista del non detto, del taciuto e dell'invisibile. Non semplice. A questo si aggiunge un gran numero di rimandi e riferimenti, forieri di un aumento d'entropia, che spaziano dal cinema, alla letteratura, al teatro e all'arte. Tra questi anche istantanee proiettate sullo sfondo dell'opera straordinaria di Nof4, l'Oreste Nannetti autore di stupefacenti graffiti nel manicomio di Volterra. Sin dall'inizio si fatica a seguire il flusso di citazioni, rimandi e riflessioni di un Simone Perinelli istriano che, in più di un'occasione, dimostra come Roberto Latini rappresenti per lui un punto di riferimento ben saldo. Meno male che almeno nel finale

qualcosa si intravede. Meno spazio a verbose digressioni e più respiro scenografico (merito anche del disegno luci di Fabio Giommarelli), a testimonianza di un talento registico/visionario già emerso in lavori precedenti, che meriterebbe più approfondimento, invece di incagliarsi su scogli d'ingarbugliati discorsi. *Marco Menini*

Sarah Kane a Intercity: tre attrici per un suicidio

4:48 PSYCHOSIS, di Sarah Kane. **Traduzione di Barbara Nativi. Regia e scene di Dimitri Milopulos. Musiche di Marco Baraldi. Con Valentina Banci, Teresa Fallai, Sonia Remorini e Francesca Maionchi (soprano). Prod. Intercity Festival, SESTO FIORENTINO (Fi).**

Era incentrata sulla produzione del testo-testamento, ormai quasi mitico, di Sarah Kane la 31a edizione (dedicata a Londra) dell'Intercity Festival di Sesto Fiorentino, vetrina della drammaturgia del presente, e soprattutto di quella che si confronta con i temi più scomodi e scottanti (da segnalare, tra gli altri spettacoli, almeno *Wasted* di Kate Tempest, con due ottimi giovani attori). Ed ecco, allora, l'impresa artistica di mettere in scena il lavoro in cui Kane la "maledetta" parlava (con lucidità, a momenti con *humour*) di quel suicidio che di lì a poco avrebbe compiuto, a soli 28 anni. *4:48 psychosis* (l'ora citata è quella in cui, statisticamente, avviene il numero più alto di suicidi) è testo durissimo, impietoso, con una scrittura che ritrae un'anima prigioniera della malattia e della disperazione che nasce dalla sofferenza più insanabile. Tra be-

stemmia e grido, tra delirio e richiesta angosciata e insoddisfatta di amore. Milopulos ha scomposto il monologo, o meglio la sinfonia per personaggio solo di Sarah Kane, in tre figure femminili, quasi materializzazioni di tre modelli (se non archetipi) di donna, cercando, con soluzioni certamente d'effetto, di tradurre in visione, in spazio, in scenografia lo sprofondare irrimediabile nell'ossessione che segna un viaggio senza ritorno nell'io, segnato da una feroce autoironia. Una discesa agli inferi della mente e dell'esistenza che, però, paradossalmente, si apre poco prima della fine a una chiave lirica di visionaria luminosità, se non di speranza. Per quanto riguarda le attrici, la giovane e grintosa Sonia Remorini non sfigura accanto alle ben più esperte e più collaudate Teresa Fallai (elegante, sofferente, a tratti toccante) e Valentina Banci (la cui prova d'interprete è straordinaria per intensità e verità, per partecipazione fortissima e viscerale). *Francesco Tei*

Un Don Chisciotte 2.0 tutto slogan e logorrea

DON CHISCI@TTE, di Nunzio Caponio, liberamente ispirato a Miguel de Cervantes. **Adattamento e regia di Davide Iodice. Scene di Tiziano Fario. Costumi di Daniela Salernitano. Luci di Davide Iodice. Con Alessandro Benvenuti e Stefano Fresi. Prod. Arca Azzurra Teatro, SAN CASCIANO VAL DI PESA (Fi).**

Quantomeno forzato chiamare *Don Chisciotte*, con la chiochiola da 2.0 al posto della seconda "o", questo verbosissimo testo che avrebbe dovuto, negli intenti, avere slanci di comicità, tanto da scegliere come interpreti Alessandro Benvenuti e Stefano Fresi, e che invece non è riuscito nemmeno a far riflettere sulla deriva del nostro oggi. Asserragliati dentro un garage-eremofugio, Benvenuti-Chisciotte e Fresi-Sancho, rispettivamente padre e figlio (entrambi gli attori si perdono), il primo idealista il secondo materiale, il primo sognatore perenne, l'altro concreto, aspettano la fine, attendono qualcuno (non Godot, purtroppo), presumibilmente la forza pubblica che li sgomberi, soldati che devono far rispettare le regole della nuova dittatura tecnocratica. Cervantes si sarà rivoltato nella tomba sentendo

trasformare le sue parole in infinite teorie complottiste, in elucubrazioni dialettiche astruse, iperconcettuali, apocalittiche. Il meccanismo s'inceppa. Una logorrea esistenziale contorta e aggrovigliata su se stessa, abbastanza scontata, sulla manipolazione e distorsione della realtà (le *fake news*) che molto somiglia a *Matrix*. Il testo di Nunzio Caponio diventa un distillato di slogan già sentiti, una narrazione stagnante dal ritmo zoppicante con un Chisciotte guru che insegna e spara sentenze. Dalla politica all'ambiente fino all'amore passando per i diritti e le ingiustizie del mondo, il gusto è semplicistico, conformista nel suo voler a tutti i costi essere anticonvenzionale. E anche i riferimenti simbolisti in scena sono squalificanti e riduttivi pensando al Cavaliere della Mancia: *Tre Moschettieri, Tartarughe Ninja, Karate Kid, Star Wars* fino a un vago sentore di *Volere è potere*. Va bene attualizzare i classici ma a tutto c'è un limite. Chisciotte chiede a Sancho: «Secondo te questa è una pagliacciata senza speranze?». La nostra risposta è chiara e netta. Un Cervantes violentato. *Tommaso Chimenti*

Ceresoli e i deportati dell'eterno aperitivo

HAPPY HOUR, di Cristian Ceresoli. **Regia di Simon Boberg. Con Silvia Gallerano e Stefano Cenci. Prod. Frida Kahlo Productions, MILANO-LONDRA - Teatro Metastasio, PRATO - Teater Grob, COPENHAGEN - Richard Jordan Productions, LONDRA - Il Farnaro, PISTOIA.**

IN TOURNÉE

In una Milano in cui si afferma «il più colorato dei fascismi», obbligata a un eterno sorriso da pubblicità, seguiamo le vicende di due fratelli, la bambina perfetta Ado e Kerfuffle, calciatore in erba che non viene mai schierato. Vivono un'esistenza grama, tra genitori omologati, ipermercati, quartieri fatiscenti e pochi soldi per soddisfare i loro piccoli desideri. Una famiglia come tante, risucchiata nel desiderio di un edonismo sfrenato e di ritocchini estetici. Tutto secondo i dettami di moda e pubblicità imperanti, pronte a dettare regole e tendenze. E come in tutte le società totalitarie che si rispettano, ci sono pure deportazioni di massa. Naturalmente nell'indifferenza generale di



individui anestetizzati da consumismo *et cetera*. Anche i due piccoli protagonisti, che non sono così distratti da non accorgersi di niente, subiranno l'amaro destino di deportati. Ma non aspettatevi lager e camere a gas. Qui la destinazione finale è una spiaggia dove si consuma un eterno aperitivo e dove chi non ha talento, nel senso televisivo attuale - sullo stile, per esempio, di *Italia's got talent* - sarà eliminato. Fisicamente. Dopo il successo internazionale de *La merda*, Cristian Ceresoli confeziona un nuovo testo, la cui gestazione è durata ben undici anni e che viene definito il «secondo frammento dello stesso paesaggio». Brullo, a mio parere. Un po' Orwell, un po' Terzo Reich, un po' Maria De Filippi, un po' "Milano da bere", un po' *fashion week* e oltre. Viene voglia di citare il titolo di un romanzo di Erich Maria Remarque che ci facevano leggere a scuola, *Niente di nuovo sul fronte occidentale*. Calza a pennello. Perché si capisce presto dove si voglia andare a parare e la critica contenuta nel testo non graffia come dovrebbe. E non aiutano l'uso di un lessico scurrile *ad hoc* per lo spettatore, voci e vocine, slogan, provocazioni, talvolta fini a se stesse, e una drammaturgia nell'insieme debole. *Marco Menini*

Chisciotte come Cristo paladino degli oppressi

ULTIMO CHISCIOTTE, da Miguel de Cervantes. Adattamento e regia di Maria Grazia Cipriani. Luci di Fabio Giommarelli. Musiche di Giacomo Vezzani. Con Stefano Scherini, Matteo De Mojana, Ian Gualdani. Prod. Teatro del Carretto, LUCCA.

Maria Grazia Cipriani riattraversa in libertà un capolavoro quasi archetipico della letteratura. Questa volta però non ci sono le costruzioni e le invenzioni sceniche di Graziano Gregori, a cui si deve tanto della presa e del fascino del lavoro del Teatro del Carretto, della sua potenza e della sua carica corrosiva e perturbante. L'inizio di questo *Ultimo Chisciotte* è trascinate (uno scontro eroico contro una mandria di montoni), così come le prime scene, con il Cavaliere dalla Triste Figura (Stefano Scherini) ambiguamente violento o vittima, prigioniero beffato delle conseguenze della follia, ma anche campione coraggioso di un'entusiasmante, commovente lotta contro l'in-

giustizia e di un'incondizionata difesa dei diritti degli oppressi. Dulcinea, la donna del sublime ideale, è un abito vuoto appeso, un semplice simulacro della femminilità. La composizione scenica, sempre teatralissima, della Cipriani prende presto, però, strade divergenti e differenti, sull'onda di una colonna sonora d'effetto che passa dal Puccini di *Manon Lescaut* a *Je t'aime*, dal *Rigoletto* fino a *Besame mucho*. Questo Chisciotte, molto in linea con l'iconografia e con l'immagine tradizionale del personaggio, si muove in situazioni sempre più beffarde e grottesche, è sessuofobo (forse perché religioso e bacchettone?), è oggetto di sarcasmo e ironica derisione. Alla fine, tuttavia, dopo il lunghissimo duello - sulle note del *Bolero* di Ravel - dalle movenze astratte e simboliche, quasi rituali, con il Cavaliere della Bianca Luna (Ian Gualdani) questo Chisciotte, che assomiglia sempre di più a Cristo (anche "crocifisso" alla sua lancia), non torna a casa ma muore. Il suo erede nella lotta per l'ideale, la giustizia e (soprattutto) il sogno sarà Sancho (Matteo De Mojana). Questo Sancho lontano dall'iconografia tradizionale, agile e atletico, proclamerà disperatamente la sua volontà di continuare la santa battaglia. Un finale toccante, ispirato, che compensa anche i momenti meno compiuti e leggibili di questa personalissima riscrittura.

Francesco Tei

Pensieri (troppo) in libertà tra mariti, mogli e amanti

A TESTA IN GIÙ, di Florian Zeller. Traduzione di Giulia Serafini. Regia di Gioele Dix. Scene di Andrea Taddei. Costumi di Barbara Bessi. Luci di Carlo Signorini. Musiche di Savino Cesario e Silvano Belfiore. Con Emilio Solfrizzi, Paola Minaccioni, Viviana Altieri, Bruno Armando. Prod. ErreTiTeatro30, MARINA DI PIETRASANTA (Lu).

IN TOURNÉE

Cosa accade quando in una coppia consolidata irrompe, anche solo per una cena, un amico di vecchia data con la sua nuova e scintillante compagna da esibire? Ogni personaggio esterna i suoi pensieri al pubblico, con un'intelligente trovata: in una sorta di "a parte" si affastellano emozioni, dubbi, commenti, anche triviali, rivolti agli spetta-



REGIA DI KATIE MITCHELL

L'amore, una chimera raggelata che non rende giustizia alla Duras

LA MALADIE DE LA MORT, dal romanzo di Marguerite Duras. Adattamento di Alice Birch. Regia di Katie Mitchell. Scene e costumi di Alex Eales. Luci di Anthony Daran. Musiche di Paul Clark. Con Nick Fletcher, Laetitia Dosch, Jasmine Trinca. Prod. Theatre des Bouffes du Nord, PARIGI.

Una narratrice-lettrice rinchiusa, per tutto il tempo dello spettacolo, in una cabina analoga a quella dei traduttori nei convegni: a lei, Jasmine Trinca, il compito di rendere (in italiano) la scrittura preziosa e intensa dell'autrice, i raccordi descrittivi e narrativi, le riflessioni e considerazioni ultime, ma anche certi pensieri e parole dei personaggi. I quali, incarnati dal tormentato e dolente Fletcher e dalla spesso nuda, metamorfica Dosch, sono i due elementi di un evento fuori dall'ordinario che si consuma davanti a noi: un po' gioco, un po' rituale, un po' balletto - per nulla sensuale, anzi raggelato - di corpi, ma comunque un accadimento scenico di una concretezza fisica maggiore, più intensa di quella che si avverte normalmente quando siamo a teatro. Questo per l'assommarsi della "recitazione", della presenza fisica degli attori, alla presenza continua delle immagini video realizzate da una *troupe* in tempo reale davanti a noi, sul palco del Teatro Fabbricco di Prato.

È la storia di un uomo maniacale, "malato di morte", che paga una giovane *escort* per venire da lui, ogni notte, per moltissimi giorni, anche se non appare particolarmente interessato al sesso; l'amore, poi, è un miraggio, una chimera, quasi una parola priva di significato. Le immagini aggiungono costantemente nuovi punti di vista: sono dettagli, angolazioni diverse. Le spesso piccole, ma sempre avvertibili differenze, tra quello che gli attori fanno e quello che li vediamo fare in video, o tra come sono e come ci appaiono sullo schermo, sono un ingrediente dello spettacolo che viene ad aggiungere una componente di ambiguità, di straniamento, di enigma.

Detto che nulla c'è, nello spettacolo, di quella componente erotica, se non addirittura pornografica, annunciata, l'impressione finale è di un esperimento ben curato e riuscito ma quasi virtuosistico, sostanzialmente fine a se stesso, un'operazione ben confezionata ed elegante, molto intellettuale, ma che poco dice allo spettatore, non rendendo particolarmente giustizia neppure al testo della Duras, alle sue suggestioni più profonde, dolorose, inquietanti. **Francesco Tei**

La maladie de la mort (foto: Stephen Cummiskey)

tori e non agli altri personaggi. Un meccanismo però faticoso, per come viene gestito in questa messinscena, nel distinguere i pensieri dai dialoghi. Daniel, colto editore (Emilio Solfrizzi), e la moglie (Paola Minaccioni), dopo varie titubanze, invitano a cena Patrick (Bruno Armando) e la sua nuova fidanzata Emma (Viviana Altieri), rischiando di mettere in crisi anche il loro rapporto. Il marito, infatti, è invidioso della bellissima nuova fidanzata dell'amico, mentre la moglie è arrabbiata perché si immedesima nella situazione, presa dal timore di essere, un giorno, anche lei messa da parte per una donna più giovane. Gli attori, diretti da Gioele Dix, per attribuire mordente alla pièce, devono tenere un buon ritmo comico, che invece vacilla, a causa anche della ripetitività di alcune scene, tirate troppo per le lunghe. Emilio Solfrizzi, solitamente abile e versatile, qui si limita a gigionerie di gusto televisivo e a espressioni stereotipate a indicare perplessità e incertezza. Paola Minaccioni non appare in parte nel ruolo, attribuendo al suo personaggio solo toni lamentosi. Un'occasione mancata di far conoscere in Italia un nuovo testo di Zeller interessante proprio per il meccanismo drammaturgico, costruito sulla tecnica del doppio linguaggio. *Albarosa Camaldo*

Con Massini e Preziosi nella mente di Van Gogh

VINCENT VAN GOGH. L'ODORE ASSORDANTE DEL BIANCO, di Stefano Massini. Regia di Alessandro Maggi. Scene e costumi di Marta Crisolini Malatesta. Luci di



Valerio Tiberi e Andrea Burgaretta. **Musiche di Giacomo Vezzani. Con Alessandro Preziosi, Francesco Biscione, Massimo Nicolini, Roberto Manzi, Alessio Genchi, Vincenzo Zampa. Prod. Khora Teatro, ROMA - Tsa Teatro Stabile d'Abruzzo, L'AQUILA.**

IN TOURNÉE

Vincent Van Gogh, L'odore assordante del bianco, il testo di Stefano Massini dedicato al periodo trascorso nel 1889 da Vincent Van Gogh presso il manicomio di Saint Paul in Provenza, mette a nudo l'anima e i tormenti interiori dell'artista, come se questi fossero analizzati al microscopio, sotto una luce gelida, appunto il bianco che dà il titolo alla pièce e con il quale sono dipinte tutte le pareti. Un bianco che diventa assordante, cioè intollerabile per il pittore amante del colore. Alessandro Preziosi si cala pienamente nel personaggio, quasi trasfigurandosi, tanto da essere irricognoscibile nello sforzo emotivo di apparire oppresso da visioni, come quella della presenza del fratello Theo (un efficace Massimo Nicolini), che in realtà non c'è, ma è solo una proiezione creata dal suo desiderio di andarsene da lì. Si muove sempre con le spalle piegate in avanti, sotto il peso della sua sofferenza, dovuta anche al fatto che gli è proibito dipingere, si rannicchia a terra in posizione fetale, così da evitare le vessazioni degli infermieri. In una scenografia, che simboleggia la stanza del manicomio, con il letto di ferro e poche sedie. Preziosi si aggira, discutendo ora con gli infermieri, ora con il medico che lo ha in cura, ora con il primario, unico dottore illuminato, interpretato da Francesco Biscione. Si entra così a pieno nel dramma esistenziale, non solo del celebre pittore, ma di qualunque paziente dell'epoca, oppresso in luoghi di orrore tali da non poter più distinguere la realtà dall'immaginazione. L'evolversi della vicenda diventa sempre più drammatico, indugiando nella descrizione particolareggiata dei disumani trattamenti curativi dell'ospedale. Un monito per ricordarci come veniva trattata la malattia mentale prima della chiusura dei manicomi. *Albarosa Camaldo*

Un testo ormai appassito per Zingaretti e consorte

THE DEEP BLUE SEA, di Terence Rattigan. Regia di Luca Zingaretti. Scene di Carmelo Giammello. Costumi di Chiara Ferrantini. Luci di Pietro Sperduti. **Musiche di Manù Bandettini. Con Luisa Ranieri, Maddalena Amorini, Giovanni Anzaldo, Alessia Giuliani, Flavio Furno, Aldo Ottobri, Luciano Scarpa, Giovanni Serratore. Prod. Zocotoco Srl, ROMA - Teatro di ROMA - Fondazione Teatro della Toscana, FIRENZE.**

IN TOURNÉE

Appena quattro anni dopo il suo debutto, del 1952, *The Deep Blue Sea* di Terence Rattigan veniva considerato *old fashioned* dalla critica e dai teatranti. La versione diretta da Luca Zingaretti, con sua moglie Luisa Ranieri nei panni della protagonista, sembra incapace di riportare in vita quest'opera appassita così velocemente. Al centro, la storia di Hester Collyer (Luisa Ranieri), che scappa per caso a un tentativo di suicidio. Ha lasciato da tempo il marito, il giudice William Collyer (Luciano Scarpa), per un giovane e scapestrato pilota, Freddie (Giovanni Anzaldo), che però adesso è senza lavoro, sempre in preda all'alcool e, nel giorno del compleanno di lei, non è nemmeno rientrato in casa. E questo allestimento, con le scene di Carmelo Giammello, rende ancor più distante il dramma. La casa della donna, caduta in disgrazia, non ha affatto quell'aria «of squalor», di cui parla la didascalia d'apertura. Siamo invece in un sontuoso salotto con tanto di stупenda vista su un giardino rigoglioso di piante. Difficile credere alla povertà estrema a cui sono ridotti i protagonisti (lei si salva perché il contatore del gas è a secco). Troppe le scene del testo che risultano di servizio, e che forse si potevano limare, in mancanza di idee per rivitalizzarle. E non sono mai incisive neppure le parti con l'ex marito. Più acceso e vitale il confronto con il compagno, che sta per lasciarla: Giovanni Anzaldo porta sul palco un'energia diversa e nuova, rompe gli schemi paludati che sembrano coinvolgere quasi tutto il resto del cast, e sa rendere finalmente vivo il suo personaggio. Luisa Ranieri è corretta nella sua interpretazione che però non decolla quasi mai. Convince anche Aldo Ottobri nei pan-

ni del medico che si prende cura di lei e con cui nasce una certa simpatia. Troppo poco, in uno spettacolo di un'ora e quaranta che sembra non finire mai. *Gherardo Vitali Rosati*

Sei post-adolescenti fanno a pugni col mondo

IL GIORNO DEL MIO COMPLEANNO, da *So here we are* di Luke Norris. Traduzione di Enrico Luttmann. Regia di Silvio Peroni. Scene di Tommaso Ferraresi. Con Giovanni Arezzo, Antonio Bandiera, Laurence Mazzoni, Federico Gariglio, Grazia Capraro, Luca Terracciano. Prod. Khora Teatro, ROMA - Compagnia Mauri Sturno, ROMA.

Trainspotting in salsa *Brokeback Mountain*. Testo britannico, di Luke Norris, di quelli che consumano e scartavetrano. Sei post-adolescenti a fare i conti, e a fare a pugni, con il mondo. C'è un presente, nella prima parte, con quattro di loro sopra un piano rialzato, e c'è un *flashback*, il giorno precedente da cui è tratto il titolo. Dentro questo *box*, che si apre e che diventa luogo dove si dipanano i vari quadri, si svolge la *via crucis*, il percorso a ostacoli e incomprensioni del protagonista, quello che non c'è più, e i vari ragazzi in dialoghi-duelli di spiegazioni e giustificazioni, di attacchi e scuse. Questa scatola, una volta aperta, come un vaso di Pandora, è un fiume in piena che può portare soltanto alla catastrofe. Ci sono Danny, Noce, Pic (quello più arrogante e sgrammaticato, Giovanni Arezzo su tutti: staripante), Puh, Cri, ragazzi con sogni, aspettative differenti, ma amici come lo si può essere in quella fase della vita dove tutto può succedere ma anche dove il panorama là fuori è tanto vasto che mette terrore. E poi c'è Frankie che adesso non c'è più e non si sa se è stato per incidente oppure per dolo autoinflitto. Il testo è rude, sporco, cattivo, crudo, si azzannano e si abbracciano, si scannano e si perdonano. Il nodo è la scomparsa di Frankie e, soprattutto, quell'ultimo maledetto giorno che sarebbe dovuto essere di festa e che invece si è trasformato, misteriosamente, in tragedia. Anche se a tratti è melodrammaticamente urlato, *Il giorno del mio compleanno* ha la giusta sapidità e il vigore dei vent'anni. Molto più che positivo. *Tommaso Chimenti*

La folle notte di Adriana nel sogno di un metronotte

NOTTURNO DI DONNA CON OSPITI, di Annibale Ruccello. Regia di Mario Scandale. Scene di Dario Gessati. Costumi di Gianluca Falaschi. Luci di Pasquale Mari. Con Arturo Cirillo, Simone Borrelli, Luca Carbone, Giulia Gallone, Luca Tanganelli, Giulia Trippetta. Prod. Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio d'Amico", ROMA.

IN TOURNÉE

Un po' dramma, un po' commedia, un po' thriller, *Notturmo di donna con ospiti* di Annibale Ruccello andò in scena per la prima volta nel 1983. In questa versione definitiva, preceduta da una serie di varianti, Adriana, casalinga incinta del terzo figlio, si trovava, nel corso di una folle nottata, a fare i conti con i fantasmi del passato e con persone più o meno raccomandabili che lo avevano popolato. A fare da sfondo il suo appartamento kitsch in un casermone popolare della periferia napoletana, con tv locali e radio libere a tenerle compagnia. Tra sogno e realtà riaffioravano, nella mente della donna offuscata dall'alcol, ricordi e frustrazioni sopite, ma mai elaborate, destinate a farla impazzire e uccidere i figli. Un *noir* d'autore, che andava a indagare la silente violenza insita nell'omologazione culturale. Il giovane regista Mario Scandale, che dimostra di avere una mano felice nella composizione scenica e nella direzione degli attori, sceglie però la seconda versione, del 1982, alquanto "pallida", priva del potente finale e incentrata solo sull'inquietante festa di compleanno di Adriana, che si rivela essere il sogno-incubo di un anonimo e solitario metronotte. È lui che, in abiti maschili all'inizio e alla fine, complice l'alcol, sogna di essere lei, travestendosi da donna. Passaggio di genere che giustifica la scelta di affidare ad Arturo Cirillo, da sempre magnifico interprete dei testi di Ruccello, sia il ruolo del metronotte che quello di Adriana. D'accordo, però si rimane con la sensazione di una scelta fatta più per "adeguare" l'autore all'interprete che viceversa. Peccato veniale (e comprensibile), avendo a disposizione un attore del rango di Cirillo. Rimangono comunque un regista assai promettente e un manipolo di neo-diplomati dell'Accademia "Silvio D'Amico" da tenere d'occhio. *Claudia Cannella*

PRO & CONTRO

Deflorian-Tagliarini, verità o maniera?

QUASI NIENTE, progetto di Daria Deflorian e Antonio Tagliarini. Scene e luci di Gianni Staropoli. Costumi di Metella Raboni. Musiche di Franco Fanigliuolo, Leonardo Cabiddu, Francesca Cuttica. Con Francesca Cuttica, Daria Deflorian, Monica Piseddu, Benno Steinegger, Antonio Tagliarini. Prod. Teatro di ROMA - Teatro Metastasio di PRATO - Emilia Romagna Teatro Fondazione, MODENA.

IN TOURNÉE



Non dovremmo dimenticare che il teatro è un incontro ed è sguardo reciproco, parola levigata, tempo compresso che mira a dilatarsi: facendosi memoria per chi c'è stato. Non dovremmo dimenticare - mentre le stagioni accumulano titoli in cerca del *sold out* commerciale - che quest'arte è misera, pulviscolare, "quasi niente" rispetto alle odierne fabbriche dello spettacolo (politica compresa). È in questa furia chiacchiereccia che talora la piccolezza si fa luce; è rispetto a quest'eccesso che la povertà dei mezzi diventa potenza: un attore avanza, dice l'essenziale, poi svanisce lasciando di sé un ricordo che non va più via. A questo mirano, fin da *Rewind*, Deflorian e Tagliarini: noi vi parliamo sommando suggestioni artistiche (cinema, danza, la pittura, un libro) per provare a dire - in quest'ora in cui stiamo assieme - della vita: la nostra, la vostra. Capita anche questo in *Quasi niente*, in cui c'è *Il deserto rosso* di Antonioni, certo - i colori tenui o aciduli sul tulle posto in fondo; la compresenza interrotta dagli a-parte; i crolli sulla sedia, sulla poltrona o accanto al mobile; le confessioni esistenziali; la rabbia improvvisa e simulata e la relazione dilatata tra figura e spazio, un tarlo che non passa, il dramma di chi non s'adequa ai tempi in cui gli tocca esistere - e in cui ci sono Cechov, *La vegetariana* di Han Kang, Mark Fisher, *La società del disagio* di Ehrenberg. Ma è davvero ciò che conta? No. Conta invece che cinque attori siano apparsi e ci abbiano parlato veramente, con un testo che è una poesia scritta in prosa, prima che tornasse il buio. La volta in cui ho detto «non ce la faccio», dunque, e la voglia che avevo di mollare; i sogni divenuti un'illusione; le paure che non mi fanno più dormire; mia madre, mio padre, i miei fallimenti; questa sensazione che ho di essere sola. «Lucciole» li definirebbe Didi-Huberman: esseri cioè fragili, momentanei, necessari. Da premio spazio e luci di Staropoli; anni Sessanta gli abiti della Raboni. Da applausi l'intera compagnia. *Alessandro Toppi*

Psicopatologia della vita quotidiana. Con i tic, la gestualità, i farfugliamenti della Deflorian. È lei la protagonista. Assoluta. Ma non si fraintenda: la Piseddu rimane immensa per intensità e sguardo. Eppure ogni personaggio di questa cinquina di dolori, pare nient'altro che una sua proiezione. E davvero poco importa età, sesso o desideri. Un prisma identitario per raccontare della depressione che colpisce tutti: ricchi e poveri, belli e brutti. Per farlo però si parte dal più borghese dei film di Antonioni (per quanto ne dica Godard): *Il deserto rosso*. Da lì si ragiona a voce alta. Di ossessioni, rabbie, incontri *grinder*, frustrazioni. Con l'abituale incedere smozzicato, il cambiare idea, l'ironia. Elencando tutto il *parterre* di autori letti e sfogliati. E con, alla base, la consueta riflessione (la furia si è trasformata in consuetudine) sulla realtà e la sua riproducibilità. La Piseddu confida perfino al pubblico quanto sarebbe più facile se solo si avesse una trama. E così si rimane un filo spiazzati da questa drammaturgia dell'altezzosità, che finge di parlare al marciapiede ma in realtà racconta dei propri salotti. Peccato. Perché portare sul palco Mark Fisher, Ehrenberg o Wallace sarebbe potuta essere operazione vasta per pensiero e coraggio, invece di sacrificarli alla frammentarietà, all'approvazione di un pubblico ridacchiante di fronte alle mossette di Tagliarini, affascinato dalla perfetta tavolozza di colori dell'allestimento *less is more*. C'è insomma come una stonatura. Che si aggiunge a una riflessione artistica che pare ormai muoversi verso la maniera. Come se si assistesse da anni allo stesso spettacolo. La bellezza poetica dei momenti più ispirati e l'ampiezza di sguardo (fondamentali le consulenze di Attilio Scarpellini e Francesco Alberici), sono le ragioni di un comprensibile innamoramento che rischia però di trasformarsi in supporto acritico e aprioristico. Il progetto può proseguire così per altri trent'anni. Avrà i suoi applausi. Ma la maniera è dietro l'angolo. *Diego Vincenti*

Demolire tutti i muri: il mondo (e il teatro) di Romaeuropa

È un tema sotteso al festival romano quello delle barriere, che isolano “noi” dagli “altri”, diversamente declinato dalle storie vere di Agrupaciòn Señor Serrano, Peter Brook, Lola Arias, Fabiana Iacozzilli e dalla danza di Sharon Eyal, Omar Rajeh, Hofesh Shechter, Sieni/Cuticchio.

KINGDOM, di Àlex Serrano, Pau Palacios, Ferran Dordal. Scene di Àlex Serrano e Silvia Delagneau. Costumi di Silvia Delagneau. Luci di Cube.bz. Musiche di Nico Roig. Con Diego Anido, Pablo Rosal, WangPing-Hsiang, David Muñiz, Nico Roig. Prod. Grec 2018 Festival de Barcelona e altri 9 partner internazionali. ROMAEUROPA FESTIVAL.

Banane, più banane per tutti. Ancora una volta l'irriverente compagine catalana Agrupaciòn Señor Serrano mostra lo sberleffo condito in salsa acida nell'osservazione del capitalismo mondiale, perché è a quel sistema di valori e plusvalenze che si interfaccia il loro ultimo lavoro *Kingdom*. Emblema di una produzione facile e vampirizzante, il frutto commercializzato dalla United Fruit ha sedotto, polverizzandone gli interessi, buona parte del Sudamerica tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del secolo scorso: le regole sono state riscritte dai sistemi finanziari, un po' quello che sta determinando le nuove regole del gioco economico internazionale oggi. La banana come metafora e come espediente, dunque, in quella direzione tutta di prevaricazione, ma poi anche il mito di King Kong, il gorilla (an-

che lui feroce allegoria erotico-politica) che alla fine soccombe alla violenza dell'umano. Un groviglio d'interpunzioni segniche e narranti al servizio di una storia fatta di storie e riverberi cinematografici, visivi, musicali estremamente post-pop, quando non allucinati da una certa eco psichedelica, in quel lascito ormai da tempo frequentato dai nostri di “apparecchiare” lo spazio scenico come una tavolozza di materiale grezzo, composta e scomposta in diretta. Teatro performativo, persino cantato, una sorta di non-musical, ma anche “documentato”, come tengono a sottolineare, in cui sistemi *social* e zone di *backstage* fanno da controcanto alle azioni che sembrano sempre improvvisate, in quella *allure* di pratica prossimale allo spettatore che lo fa sentire parte in causa, testimone e complice di un racconto a più voci. Artigianato e tecnologia, attori e parodie di pose estremamente *trash* o *naïve*, testosterone a palla e fumettoni, binari di una ferrovia che rimanda a quel mito coloniale di una modernità a tutti i costi, a scapito di altre culture: *Kingdom* è insomma un rigurgito mai così attuale dell'Impero del mercato ammantato di progressismo. Paolo Ruffini

LOVE CHAPTER 2, coreografie di Sharon Eyal e Gai Behar. Costumi di Odelia Arnold, Rebecca Hytting, Gon Biran. Luci di Alon Cohen. Musiche di Ori Lichtik. Con Gon Biran, Rebecca Hytting, Mariko Kakizaki, Darren Devaney, Keren Lurie Pardes. Prod. Montpellier Danse Festival (Fr) - Sadler's Wells, Londra - Julidans Stadsschouwburg, Amsterdam - Theater Freiburg, Freiburg-im-Breisgau (De) - Steps Dance Festival, Zurigo (Ch) - ROMAEUROPA FESTIVAL.

L'israeliana Sharon Eyal continua la sua ricerca intorno al sentimento dell'amore con un lavoro estremo: *Love Chapter 2*, un nuovo capitolo sul tema tutto giocato sulla potenzialità di un'assolutezza viva che scardina il paradigma stesso della danza. Sembrerebbe un ritorno alla “ritualità” del gesto di una forma spietatamente dura. Infatti, la partitura ci immette subito nell'ossessione di una fisicità assoluta, di una “superficie” della danza svuotata da contenuti accademici o filologici ma criticamente aderente al codice. Lo spazio è neutro, un alveo che “contiene” i danzatori e li dispone come elementi caratterizzanti, in dialogo col tappeto sonoro di Ori Lichtik, il quale insegue accenti armo-

nizzanti nella tagliente sfera dell'elettronica di una percussione anch'essa ossessiva, sempre al limite di uno straripamento concettuale misurato. Sono corpi che muovono lo spazio, definiscono un carattere in quella oscillazione che vede i danzatori come avvolti da un'aura spirituale. Sono elementi architettonici, geometrie, senso di straordinaria efficacia e, come fucilli di bosco o canne di bambù, vibrano ininterrottamente, ombre del loro stesso corpo, ectoplasmici, probabilmente spiriti (*ruàch* in ebraico). Quasi sempre sulle mezzepunte, con uno sforzo davvero evidente nelle nervature e nelle tensioni muscolari, sembrano trasfigurare in un aldilà dell'oggettivo universo mostrato. Spettacolo portentoso, dispositivo precisissimo ma allo stesso tempo imprevedibile, che si fa portatore di una “narrazione” fisica allegorica, rintracciando eco popolari e assolutezza stilistica grazie anche alla bravura fuori dal comune degli interpreti. Paolo Ruffini

THE PRISONER, testo e regia di Peter Brook e Marie-Hélène Estienne. Scene di David Violi. Luci di Philippe Vialatte. Con Hiran Abeysekera, Hervé Goffings, Omar Silva, Kalieaswari Srinivasan, Hayley Carmichael. Prod. Théâtre des Bouffes du Nord, Parigi - National Theatre London - The Grotowski Institute, Wroclaw (Pl) - Ruhrfestspiele Recklinghausen (De) - Yale Repertory Theatre, New Haven - Theatre For A New Audience, New York. ROMAEUROPA FESTIVAL.

La tentazione della libertà che trasmuta in seduzione della prigionia davanti a una condanna smodata è il dilemma dell'eticità in cui si dibatte questo spettacolo di Peter Brook e Marie Hélène Estienne, dagli echi beckettiani. Su una scena classicamente vuota, scarni elementi (un albero rinsecchito, una grossa radice nodosa) suggeriscono un paesaggio desertico, un'ambientazione mutuata da una vicenda tangenziale al-



la biografia del regista, appresa in Afghanistan decenni fa, sullo sfondo della quale si consuma la tragedia antica, radente il mito, del giovane Mavuso (Hiran Abeysekera), patricida per difendere la sorella legata al genitore da rapporto incestuoso e a sua volta perpetratore dell'atto contro natura vendicato. Lo zio, un biblico Ezechiele (Hervé Goffings), condanna il reo a una singolare punizione: fissare in solitudine assoluta, da una collina, le mura di una prigione lontana, per un tempo indefinito. L'attesa porterà alla redenzione ma, nel frattempo, Mavuso affronterà uno a uno i suoi demoni, distillando il suo dolore in straziante consapevolezza del male subito e inflitto, rimpiangendo una detenzione spietata ma assoluta, confortato solo da presenze fantasmatiche. La libertà nella sua forma più pura è la massima pena per il colpevole, che non si allontana dalla sua postazione, inchiodato in via definitiva alle proprie responsabilità, nemmeno quando la sorella "tentatrice" gli rivela di aspettare un figlio dal padre e di voler emigrare all'estero. L'esilio nella profondità dell'essere si rivela così su una scena abitata con maestria dall'interprete principale, sostenuto da un cast multietnico di rara bravura, e nel lavoro silenzioso e incessante della luce, coprotagonista della parabola teatrale, ancora una volta *exemplum* del mirabile lirismo e della sconfinata capacità di scandaglio dell'umano da parte di un Maestro. *Giulia Morelli*

#MINARET, ideazione e coreografia di Omar Rajeh. Costumi di Mia Habis. Luci di Guy Hoare. Musiche di Mahmoud Turkmani e Pablo Palacio. Con Antonia Kruschel, Charlie Prince, Mia Habis Moonsuk Choi, Omara Rajeh e i musicisti Alia Sellani, Mahmoud Turkmani, Pablo Palacio. Prod. Omar Rajeh-Maqamat Dance Company, Beirut - Romaeuropa Festival - Bipod, Beirut - Hellerau-European Center for the Arts, Dresden (De). ROMAEUROPA FESTIVAL.

È un corpo teatralizzato quello di Rajeh, una forma dal respiro aperto al presente, con un chiaro segno politico. *#minaret* si concentra sullo sventramento di Aleppo, sui significati che questo evento ha generato e sta generando, sugli orrori che da decenni martirizzano quella terra. Aleppo è allora una metafora, il corpo sacrificale, l'altra faccia dell'Occidente. Lo spazio è apparecchiato con oggetti, danzatori e musicisti che spostano e modificano le

perpendicolari, un quadro che si compone e si scompone proprio nel suo farsi "racconto" scenico. Tutti in scena, danzatori e musicisti (un gruppo di interpreti e musicanti davvero straordinario), a eseguire un'opera aperta con deviazioni di tessiture sonore depistanti, tra inceppi elettronici e parti tradizionali. Si direbbe uno spazio dove si è invitati a essere compartecipi di una tragedia. E lo spettacolo si muove per quadri, apparentemente autonomi, dove si riannodano le fila degli accadimenti, storie intrecciate e individuali, una mappatura di anime e oppressioni, figure del potere e vittime. Un'umanità allo stremo, mentre un drone volteggia come un avvoltoio per quasi tutto il tempo rimandando le immagini riprese dall'alto sullo sfondo. È una "strategia" tecnologica che aiuta a inquadrare da altre prospettive il trasformarsi dei corpi in oggetti quando non in cadaveri. Il video dà corpo ai corpi, ci immette nell'orrore, siamo in quella piazza, in quelle strade, ci restituisce compassione, siamo di fatto osservatori e testimoni muti, siamo quell'Occidente colpevole, rappresentiamo quella distanza moralistica e borghese. Un suono sordo, un fastidio accompagna per tutto il tempo dal canto del muezzin: è la traccia di un rumore costantemente allertante di una fine già nota e riproposta sul finale dal *display* di telefoni cellulari che danno voce a quelle strade o a quelle piazze profondamente lacerate dai bombardamenti e dalla barbarie. La modalità ormai consolidata del docu-spettacolo ci restituisce una verità. *Paolo Ruffini*

GRAND FINALE, coreografia e musica di Hofesh Shechter. Scene e costumi di Tom Scutt. Luci di Tom Visser. Con Chien-Ming Chang, Robinson Cassarino, Frédéric Despierre, Rachel Fallon, Mickaël Frappat, Yeji Kim, Kim Kohlmann, Erion Kruja, Attila Ronai, Hannah Shepherd e sei musicisti. Prod. Hofesh Shechter Company, Londra. ROMAEUROPA FESTIVAL.

È uno spazio scenico modulabile, si smonta e rimonta in continuazione, quasi un *puzzle* tridimensionale portato alle sue estreme conseguenze e dove si vanno a creare sempre nuovi edifici concettuali. Tutto diventa estraneo e al contempo molto familiare, le figure sono apolide o concretamente calate nello *status* identitario di culture che rivendicano una liber-



Grand Finale
(foto: Rahi Rezvani)

tà, aggiornandone l'afflato anarchico. *Grand Finale*, del coreografo Shechter, è uno straordinario affresco dell'orrore e della bellezza, uno sguardo impietoso sul nostro tempo senza escludere la possibilità del riscatto, della speranza. Seppure parliamo di conflitto, di contrapposizione. I performer gestiscono una dimensione caotica con particolare bravura, lavorando su una fisicità precaria e al limite della danza, corpi sbilanciati, aggressivi, poco avvezzi alla bella forma (anche se in alcuni passaggi mostrano una cifra e una pulizia del gesto impeccabili), poco seducenti ma eterodossi, irrivendenti. Come in una danza che trattiene a malapena l'eversione sciamanica, l'esplosione rituale, sanno guidare lo spettatore dentro i mille racconti di uno spettacolo dichiaratamente politico. Quella scenografia fatta di moduli, tronconi di muro che creano immaginari e subito dopo si spostano in un altrove temporale e geografico, ci racconta dei tanti muri del passato e del presente: a Tijuana fa da eco Israele, al filo spinato ungherese i confini turchi, al Vallo d'Adriano la Grande Muraglia Cinese. Ma quelli di Shechter sono muri che si sfaldano creando ponti, collegamenti, feritoie, attraversamenti, canali, crepe nella perfezione ideale e sovranista. Un'incrinatura di senso, come nell'animalità della partitura coreografica si incunea l'arcaico walzer di Franz Lehar riconciliando momentaneamente (e facendo danzare tra loro) gli uomini con un'apertura volutamente *retrò*, visione rovesciata di un progressismo civilizzatore *versus* la barbarie vista nell'altro, aggiornandone i canoni e le attualità. Potente e visionario, necessario. *Paolo Ruffini*

NUDITÀ, di e con Mimmo Cuticchio e Virgilio Sieni. Luci di Mattia Bagnoli. Prod. Compagnia Virgilio Sieni, Firenze - Associazione Figli d'Arte Cuticchio, Palermo. ROMAEUROPA FESTIVAL.

Dal fondo plumbeo di un palco nudo, avanzano come ombre e riemergono nella luce intensa del proscenio, Virgilio Sieni, Mimmo Cuticchio e, da questi condotto, un pupo dalle fattezze dechirichiane, metafisico come il mondo che insieme ricreano. Tra i solenni moduli sonori degli archi che riaffiorano sempre uguali, mentre il primo riproduce con il suo movimento l'essenza burattinesca del pupo, incontrandosi con lui in un simbiotico riflesso di misurata umanità, il secondo minimalizza la sua presenza dietro la creatura inanimata, che rivive naturalmente, attraverso l'accurata manipolazione dei fili che la sostengono. Oltrepassando i limiti del nostro immaginario, il pupo supera il maestro e cattura la nostra attenzione, nonostante sia il coreografo e danzatore a differenziarsi dalla propria natura, addentrandosi nell'esplorazione delle possibilità motorie non umane, assimilando dell'altro le linee spezzate degli arti, i movimenti meccanici e i palmi semiaperti. Seppure si provi a stabilire un compromesso che possa bilanciare la propensione dello sguardo a lasciarsi sorprendere da ciò che, da corpo inanimato, prende a un tratto vita grazie alla tecnica sopraffina di un abile scultore della forma cinetica come Cuticchio, lo spettacolo non scavalca la soglia delle attese finché tra Sieni e il pupo non s'instaura una relazione demiurgica, forgiatrice di una tensione drammatica. Con un gesto profondamente umano, Sieni sembra infondere

a Cuticchio energia vitale, per poi passare a indagare le potenzialità del tocco con l'oggetto danzante. È in quelle che si esprime il valore più alto dello spettacolo, dove la marionetta riveste funzioni antropiche, persino affettive: in un duetto che ridefinisce poeticamente i rapporti tra massa e peso, il pupo abbraccia Sieni, gli offre il suo supporto, e quasi arriva a sfidarlo. Ritornato il pupo alla sua affezionata immagine, la presenza di Cuticchio, grazie alla parola sicula del *cunto* che viaggia tra la follia di Orlando e la ricerca di Astolfo del suo senno in cima alla luna, sul finale si fa epifania, segno di grande autorialità. *Renata Savo*

MINEFIELD, testo e regia di Lola Arias. Scene di Mariana Tirante. Costumi di Andrea Piffer. Luci di David Seldes. Musiche di Ulises Conti. Con Lou Armour, David Jackson, Gabriel Sagastume, Ruben Otero, Sukrim Rai e Marcelo Vallejo. Prod. Lift, Royal Court Theatre, Londra - Brighton Festival, Brighton - Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires e altri 6 partner internazionali. ROMAEUROPA FESTIVAL.

Una guerra quasi dimenticata, quella delle Isole Falkland, anche chiamate Malvinas, che nel 1982 furono oggetto di contesa durante il conflitto bellico che durò poco più di due mesi, e che mieté quasi mille vittime, concludendosi con la vittoria dell'Inghilterra sugli argentini. In *Minefield* della regista di Buenos Aires Lola Arias, "campo minato" è il palcoscenico dove sei protagonisti, tre argentini e tre inglesi veterani di quella stessa guerra, non sono più nemici, ma uniti per raccontare con tutti i mezzi a loro disposizione, dal video alla musica, che eseguono dal vivo, il prima, durante e dopo di quei due mesi e mezzo che cambiarono le loro vite. Lo spazio scenico è un *déjà vu*, presente, un tritico di elementi ricorrenti nelle *stage performance* del cosiddetto *reality trend* europeo: al centro, uno schermo per proiezioni (sformato su tre facce di un cubo immaginario), una regia su un lato, e dall'altro oggetti che rinviano al mondo dello spettacolo (costumi, strumenti musicali). Anche qui, in pieno rispetto del "genere", la struttura in capitoli, e la possibilità per i sei uomini di farsi interpreti, con gli occhi del presente, di un'esperienza drammatica di vita vissuta. I loro racconti e l'unione nella musica dimostrano quanta futilità e delirio ci siano stati nel conflitto, voluto dal generale presidente Leopoldo Galtieri

per ritrovare il consenso del popolo. Scorrono alle loro spalle le immagini dell'epoca, quelle piene di speranza diffuse dai media e quelle personali dei sei attori, con una sovrapposizione tra passato e presente che si fa più stretta, e più commovente, quando esposta nei suoi effetti psicologici, diventando consegna di una confessione intima, assolutamente necessaria. *Renata Savo*

LA CLASSE, di Fabiana Iacozzilli. Scene e burattini di Fiammetta Mandich. Luci di Raffaella Vitiello. Con Michela Aiello, Andrei Balan, Antonia D'Amore, Francesco Meloni, Marta Meneghetti. Prod. CrAnPi, Lafabbrica, Teatro Vascello e Carrozzerie n.o.t., Roma. ROMAEUROPA FESTIVAL.

"Un *docupuppets* per marionette e uomini" è il sottotitolo de *La classe*, scritto e diretto da Fabiana Iacozzilli e presentato all'interno della rassegna "Anni luce" di Romaeuropa Festival curata da Maura Teofili. Al di là della roboante definizione, che compie una crasi tra i due termini inglesi, interessante è l'indagine, mediata da una drammaturgia (hanno collaborato: Marta Meneghetti, Giada Parlanti ed Emanuele Silvestri) in gran parte composta da materiali autobiografici. Il tema, poco familiare sulle scene e mai abbastanza veicolato dai media: la rigidità dei sistemi educativi nelle strutture scolastiche gestite da suore. Lo spazio viene agito da attori che manipolano con destrezza un pupazzesco personaggio, potenziale *alter ego* di Fabiana Iacozzilli, i suoi genitori e i compagni di classe, altri pupazzi. Il fantasma dei ricordi di Fabiana, che ha influito sulla sua inflessibilità in ambito professionale e sulla sua vocazione di regista che non perdona le minime sbavature, si chiama suor Lidia: la maestra di cui le voci off dei compagni di classe ricostruiscono l'immagine orribile, mentre ne rievocano gli approcci sempre al confine opaco dell'abuso fisico e psicologico. Difficile prendere le distanze da questo spettacolo. Ci riporta indietro nel tempo, ai perché delle nostre insicurezze, che spesso sono all'origine di un'infaticabile tenacia. La forma drammaturgica e il disegno luci, che avvolge personaggi e oggetti dentro bagliori di flebile intensità, riproducono l'affastellarsi di ricordi. Una memoria frammentaria, intercalata da rumori, mugugni, e, naturalmente, dal traumatico suono della campanella, grazie al notevole lavoro di Hubert Westkemper sull'ambiente sonoro. *Renata Savo*

DAVIDE ENIA

Da *Appunti per un naufragio* storie di migrazione fra mito e realtà

L'ABISSO, tratto da *Appunti per un naufragio*, di e con Davide Enia. Musiche di Giulio Barocchieri. Prod. Teatro di ROMA - Teatro Biondo di PALERMO - Accademia Perduta Romagna Teatri, BOLOGNA.

IN TOURNÉE

È vero, la leggenda di Europa, fanciulla fenicia di Tiro che attraversa il Mediterraneo e sopraggiunge a Creta, ci rimette sul piatto della classicità l'idea di un'eterna traversata, un ciclico approdo da fughe perenni. Quell'espressione figurata di una natura genitrice di cultura porta con sé nel dibattito contemporaneo sulle migrazioni, il dilemma etico-politico fra ospitalità e sicurezza, fra l'imperativo di salvare vite umane e il diritto verso se stessi, ovvero noi. Noi, testimoni e uditori e loro, nudi nel rivendicare il diritto al movimento, quando non alla morte in acqua.

La filosofia non ha più strumenti, se non per segnare una crisi della sovranità, la politica serra i ranghi e torna a parlare di nazione abusando di parole anticapitalistiche, fraintendendo, o meglio, confondendo volutamente il segno che la migrazione porta con sé, della frontiera come valore sacrale. Davide Enia, dopo un lungo periodo di assenza, torna sul palcoscenico con *L'abisso*, tratto dal suo romanzo *Appunti per un naufragio* (Sellerio, recente Premio Mondello) e lo fa a suo modo, così scarnificato, in "assolo" (questa volta in *tandem* con lo straordinario orchestratore di silenzi e tensioni sonore Giulio Barocchieri, in scena esecutore *live*), tra impeti gestuali e movimento delle mani che sembrano condurre una polifonia di eco e di rumori (e qualche rimembranza del *cunto*).

Seduto ancora una volta su una sedia, ma pronto a impennarsi in piedi quando il racconto ne avverte la necessità, sposta la narrazione - perché di teatro di narrazione parliamo, teatro civile di un livello altissimo e mai scontato - da un piano corale e familiare a quello in cui si incunea solitario nello spiegare la pratica del salvataggio dell'uomo verso l'uomo, del professionista verso l'uomo, in quelle ferite vissute a Lampedusa delle quali è testimone emotivo e traslazione visiva. Come sa fare lui, sempre affacciato alla recitazione, in prossimità dell'interpretazione, ma nel "reale" dell'abisso che racconta. Fatto di medici, di scelte lucide e drammatiche, delle imbarcazioni che si frantumano in mare e dei cadaveri, dei resuscitati dall'acqua, di chi ce l'ha fatta, dei loro volti, e della tenacia degli uomini che per mestiere sono lì, oltre tutto, a spendere la loro stessa vita anche quando lo Stato è assente.

Paolo Ruffini

Davide Enia
(foto: Mario Virga)



Il bricolage sonoro della Napoli di Moscato

MODO MINORE, testo, regia e interpretazione di Enzo Moscato. Musiche di Pasquale Scialò. Con Paolo Cimmino, Antonio Colica, Antonio Pepe, Claudio Romano (musicisti). Prod. Compagnia Enzo Moscato e Casa del Contemporaneo, NAPOLI.

IN TOURNÉE

La parola e il ritmo, il canto e il corpo, o più propriamente, l'ostensione fisica del canto, sono state le chiavi di spettacoli memorabili quali *Embargos* e *Cantà* che hanno evidenziato un'ulteriore personalissima sintassi scenica del drammaturgo, regista e attore Enzo Moscato. Con *Modo minore* - che ha inaugurato la stagione teatrale di Casa del Contemporaneo, nella storica Sala Assoli, finalmente ristrutturata e restituita alla città - Moscato torna a lavorare in quel solco musicale conducendo un'affascinante e coinvolgente viaggio nel repertorio canoro che negli anni Cinquanta, Sessanta e Settanta spopolava a Napoli. La consolidata, sapiente e raffinata collaborazione musicale di Pasquale Scialò, supportata da un valente quartetto di musicisti, ha fatto di questo viaggio una sorta di *bricolage* sonoro composto di piccole perle dimenticate, a metà strada tra luoghi comuni e surreale creatività. E così i sempre affascinanti frammenti recitativi di Moscato - pieni d'amore, giovinezza, nostalgia del passato e del presente - si intrecciano alle canzoni audacemente rivisitate di Mario Trevi (*O sfaticato d'o quartiere*), Fausto Cigliano (*L'ammore mio è frangese*), Pino Mauro (*Nun t'aggia perdere*), Sergio Bruni (*Serenata arraggiata*), Renato Carosone (*Giacca rossa e russetto*), affiancate da alcuni cavalli di battaglia del coevo repertorio, nazionale e internazionale, portati al successo da artisti come Giorgio Gaber, Dalida, Luigi Tenco, Renato Rascel, l'Equipe84, i Platters. La memoria diretta o indiretta del pubblico contribuisce a generare un'emozione palpabile che si amplifica quando parte il cortometraggio di Carlo Guitto (interpretato da Cristina Donadio, Ernesto Mahieux, Enzo Perna, Nunzia Schiano e da alcuni piccoli attori che girano e giocano nei vicoli) come pure quando, chitarra al collo, entra in scena Pasquale Scialò per accompagnare personalmen-

te il finale di questo viaggio nelle parole, nel corpo, nei suoni, nelle voci d'una città che cambia ma che è anche sempre la stessa. *Stefania Maraucci*

Muhammad Ali, se il mito fagocita l'interprete

MUHAMMAD ALI, di Pino Carbone e Francesco Di Leva. Drammaturgia di Linda Dalisi. Regia di Pino Carbone. Scene di Mimmo Palladino. Costumi di Ursula Patzak. Luci di Cesare Accetta. Musiche di Marco Messina e Sasha Ricci. Con Francesco Di Leva. Prod. Ente Teatro Cronaca, NAPOLI.

IN TOURNÉE

Ne *Il sindaco del Rione Sanità* di Martone (*Hystrio*, n. 2.2017) il Barracano di Francesco Di Leva s'atteggiava come un pugile: esercizi sulla panca, colpi assestati nell'aria, un asciugamano intorno al collo e quel balcone, sulla sinistra d'una scena quadrata, che fungeva da angolo del ring. C'era dunque già nel personaggio d'allora uno dei suoi miti - Muhammad Ali - ma, se in quel caso il rimando era ombratile, adesso il rapporto tra Di Leva e Ali genera un corpo a corpo diretto, voluto. Risultato? Ko dopo un'ora di spettacolo. Di Leva infatti - muovendosi in uno spazio semibuio: un lenzuolo come fondale, a destra un microfono, a sinistra la postazione del tecnico, dove Pino Carbone fa da manager, allenatore e servo di scena - cede al personaggio, non riuscendo a reggerne la grandezza. Ne viene dunque solo un racconto ridotto, a tratti inadeguato sul piano attoriale. Ecco quindi la storia del ragazzo nato in un quartiere difficile ma che non si arrende, lotta e giunge al successo, trionfando per sé, gli amici e la famiglia. Assente la dimensione religiosa e politica di Ali, risulta solo un mero gioco giocato con una spettatrice la violenza domestica di cui il pugile si rese colpevole nei confronti della moglie. Alla fine la sensazione è quella di un'autobiografia per interposta persona, meglio: di un'auto-celebrazione che Di Leva (da San Giovanni a Teduccio ai palchi nazionali) compie attraverso il suo pugile preferito. Un *puzzle* di lettere, diari e interviste è la drammaturgia di Linda Dalisi; colpisce in negativo la regia di Carbone, *patchwork* delle più ovvie consuetudini della regia contempora-



REGIA DI ALESSANDRO GASSMANN

Da New York a Napoli, l'ex pugile Terry Malloy alle prese con la camorra

FRONTE DEL PORTO, di Budd Schulberg con Stan Silverman. Traduzione e adattamento di Enrico Ianniello. Regia e scene di Alessandro Gassmann. Costumi di Mariano Tufano. Luci di Marco Palmieri. Musiche di Pivio e Aldo De Scalzi. Con Daniele Russo, Antimo Casertano, Orlando Cinque, Sergio Del Prete, Francesca De Nicolais, Vincenzo Esposito, Ernesto Lama, Daniele Marino, Biagio Musella, Edoardo Sorgente, Pierluigi Tortora, Bruno Tràmice. Prod. Fondazione Teatro di NAPOLI-Teatro Bellini e Teatro Stabile di CATANIA.

IN TOURNÉE

Fronte del porto rimane un *cult* nell'immaginario collettivo, non solo cinematografico. Grazie al magnifico lavoro di squadra che vide impegnati un navigato regista come Elia Kazan e lo scrittore e sceneggiatore Budd Schulberg il film fece incetta di Premi Oscar (ben sette, tra cui al soggetto e alla sceneggiatura, alla regia e al protagonista). Ispirato a un fatto di cronaca oggetto di un'inchiesta giornalistica, vide protagonista un Marlon Brandon rimasto nel mito per le inimitabili sfumature con cui seppe restituire all'ex pugile Terry Malloy la verità, l'angoscia e il dolore di un vinto della Storia.

Alessandro Gassmann dirige undici attori con una regia agile e asciutta che strizza l'occhio alle *fiction*. La vicenda - la denuncia di Malloy delle attività portuali di un'organizzazione sindacale che sfrutta i lavoratori con metodi mafiosi - trova nella riscrittura di Enrico Ianniello molte affinità con i "poliziotteschi" napoletani degli anni Ottanta, perdendone però l'asfittica retorica. L'azione passa dal porto di New York a quello di Napoli e al sindacato viene sostituita la camorra.

Belle e funzionali le scene mobili che, con l'aiuto della puntuale videografia di Marco Schiavoni, si compongono e scompongono davanti agli occhi degli spettatori ricostruendo segmenti di vicoli, aree del porto, l'interno d'una chiesa, l'aula d'un tribunale. Tra gli interpreti si distinguono Daniele Russo, che ha saputo plasmare il "suo" Francesco Gargiulo, tenendolo lontano anni luce da Terry Malloy, smarrito nella sua inadeguatezza, deluso e tradito da una vita che non sente più sua e che condanna con rabbia e dolore in un'aula di tribunale al pari di Francesca De Nicolais, disarmante nel suo coraggio cieco e testardo, ed Ernesto Lama, capo boss infimo e meschino. Uno spettacolo nel suo insieme scorrevole, seppure privo di una vera tensione drammatica. **Giusi Zippo**

Fronte del porto (foto: Mario Spada)

nea: frontalità, coinvolgimento della platea, corpi in controluce, montaggio a vista della scena, parziale eterodirezione dell'interprete. Di *routine* le luci di Cesare Accetta; i costumi di Ursula Patzak alternano abbigliamento sportivo allo *smoking*, buono per l'Alì serale, *glamour* e famoso. *Alessandro Toppi*

Bastano i live electronics a dar voce a Murnau?

IL CASTELLO DI VOGELOD, regia di Fabrizio Arcuri. Con Claudio Santamaria. Musiche dei Marlene Kuntz. Prod. Nuovo Teatro, NAPOLI.

IN TOURNÉE

Un velatino in proscenio, su cui ingigantire le didascalie e alcuni frammenti delle immagini più importanti; a destra la scrivania e la sedia per Claudio Santamaria, negli angoli posteriori del palco i Marlene Kunz, con in mano i loro strumenti, mentre sul telo che adorna la parete di fondo va *Il castello di Vogelod* di Friedrich Wilhelm Murnau, gioiello del cinema muto, pellicola del 1921 appena restaurata. Promette molto, dunque, il progetto: vocazione multidisciplinare, coesistenza tra corpi filmici ed effettiva presenza attorale, reinvenzione della colonna sonora e coesistenza tra le arti, recupero memoriale di un capolavoro perduto, rimando diretto alla trama del romanzo di Rudolf Stranz, da cui tutto nacque. Mantiene tuttavia poco lo spettacolo: per un'ora e un quarto assistiamo a una mera proiezione cinematografica durante la quale Santamaria si limita a fare da doppiatore e rumorista (un mazzo di chiavi, una bottiglia e un bicchiere, l'accensione di una sigaretta, di nuovo le chiavi, di nuovo il bicchiere) standosene di lato, fisso con lo sguardo allo schermo. Nessuna effettiva teatralizzazione dell'opera di partenza, nessuna reale commistione di linguaggi: un accumulo, piuttosto, come confessa il segno "più" esposto in locandina. Così *Il castello di Vogelod* alla fine si rivela per quello che è: una ricetta pensata ed eseguita per il pubblico del (buon) teatro commerciale; ingredienti: un regista pseudo-off (Fabrizio Arcuri), un nome di richiamo per le grandi platee cine-tv (Santamaria), la nota rock per coloro che cercano "qualcosa di diverso" in sala (i Marlene Kuntz). Opera dunque perfetta per fare tournée nei circuiti regionali italiani, in



Don Giovanni... (foto: Manuela Giusto)

cerca di *sold out* già in prevendita; rende - a chi cerca teatro in teatro - l'amaro di un'occasione perduta. Da segnalare, più che la prestazione vocal-attoriale di Santamaria, i giri di chitarra e il vibrato della batteria dei Marlene: unico vero brivido *live*. *Alessandro Toppi*

Un trapianto di cuore e Salemme diventa boss

CON TUTTO IL CUORE, di e con Vincenzo Salemme, anche regista. Scene di Gilda Cerullo e Renato Lori. Costumi di Francesca Romana Scudiero. Luci di Umile Vainieri. Con Domenico Aria, Vincenzo Borrino, Antonella Cioli, Sergio D'Auria, Teresa Del Vecchio, Antonio Guerriero, Giovanni Ribò, Mirea Flavia Stellato. Prod. Diana Or.I.S. e Chi è di scena, NAPOLI.

IN TOURNÉE

Come abitualmente accade negli spettacoli di Vincenzo Salemme, il protagonista è un uomo mite e spesso vittima di moglie e figli invadenti, che, a sua insaputa, viene coinvolto in eventi più grandi di lui. Nella nuova divertentissima commedia *Con tutto il cuore*, Salemme è Ottavio Camaldoli, un professore di lettere classiche che ha subito un trapianto ottenendo il cuore di un camorrista che tagliava barba e capelli alle vittime così da essere chiamato "il barbiere". Da questo fatto muove il meccanismo tragicomico del testo: la madre e il fratello gemello del donatore, che hanno favorito il trapianto alla ricerca di un "fesso", vogliono che lui lo vendichi, uccidendo il rivale. Ed ecco sfi-

lare nella casa di Ottavio-Salemme, appena dimesso dall'ospedale, una galleria di personaggi, ben caratterizzati dagli attori: una grintosa e incalzante madre camorrista (Antonella Cioli, in parte ed efficace), la badante indiana (il caratterista Vincenzo Borrino), che si rivela essere un uomo, napoletano travestitosi per trovare lavoro, l'ex moglie avida di denaro con il nuovo compagno, la figlia che non vuole prendersi cura del padre, l'infermiere, abilissima spalla per Salemme, involontariamente coinvolto nelle trame dei malviventi. Giochi di parole, *nonsense*, equivoci, improvvisazioni nate anche da battute estemporanee, caratterizzano il mestiere di Salemme, instancabile inventore di trame e di gag a ripetizione. In questo caso, però, il finale assume un gusto amaro e Ottavio, suo malgrado, si convince che è meglio seguire le indicazioni dei camorristi e diventare il nuovo rispettatissimo capo, il nuovo "barbiere" in giacca gialla seduto su un trono d'oro. *Albarosa Camaldo*

Se Mozart incontra il reggae a Piazza Vittorio

DON GIOVANNI DI MOZART SECONDO L'ORCHESTRA DI PIAZZA VITTORIO, regia di Andrea Renzi. Scene di Barbara Bessi. Costumi di Ortensia de Francesco. Direzione musicale di Leandro Piccioni. Adattamento musicale di Mario Tronco, Leandro Piccioni, Pino Pecorelli. Con Petra Magoni, Simona Boo, Hersi Matmuja, Mama Marjas, Evandro Dos Reis, Omar Lopez Valle, Houcine Ataa e 5 musicisti. Prod. Fondazione Teatro

di NAPOLI-Teatro Bellini - Accademia Filarmonica Romana, ROMA - Le nuits de Fourvière, LIONE.

IN TOURNÉE

Un *Don Giovanni* che alterna frak e doppiopetto, concepito come un direttore d'orchestra, un divo maledetto e irrequieto, è il protagonista della rilettura dell'opera omonima firmata dall'Orchestra di Piazza Vittorio, dove si mescolano pop, jazz e rock, *disco music* e *reggae*. Nel ruolo del protagonista una magnetica e glaciale Petra Magoni. La scena si apre su un *night club* degli anni Venti, dove si consumano passioni, delusioni e vendette. Le melodie del Salisburghese sono riadattate secondo uno stile che, di volta in volta, si veste delle peculiarità dei componenti dell'orchestra multietnica: brani tradotti in arabo e portoghese, una Zerlina salentina, la cantante *reggae* Mama Marjas, fragile e combattiva al contempo. Donna Elvira è una struggente Hersi Matmuja. Nei panni di Leporello il cubano Omar Lopez Valle. Singolare la scelta di affidare il ruolo del protagonista a una donna, esile ma aggressiva e dalla voce strepitosa. Gli argomenti costitutivi del mito di Don Giovanni, quelli dell'amore e della morte, si declinano qui in chiave positiva con il protagonista che si affanna nella spasmodica ricerca d'una redenzione. Un grande specchio puntato sul palco dall'alto di una quinta, quasi un faro, offre uno squarcio nell'inconscio di Don Giovanni, proietta le sue paure, le sue angosce e i suoi rimorsi. E il commendatore, il convitato di pietra, che appare in video nel finale ha il volto composto da un *collage* di parti del viso di tutti i personaggi, i quali, insieme, intonano la sua aria, quasi a riassumere, nell'omicidio del padre di Donna Anna, la *summa* estrema delle sue malefatte. Alla morte di Don Giovanni segue la sua resurrezione nell'esplosione disco di *I fell love* di Donna Summer. Un po' timida la regia di Renzi forse poco a suo agio nel governare la complessa materia narrativa, che procede per stacchi sincopati e senza l'adeguata fluidità. *Giusi Zippo*

Un pastiche visivo il Sogno di Verdaastro

SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE, di William Shakespeare. Traduzione, drammaturgia e regia

di Massimo Verdastrò. Scene e costumi di Pier Paolo Bisleri. Luci di Marcello D'Agostino. Con Elisabetta Aloia, Antonella Carone, Altea Chionna, Marco Cusani, Carlo D'Ursi, Francesco Lamacchia, Loris Leoci, Tony Marzolla, Serena Palmisano, Massimo Verdastrò. Prod. Compagnia Diaghilev, MOLA DI BARI - Compagnia Massimo Verdastrò, FIRENZE.

Non è certo semplice mettere in scena il *Sogno* shakespeariano, una commedia che ne contiene tre, ognuna con un diverso tono. Trovare una chiave di lettura originale ed efficace è una scommessa non sempre vinta. Massimo Verdastrò si cimenta nell'impresa per la Compagnia Diaghilev, una sigla produttiva che sta tentando - cosa non semplice in Puglia - di creare una realtà stabile, contando su un *ensemble* prevalentemente giovane, impegnato ogni anno in diverse produzioni, diretto da registi di più varia esperienza. Ospite fisso, Verdastrò inaugura la nuova stagione nel segno di un *Sogno* verso cui dimostra molta libertà, adattandolo alle sue corde. Scelta che si rivela felice, che fonde un Oriente da operetta a una mediterraneità da cartolina, in un *pastiche* visivo - a cui danno un apporto fondamentale le scene e i costumi di Pier Paolo Bisleri - e sonoro in cui si alternano brani blasonati e canzonette. Inventa un prologo in cui risuonano le parole di un poeta a lui molto caro, Nino Gennaro, e opera dei tagli incidendo in particolar modo sui personaggi degli artigiani, che qui vedono anche una presenza femminile, svincolati dal loro carattere proletario e infine mutati in lunari *clown*. Verdastrò, che ritaglia per sé un ruolo da gran cerimoniere, ottiene soprattutto il risultato di mettere insieme un cast convincente e in parte, che riesce a impregnare l'opera di necessaria freschezza. *Nicola Viesti*

Un cuore di cane per Licia Lanera

CUORE DI CANE, di Michail Bulgakov. Adattamento e regia di Licia Lanera. Costumi di Sara Cantarone. Luci di Vincent Longuemare. Con Licia Lanera e Tommaso Qzerty Danisi. Prod. Compagnia Licia Lanera, BARI - Tpe Teatro Piemontese Europa, TORINO.

IN TOURNÉE

Una molteplicità di suoni magnetici dettati dalla partitura elettronica di Tommaso Qzerty Danisi e l'elegante disegno luci caratterizzano *Cuore di cane* di Bulgakov nella rilettura di Licia Lanera. Uno spettacolo dal forte impatto emotivo e visivo, dalla scrittura pirotecnica che irretisce e immerge lo spettatore in un'inquietudine profonda. La satira fantascientifica dello scrittore russo, che attaccava la nuova borghesia sovietica della Nep (la nuova politica economica approvata da Lenin dopo il fallimento dei soviet) e gli eccessi della scienza, seppur datata 1925, si attualizza incredibilmente diventando una lettura dell'oggi, del condizionamento dell'individuo e della sua perdita d'identità. Una storia che diventa simbolo della critica ai nuovi ricchi e soprattutto al fallimento della scienza quando supera gli steccati della realtà e della natura. Il professor Preobraženskij, che trapianta organi animali nei propri pazienti per donargli l'eterna giovinezza, in una notte di gelo, incontra un cane e decide di invertire i suoi esperimenti, impiantando all'animale i testicoli e l'ipofisi di un uomo, un criminale morto durante una rissa, con esiti grotteschi e inaspettati. Il cane conserva la propria sensibilità canina ma acquista anche quella del delinquente. Sola sul palco, Licia Lanera, in maniera incisiva, diventa una e trina, dà voce al malcapitato cane, al professore, a Bulgakov stesso. Lo fa in maniera semplice e complessa: con una differenziazione di registri linguistici e inflessioni dialettali. Un microfono le distorce e le amplifica la voce, che diventa parte suggestiva e fondamentale dello spettacolo. Una maschera le copre il volto esasperando e invecchiando i suoi lineamenti. *Cuore di cane* è il primo episodio di una trilogia, *Guarda come nevica*, che dopo Bulgakov sarà dedicata a Čechov e poi a Majakovskij. *Giusi Zippo*

Acrobazie e graphic novel, le distopie di Cirkvost

EPICYCLE, regia di Jef Naets. Scene di Patrick Clody. Costumi di Solenne Capmas. Luci di Wilfred Shick. Musiche di Nicolas Forge e Antonin Chaplan. Con Benoit Belleville, Sébastien Lépine, Arnaud

Cabochette, Théo Dubray, Antoine Fressynet, Jerome Hosembux, Océane Peillet, Jean Pellegrini, Tiziana Prota, Cécile Yvinel, Elie Rauzier. Prod. Cirkvost, La Grand-Combe (Fr). FESTIVAL CASTEL DEI MONDI, ANDRIA (Bt).

L'enorme ruota ferrea, sulla quale si svolge lo spettacolo *Epicycle*, offre uno sguardo mozzafiato su un futuro prossimo alla *Mad Max*, in cui a prevalere è la durezza del ferro, il cupo bagliore del rame e un intrico di corde quasi si fosse su un vecchio, fiabesco galeone volante. Una struttura circolare di oltre tredici metri di diametro, tra l'archeologia industriale e la vertiginosa ruota di un *luna park* da incubo su cui si issano, nei cui anfratti strisciano e trovano vita, otto presenze abbigliate di avveniristici costumi che però richiamano alla memoria antichi guerrieri, intrepidi aviatori, eroine in libera uscita dal pianeta Mongo di Flash Gordon. E infatti la maggiore ispirazione per *Epicycle* viene proprio dall'universo delle *graphic novel* degli antesignani Enki Bilal, da cui trae suggerimenti per i personaggi, o architetture mirabolanti disegnate da François Schuiten. La traccia narrativa è sfumata, prevalgono citazioni visive, ma ancora una volta si apprezza la capacità della Compagnia Cirkvost di mantenere intatta la magia delle acrobazie e lo stupore per le prodezze ginniche unendoli alla levità di creazioni coreografiche che incantano. Un'attenzione a una teatralità di segno forte, dove le controscene imprimono nuovi ritmi e regalano allo spettatore un quadro d'insieme che nello stesso tempo rafforza l'elemento muscolare e lo trasforma in altro, in un significativo più complesso. *Nicola Viesti*

Sarah Kane, come una sinfonia

4:48 PSYCHOSIS, di Sarah Kane. Regia, adattamento e musiche di Enrico Frattaroli. Con Mariateresa Pascale, Diego Procoli (pianoforte), Patrizia Polia (soprano). Prod. Neroluca/Florian Metateatro, Pescara - FESTIVAL CASTEL DEI MONDI, ANDRIA (Bt).

Per farci scoprire aspetti inediti e forse anche più disturbanti di un'opera come *4:48 Psychosis* ci vorrebbe

una fortissima mano autorale e una propensione alla mancanza di pregiudizio, doti entrambe che appartengono a Enrico Frattaroli che infatti firma una mirabile versione in forma di "Sinfonia per voce sola", complessa e sontuosa, di un dramma che è diventato il manifesto del risascimento del giovane teatro inglese. Frattaroli fa dialogare il testo con musica e visioni, in una landa arida fatta di leggi, microfoni e fogli di spartito che invadono il palcoscenico. Ma più che di dialogo si tratta di fusione, di un corpo unico in cui ogni elemento esalta gli altri, li amplifica riportandoci sempre al mistero profondo, e forse inconfondibile, dell'anima della Kane. Ecco dunque in scena un pianista e una soprano - gli eccellenti Diego Procoli e Patrizia Polia - impegnati nell'*Adagissimo* di Mahler, musica che per il regista rispecchia le parole dell'autrice. Ecco sul fondo la proiezione di un continuo tappeto visivo, in un bellissimo bianco nero, che segue un *iter* concettuale intersecando le parole con la loro grafia e che infine, approssimandosi la tragedia, colora di rosso desolati, antichi paesaggi architettonici. Sulla scena, senza requie, portando su di sé accenni della figura della scrittrice, Mariateresa Pascale, protagonista di questa "Sinfonia", in una prova di massimo rigore e bravura. Il suo lavoro è improntato alla sottrazione di toni e gesti con il risultato che ogni minima variazione fa deflagrare ancor più il magma ribollente dell'opera. Accenni di impetuosa protesta contro l'indifferenza del mondo le sono concessi solo quando irrompe in scena la musica della cantante di culto *alternative rock*, coeva della Kane, P.J. Harvey. *Nicola Viesti*



Pirandello per forza

PENSACI, GIACOMINO, di Luigi Pirandello. Regia di Fabio Grossi. Scene e costumi di Angelo Gallaro Goracci. Luci di Umile Vainieri. Musiche di Germano Mazzocchetti. Con Leo Gullotta, Federica Bern, Marco Guglielmi, Valerio Santi, Rita Abela, Valentina Gristina, Liborio Natali, Sergio Mascherpa, Gaia Lo Vecchio. Prod. Teatro Stabile, CATANIA - Compagnia Enfi Teatro, ROMA.

IN TOURNÉE

Cambiano i vertici allo Stabile di Catania, ma dalla "tradizione" non ci si schioda: per il terzo anno consecutivo è ancora e sempre Pirandello a inaugurare la stagione etnea, senza che se ne ravvisi, a monte, un progetto, una giustificazione, un'idea. Questo *Pensaci, Giacomino* nasce per Leo Gullotta e non è privo di interesse: ne è prova l'intrigante sipario di scena firmato da Gallaro, in cui campeggiano figure dai tratti espressionisti, zigomi spigolosi e occhi sgranati alla Grosz per osservare, giudicare, condannare. Saranno, poi, quinte dall'inarrestabile chiacchiericcio in una scena sgheмба,

dalle tinte sgargianti, in contrasto con il grigio fumo di costumi elegantissimi e con il grigiore dell'Italia degli anni Cinquanta, in cui viene traspunta la vicenda. Ritratti, maschere che fanno risaltare un eccellente manipolo di artisti - in cui spiccano l'untuoso padre Landolina di Sergio Mascherpa, l'esuberante Marianna Cinquemani di Rita Abela, l'impettito cavalier Diana di Liborio Natali, fino alla servetta sciroccata di Gaia Lo Vecchio - ma soprattutto l'esemplare sobrietà del professor Toti di Gullotta, pronto a smantellare la retorica del personaggio per esaltarne una maturità umanissima, drammaticamente lucida. Per questo non è dato comprendere perché Fabio Grossi calchi la mano cercando la risata facile del pubblico: con il ricorso al siciliano, quando serve la battuta d'effetto; con l'esagerazione caricaturale da farsa martogliana, nel finale primo. Espedienti che sottolineano la fragilità della commedia e che non rendono giustizia al pensiero del drammaturgo girgentano, se proprio lo si vuole rappresentare. Altrimenti è meglio voltare pagina, se non altro per il piacere - tutto pirandelliano - dell'onestà, al testo e al suo autore. *Giuseppe Montemagno*

Salvarsi tutte insieme, il destino delle Troiane

NON UNA DI MENO, di Manlio Marinelli, da *Le troiane* di Euripide. Regia di Lia Chiappara. Scene e costumi dei Laboratori Teatro Libero. Luci di Gabriele Circo e Fiorenza Dado. Con Stefania Blandeburgo, Giulia Rupi, Silvia Scuderi. Prod. Teatro Libero, PALERMO.

IN TOURNÉE

Una spiaggia sulla riva del mare. È notte, giungono due donne cariche delle poche cose raccolte per fuggire. Sono Ecuba e Andromaca, madre e moglie di Ettore, a cui, dopo poco, si aggiunge Cassandra. La disfatta di Troia è certa. Le donne sono rimaste sole di fronte al futuro. L'archetipo di riferimento è *Le Troiane* di Euripide, con tutto il bagaglio di dolore, individuale e collettivo, espresso dalle principali vittime della guerra (di qualsiasi guerra): le donne. Ma il testo di Manlio Marinelli procede per slittamenti, ai quali la regia lineare di Lia Chiappara e la presenza forte delle interpreti offrono il giusto respiro. Il primo slittamento è temporale. Quelle che vediamo sono donne di oggi, profughe simili alle molte senza nome che appaiono nei telegiorna-

li, in fuga dalla Siria, dalla Libia, dall'Africa subsahariana per cercare rifugio da conflitti, carestie o per il sogno di una vita migliore. La costa è quella del Mediterraneo, che divide e unisce, da sempre, popoli e culture. È storia nota. Il secondo slittamento riguarda i personaggi. Le tre donne si presentano tutt'altro che vinte dal dolore. Sono tenaci, resistenti, vogliono vivere. Poche parole ci fanno comprendere i loro caratteri, i loro rapporti. Ecuba (Stefania Blandeburgo) è il passato: fiera, egoista, rivendica il suo *status*. Andromaca (Giulia Rupi) è il futuro: pratica, ha con sé cibo e acqua, ha pagato a caro prezzo la fuga, vendendo se stessa in cambio della salvezza per sé e le altre. Cassandra (Silvia Scuderi) è la ribelle, la visionaria, ma le sue visioni sono politiche, parlano di contrapposizioni noi-loro, prefigurano un mondo ostile dall'altra parte del mare, dove non vi sarà nessun benvenuto. E allora? Se la storia vuole che il destino delle donne sia sempre, nel male e nel bene, affidato agli uomini, queste donne provano a prefigurare un finale diverso, dove si salvano insieme, unite dalla forza di ciascuna e di tutte. *Non una di meno*. Ed è questo, in fondo, il messaggio più bello del testo, perché ha il sapore dell'utopia. *Ilaria Angelone*

31 gennaio - 3 febbraio 2019
Margine Operativo presenta
VITA D'ARTISTI
BEAUTIFUL BORDERS
ODISSEA FURIOSA
LA FRONTIERA

8 - 10 febbraio 2019
Carnevali / Martorelli
PEPPA PIG PRENDE COSCIENZA DI ESSERE UN SUINO
+ PERFORMANCE
di Davide Carnevali
con Fabrizio Martorelli

12 - 17 e 22 - 24 febbraio 2019
CrAnPi / Lafabbrica
LA CLASSE
un docuppets per marionette e uomini
uno spettacolo di Fabiana Iacozzilli
con Michela Aiello, Andrei Balan, Antonia D'Amore,
Francesco Meloni, Marta Meneghetti

18 - 21 febbraio 2019
ODIN TEATRET - special project

27 febbraio - 2 marzo 2019
Menoventi presenta
INVISIBILMENTE
PERDERE LA FACCIA

8 - 10 marzo 2019
Kronoteatro
CANNIBALI
di Fiammetta Carena
con Tommaso Bianco, Alex Nesti, Maurizio Sguotti

argot

stagione 2018/19
seconda parte_ospitalità
GENNAIO/MAGGIO 2019



12 - 17 marzo 2019
TrentoSpettacoli
ITACA PER SEMPRE
dal romanzo di Luigi Malerba
drammaturgia **Maria Teresa Berardelli**
regia **Andrea Baracco**
con **Woody Neri** e **Maura Pettoruso**

26 - 31 marzo 2019
Corte Ospitale
THE DEAD DOGS
di Jon Fosse
traduzione **Thea Dellavalle**
con **Alessandro Bay Rossi**, **Giusto Cucchiari**,
Federica Fabiani, **Luca Mammoli**, **Irene Petris**

3 - 7 aprile 2019
STRANIERI
di Antonio Tarantino
regia **Gianluca Merolli**
con **Francesco Biscione**, **Paola Sambo** e **Gianluca Merolli**

12 - 14 aprile 2019
Pupi e Fresedde / Uthopia
L'OSPITE - una questione privata -
di Oscar De Summa
regia **Ciro Masella**
con **Ciro Masella** e **Aleksandros Memetaj**

2 - 5 e 9 - 12 maggio 2019
Argot Produzioni e Dominio Pubblico presentano
OVER - Rassegna di teatro emergente

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



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

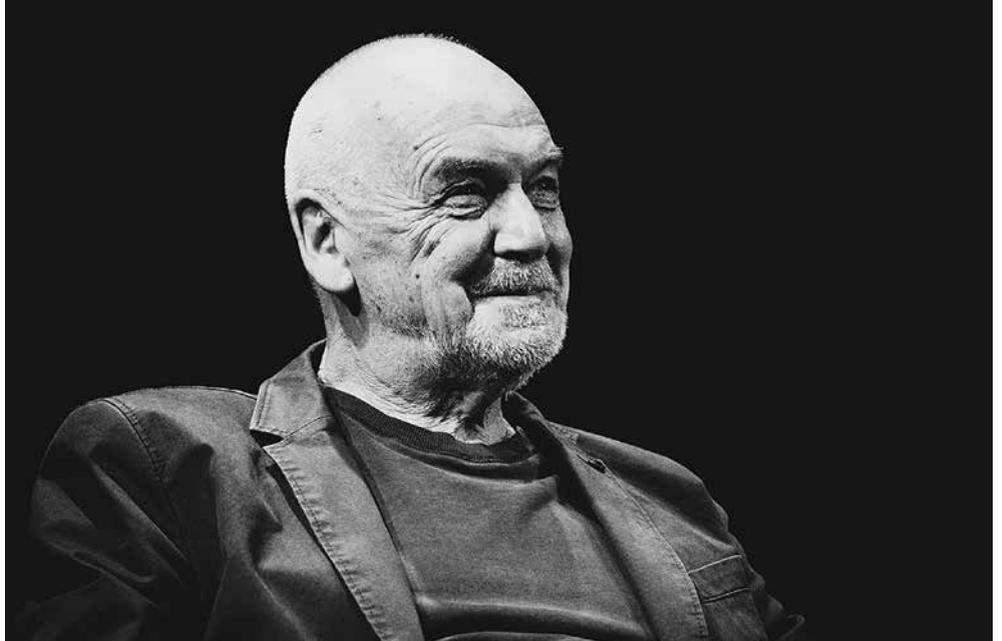
Addio Eimuntas Nekrošius: un condottiero nella Fortezza dell'Arte

Si spegne prematuramente il talento materico e magico del regista lituano che, a partire dalla trilogia shakespeariana, alla fine degli anni Novanta, ci aveva sorpreso con il suo immaginario scenico potente e visionario.

di Giuseppe Liotta

Avrebbe compiuto 66 anni il 21 di novembre del 2018, invece due giorni prima è morto nella sua Vilnius il regista teatrale più importante di questo inizio di secolo e della fine di quello scorso, lasciando in eredità agli studiosi e agli appassionati del suo teatro soltanto trenta spettacoli, molti dei quali presentati in Italia, e alcuni nati proprio nel nostro Paese, coinvolgendo anche giovani attori italiani. Aveva già cominciato a lavorare all'*Edipo a Colono* di Ruggero Cappuccio da presentare all'anfiteatro di Pompei per il Festival di Napoli del prossimo giugno, invece uno degli ultimi Maestri veri del teatro europeo se ne è andato troppo presto addolorando tutti noi che, ancora prima di capire fino in fondo il suo lavoro, ci eravamo emozionati con i suoi spettacoli originali, spiazzanti, intensi che sembravano piombare sui nostri palcoscenici da un altro pianeta teatrale.

Questo fu il primo effetto della sua celebre trilogia shakespeariana (*Hamletas*, 1997, *Makbetas*, 1999, *Otelas*, 2000), che sconvolgeva il tessuto drammatico delle rispettive opere per restituircelo in un inedito immaginario scenico fatto di quegli elementi primari barbarici: il fuoco, l'acqua, la terra, il ferro, e poi lo spazio, soprattutto mentale, visionario, della foresta, l'uso costante del legno (come per un pittore può essere l'ossessione di un colore, di una bottiglia, del grano) quasi una cifra di riconoscimento registico/autoriale. Ma prima aveva rappresentato in Italia, al Teatro Festival di Parma i due folgoranti spettacoli *Pirosmani Pirosmani* e *Dédé Vania* che l'avevano consacrato in Russia come il più innovativo regista di quel tempo e inaugurato le sue successive presenze con la trilogia di Puškin (1994) e le *Tre sorelle* di Cechov (1995). Qui scopriamo l'altra anima di Nekrošius, non quella grezza, che ritrova la materialità perduta della scena, ma quella magica, del sogno, visionaria, poetica che lo ha portato a regalarci spettacoli di semplice e straordinaria bellezza come *Il gabbiano* (2000), *Anna Karenina* (2008), o il *Paradiso* (2012) dantesco e il *Libro di Giobbe* (2013). Accanto a questa, un'intensa attività laboratoriale con giovani



attori, nei due anni 2012-2013 in cui fu direttore artistico della stagione dei Classici al Teatro Olimpico di Vicenza.

Nel 1998 fonda a Vilnius la sua compagnia teatrale Meno Fortas (La Fortezza dell'Arte), un teatro-studio sulle orme dei grandi Maestri della regia russa del primo Novecento – Stanislavskij, Mejerchol'd – finalizzato alle produzioni della Compagnia e non concentrato esclusivamente sul lavoro con l'attore e le sue tecniche espressive ma orientato al linguaggio teatrale nel suo insieme, includendo la scenografia, la musica, le luci, il costume, gli oggetti: tutto ciò che permette alla scena di prendere vita, perché per Nekrošius «nel teatro, tutto si muove attraverso la vita». Il teatro diventa così uno spazio in cui si concentra e sviluppa una nuova e particolare energia che connette gli attori fra loro e la scena col pubblico. Un teatro che emoziona con la sua capacità di mostrare il mondo in maniera nuova e diversa, attraverso la materialità di segni che si impongono allo sguardo, nella pienezza di un linguaggio capace di scavare a fondo nei fatti e nelle persone per mostrarcene la versione teatrale più fertile e contemporanea. Il suo rimane un teatro mol-

to semplice, facile da capire ma nello stesso tempo forte, ricco di una complessità segreta, nascosta dietro quel volto di marmo, senza tempo.

Più che le immagini rimangono nella mente sequenze sceniche memorabili come il suicidio di Anna Karenina inghiottita da un mantello con due accecanti fari che avanzano inesorabili dal fondo. Insieme a tutti gli elementi che popolavano il suo immaginario registico come la scena: tronchi d'alberi che tagliavano lo spazio come fosse il loro terreno naturale, una teoria di secchi pieni d'acqua in uso nella steppa adoperati nella doppia chiave simbolica e metaforica, come le pietre o i cumuli di fascine a fare da scenografia mobile; o il ghiaccio e i cappotti invernali per il suo indimenticabile *Hamletas*. Un immaginario per occhi occidentali sorprendente, che ha ampliato la nostra percezione dei testi (non solo "classici") e delle possibilità di un teatro senza confini, nato essenzialmente dalla creatività del regista. Grazie per gli spettacoli che ci hai dato il privilegio di vedere e concedici il triste rimpianto per tutti quelli perduti che potremo soltanto immaginare. ★

Meg Stuart, Alain Platel, Kinkaleri & Co si danza la leggerezza dell'essere



PROJECTING [SPACE], coreografia di Meg Stuart. Drammaturgia di Jeroen Peeters. Scene di Jozef Wouters. Costumi di Sofie Durnez. Luci di Sandra Blatterer. Musiche di Klaus Janek. Con Jorge De Hoyos, Mor Demer, Márcio Kerber Canabarro, Roberto Martínez, Renan Martins de Oliveira, Sonja Pregrad, Mariana Tengner Barros, Sigal Zouk. Prod. Meg Stuart/Damaged Goods, Jeroen Peeters & Jozef Wouters, BERLINO.

Una radura sulla riva dello Sprea in un quartiere periferico di Berlino, il crepuscolo e i contorni del paesaggio intorno che si sfuocano dando allo scenario post-industriale circostante un carattere ancora più surreale. È qui, nell'area delle Reinbeckhallen, una serie di capannoni un tempo adibiti alla

trasformazione di energia elettrica e ora spazio per l'arte, che il teatro Hebbel am Ufer ha inaugurato la sua stagione teatrale con lo spettacolo *Projecting [Space]* della coreografa Meg Stuart, Leone d'Oro alla Biennale Danza 2018. Come suggerito dal titolo, lo spettacolo è un' esplorazione architettonica che attiva in parallelo un processo di immersione collettiva in uno spazio emotivo e fisico, permeato dalla presenza degli altri. Si comincia all'aperto dove i danzatori arrivano su un'auto "vestita" di stoffe colorate in tenuta da *clubbing underground* (tutine argentate, pantaloni di pelo, slip glitterati) e interagiscono con quello che offre il paesaggio: una bicicletta, una ruspa, l'acqua del fiume. Ci si addentra poi in due spazi interni successivi. Il primo, più angusto, riempito di scaffali industriali (congeniale la sce-

nografia di Jozef Wouters) che fungono sia da palco per i performer sia da seduta per gli spettatori. Le azioni sono diffuse e decentrate, i movimenti, soprattutto di mani e braccia, abbozzano un vocabolario di gesti misteriosi a cui il pubblico viene iniziato attraverso giochi di interazione sottili e mai invasivi. Nel secondo spazio, più ampio, lo spettacolo cresce progressivamente di intensità supportato dal *live sound* di Klaus Janek: impegnati in una serie di rituali imperscrutabili (il tentativo inutile di volo con un paracadute, il cospargere il corpo e il pavimento con polvere di caffè, frenetiche danze collettive), i performer sembrano tendere verso uno stato "altro". Quando, infine, le porte si aprono e torniamo all'aperto l'impressione è quella di essere stati parte di un percorso iniziatico, misterioso, assurdo, inspiegabile ma che in qualche modo ci ha trasformati. *Elena Basteri*

REQUIEM POUR L., regia, coreografia e scene di Alain Platel. Drammaturgia di Hildegard De Vuyst. Costumi di Dorine Demuyneck. Luci di Carlo Bourguignon. Musiche di Fabrizio Cassol. Con 15 danzatori della Compagnia Les ballets C de la B. Prod. Les ballets C de la B, Gand (Be) - Festival de Marseille (Fr) - Berliner Festspiele (De) e altri 12 partner internazionali. FESTIVAL TORINODANZA, TORINO.

La nostra società, tanto concentrata a vivere, pare aver accantonato la riflessione sulla morte, relegandola, in quanto assai disturbante, in un angolo oscuro. A ricordare quanto la morte non sia che il naturale esito dell'esistenza umana, giunge in Italia lo spettacolo-concerto di Alain Platel che, partendo dal *Requiem* di Mozart, costruisce una meditazione laica e anti-retorica, universale e sensitivamente razionale. Il musicista Fabrizio Cassol contamina l'opera incompiuta di Mozart con melodie africane e musica religiosa occidentale, eseguite dal vivo da un *ensemble* di musicisti e cantanti africani ed europei (percussioni, fisarmonica, chitarra e basso elettrico, *likembe*). Il corposo e mirabile *ensemble*, in abiti scuri e stivali di gomma, si muove all'interno di un labirinto di parallelepipedi/bare neri, di varie dimensioni, che ricorda il Museo dell'Olocausto di Berlino, a segnalare

la dimensione non solo privata della morte. Sul fondo del palco, uno schermo sul quale sono proiettati gli ultimi momenti di vita di L., amica di Platel, circondata dai propri cari. Un video in bianco e nero che, riprendendo forse involontariamente esperienze artistiche quali quella di Sophie Calle, non genera né *pathos* né angoscia, bensì mostra un fatto, un passaggio esistenziale. Una tonalità che contraddistingue l'intero spettacolo, che utilizza l'armoniosa eterogeneità della musica, la danza fatta di movimenti semplici, eseguiti in gruppo, quasi rituali e lo spazio scenico, per rivelare l'essenza della morte, con il coraggio di guardarla negli occhi - quelli di L. - e riconoscerne la certa dolorosa eppure naturale realtà. Platel articola un discorso rigorosamente non patetico né toccante, bensì razionale e stringente, che forse non emoziona superficialmente ma certo scava nel profondo dell'animo dello spettatore, costringendolo a mettere in discussione il proprio approccio alla morte, aldilà della religione come pure di un diffuso, spensierato edonismo. *Laura Bevione*

DANÇA SINFÔNICA e GIRA, coreografie di Rodrigo Pederneiras. Scene di Paulo Pederneiras. Costumi di Freusa Zechmeister. Luci di Paulo Pederneiras e Gabriel Pederneiras. Musiche di Marco Antônio Guimarães/Metá Metá. Con la Compagnia Grupo Corpo. Prod. Grupo Corpo, BELO HORIZONTE (Br).

La compagnia brasiliana Grupo Corpo si conferma una delle realtà internazionali più interessanti, grazie alla propria cifra stilistica che lega cultura alta e radici ataviche e ai suoi danzatori di altissimo livello e notevole presenza scenica. Nessuna barriera posta alla creatività e la capacità di coniugare colto e popolare portano la compagnia a un graduale e crescente successo internazionale, suggellato tra il 1996 e il 1999 con la residenza alla Maison de la Danse di Lione. Dopo oltre quarant'anni, la loro creatività non si è spenta. A dimostrarlo sono proprio i due titoli presentati al Teatro Comunale di Vicenza, entrambi su coreografia di Rodrigo Pederneiras, scenografie del fratello Paulo (autore anche delle luci insieme a Gabriel) e costumi di Freusa Zechmeister, creati

però su sonorità differenti. Già collaboratore di lunga data per il gruppo *mineiro*, Marco Antônio Guimarães firma le musiche di **Dança Sinfônica**, lavoro ideato nel 2015 per celebrare il 40° anniversario dell'*ensemble*. Inediti si stemperano qui in evocazioni melodiche e coreografiche dallo stesso repertorio del Grupo Corpo per dipingere un grande affresco metateatrale, enfatizzato da sipari di velluto rosso e dal suggestivo fondale, un mosaico di foto che mostrano quattro decenni di vita quotidiana.

Alla religione afro-brasiliana dell'Umbanda e ai suoi riti sincretici si ispira il potente **Gira** del 2017, creato sulle musiche dei Metá Metá ispirate a Exu. Proprio a questa figura del *pantheon yoruba*, intermediaria tra umano e divino, si richiama il rosso dei colli dei danzatori che, a torso nudo e con ampie gonne bianche, evocano momenti di possessione. Ridisegnati i gesti e movimenti percussivi tipici delle danze Orixás di ascendenza africana, dal costante andamento jazzato appare un finissimo e limpido ordito. *Carmelo A. Zapparrata*

LAST WORK, coreografia di Ohad Naharin. Scene di Zohar Shoenf. Costumi di Eri Nakamura. Luci di Avi Yona Bueno (Bambi). Musiche di Grischa Lichtenberger. Con Batsheva Dance Company. Prod. Batsheva Dance Company, TEL AVIV (I) e altri 2 partner internazionali.

Ormai consolidata *hub* nel planisfero della danza contemporanea, Tel Aviv è ben rappresentata dal cartellone 2018-2019 del Teatro Comunale di Ferrara che ha modellato la sua stagione di danza soffermandosi proprio su Israele e sulla sua creatività. Oltre ai vari progetti e *site-specific* sviluppati al costituendo Meis-Museo Nazionale dell'Ebraismo Italiano e della Shoah di Ferrara e all'attesa di Sharon Eyal in primavera, l'appuntamento centrale è stato segnato dall'unica data italiana della Batsheva Dance Company. Con più di cinquant'anni di tradizione, l'*ensemble* pare adesso aprire un nuovo capitolo della sua storia. Da settembre 2018, infatti, Naharin ha passato il testimone della direzione artistica a Gili Navot. Classe 1952, il fondatore dell'innovativo Gaga ha assunto quindi la posizione di "coreografo residente". A indagare il valore del tempo e il peso delle relazioni umane sono state le suggestioni portate sul palcoscenico

ferrarese dal potente *Last Work*. Creato nel 2015 sulle musiche originali di Grischa Lichtenberger, contrariamente al titolo, non rappresenta l'ultimo lavoro di Naharin ma una sua intima riflessione sull'intricata matassa delle relazioni di causa-effetto nella vita umana. Mentre sul fondo una donna in abito azzurro corre incessantemente, diverse scene si susseguono a voler comporre una sorta di mosaico di sensazioni-situazioni per evocare stati di prigionia, attraverso architetture umane, e il contrasto tra edonismo e spiritualità (vedi la donna in corto tutù bianco attornata da ministri in talare nero). Trasudando linfa vitale in ogni singolo gesto dei danzatori, lo spettacolo fa detonare l'energia accumulata in arguti momenti d'insieme in cui variazioni di canone portano sino all'epica e misteriosa conclusione, dove la donna in azzurro sventola una bianca bandiera e il gruppo unito dal nastro adesivo si scioglie estatico nella preghiera. *Carmelo A. Zapparrata*

OTTO, progetto e realizzazione di Matteo Bambi, Luca Camilletti, Massimo Conti, Marco Mazzoni, Gina Monaco, Cristina Rizzo. Con Filippo Baglioni, Chiara Bertuccelli, Andrea Sassoli, Mirco Orciatin. Prod. Kinkaleri, Prato. CONTEMPORANEA FESTIVAL, PRATO.

Stringendo l'Ovomaltina, una tazzina di caffè, un piatto; impugnando il vasetto di yogurt, la confezione di besciamella, la carta igienica che, rotolando, taglia lo spazio in diagonale; portando in dote tovaglioli, un vassoio, una torta di panna; portando in dote soprattutto il proprio corpo che si mostra, passeggiando, disegna brevi traiettorie o danza da solo, *Otto* torna dopo sedici anni - stessa coreografia, performer differenti - ripristinando le sue cadute reiterate, i suoi crolli plateali e rumorosi. Vecchio trucco comico, la caduta diventa metafora, condivisione di una condizione, dichiarazione politica compiuta per mezzi poetici: *Otto* dice così dei nostri fallimenti e delle piccole e grandi incompiutezze che ci appartengono e della nostra rovina, che avviene mentre qualcun altro, intanto, è distratto, guarda altrove, ignorando che il prossimo a cadere sarà lui. Ma *Otto*, con questa sua riapparizione, coerente con la pratica della retromarcia a cui si sta dedicando la scena italiana

(da certe regie di Strehler a *Tango glaciale* di Martone), dice anche altro: che un'opera, se di straordinaria inventiva e di rara intelligenza, non muore, scompare solo per un po'; che il repertorio d'una compagnia è storia che parla ancora, confrontandosi con le urgenze del presente; che anche in ambito performativo è possibile il dialogo inter-generazionale, la trasmissione dei saperi e delle opportunità, il passaggio di testimone. E dice inoltre che quell'opera che sedici anni fa ad alcuni piacque ma che a molti fece anche dire: «Questa non è danza» e invece era danza, volutamente esausta, frammentaria, e perciò in grado di scardinare le norme coreografiche in vigore mettendo in discussione (e in crisi) una disciplina e i suoi adepti più conservatori. A Filippo Baglioni, Chiara Bertuccelli, Andrea Sassoli, Mirco Orciatin vanno gli applausi: per la ricostruzione meticolosa, affrontata con coraggio e con bravura. *Alessandro Toppi*

SOPRA DI ME IL DILUVIO, regia, coreografia, scene e costumi di Enzo Cosimi. Luci di Gianni Staropoli. Musiche di Chris Watson, Petro Loa, Jon Wheeler. Collaborazione alla coreografia e interpretazione di Paola Lattanzi. Prod. Compagnia Enzo Cosimi, ROMA.

Contiene moltitudini il corpo-teatro di Paola Lattanzi che, in stretta sinergia con la sapienza compositiva e maieutica di Enzo Cosimi, crea un dispositivo semplice e al tempo intriso di mille colori, che si muove senza posa, come su un piano inclinato, fra coppie di opposti: natura e cultura, ma anche forma e non-forma, stilizzazione e sovrabbondanza di segni, *pars*

costruens e pars destruens, requie e agitazione, sfrontatezza e pudore, presentazione e rappresentazione, insensatezza ed esortazione, primitivismo e post-modernità, narrazione e astrazione. Una sorta di erotismo disfatto intride la performer che, in tacchi alti e succinti abiti neri, perimetra con ampie falcate e poi abita una scena in cui trovano spazio alcune vecchie sedie imbottite, un vetusto televisore e una quantità di ossa evocanti un qualche imponente animale: suppellettili che veicolano le ossimoriche polarità di cui Lattanzi «si fa luogo», per dirla con Michel De Certeau, sorta di correlativo oggettivo dell'atletismo commovente e insensato, pervicacemente antigrazioso che connota il suo fare. *Sopra di me il diluvio*, spettacolo che pare affatto riduttivo, ancorché esatto, definire un assolo, prosegue un discorso dal sapore apocalittico iniziato (almeno) con il precedente *Welcome to My World*. Esso pare dichiarare una resa, nel rapporto uomo-natura: iniziata con espressioni muscolari (o meglio nervose) di forza e controllo sulla sghemba realtà circostante, la traiettoria performativa si conclude con un corpo coperto di bende. Soverchiato, vinto, finanche dolente. Le luci cupe e sognanti di Gianni Staropoli contribuiscono non poco a dare forma e ulteriore mobilità a un universo al contempo a sé bastante e pienamente specchio del mondo. Un luogo che si fa teatro: nutrimento dello sguardo, possibilità di visione. *Michele Pascarella*

In apertura, *Projecting [Space]* (foto: Laura Van Severen); in questa pagina, *Gira* (foto: Jose Luiz Pederneiras).



Da Bob Wilson e Calixto Bieito a ricci/forte l'opera come terreno di sperimentazione



SIMON BOCCANEGRA, di Gaetano Donizetti. Regia di Calixto Bieito. Scene di Susanne Gschwender. Costumi di Ingo Krügler. Luci di Michael Bauer. Orchestra e Coro dell'Opéra National di Parigi, direttore musicale Fabio Luisi, maestro del coro José Luis Basso. Con Ludovic Tézier, Maria Agresta, Francesco Demuro, Mika Kares, Nicola Alaimo, Mikhail Timoshenko, Cyrille Lovighi, Virginia Leva-Poncet. Prod. Opéra National, PARIGI.

Sul palcoscenico spoglio, ferito solo da caravaggesche luci radenti, un uomo si rannicchia al proscenio, gli occhi smarriti nel vuoto. Alle sue spalle un imponente dispositivo scenico, posto su un girevole, lo assale, lo circonda, lo accoglie: tutt'intorno è buio, tenebre, nero. Con pochi, ma folgoranti tratti Calixto Bieito racconta *Simon Boccanegra*, tragedia della solitudine del potere - ma anche dell'uomo *tout court*, - omettendo un elemento fondamentale della partitura verdiana, quel mare che si respira lungo tutto il

corso dell'opera e che qui risulta obliterato, luminoso unicamente nelle trasparenti trame orchestrali di Luisi. È come se si fosse ritratto, lasciando arenato lo scafo di una barca: che è scheletro della nave del marinaio, eletto doge suo malgrado; ma diventa anche rifugio dove riscoprire gli affetti domestici e un rapporto tra padre e figlia considerato perduto; e infine, sede di un potere che schiaccia chi lo esercita, fonte di violente lotte fratricide. Sarà anche lo schermo di proiezioni video, in parte riprese dal vivo, in cui giganteggiano sentimenti individuali e passioni collettive: lo sguardo espressionista del protagonista (Tézier), che scava negli anfratti della memoria per ricostruire una storia d'amore bella ma impossibile e l'immagine del ricordo di lei; e i mille volti di una folla dall'empito incontenibile, alla Ejzenštejn, tragico memento del furore rivoluzionario di ogni tempo. Ne scaturisce uno studio sulla psicologia dell'uomo in cui anche chi pretende di rappresentare il bene è costretto a sporcarsi le mani: come

Boccanegra, che invoca la pace e, crocifisso dal volere popolare in una poderosa *imitatio Christi*, vorrebbe farsi carico di tutto il male del mondo. Ma poi è costretto a giustificare il suo primo amico, Paolo (Alaimo), che lo ha tradito per interesse personale. Per questo non muore soltanto avvelenato: mostra chiari sintomi di un decadimento fisico, di un tremore che denuncia malessere, disagio esistenziale. E il nero lo inghiotte, sulla tolda della nave, nell'ultimo viaggio senza approdo. *Giuseppe Montemagno*

LA TRAVIATA, di Giuseppe Verdi. Regia di Deborah Warner. Scene di Justin Nardella, Chloé Obolensky, Jean Kalman. Costumi di Chloé Obolensky. Luci di Jean Kalman. Le Cercle de l'Harmonie, Chœur de Radio France, direttore musicale Jérémie Rhorer, maestro del coro Alessandro Di Stefano. Con Vannina Santoni, Saimir Pirgu, Laurent Naouri, Aurélia Thierrée, Catherine Trottmann, Clare Presland. Prod. Théâtre des Champs-Élysées, PARIGI.

Si può ancora dire qualcosa di nuovo sulla *Traviata*? L'inizio del preludio del primo atto, struggente anticipazione dell'ultimo, rivela un palcoscenico vuoto, occupato solo da letti d'ospedale in cui s'aggira una donna malata. L'espedito non è nuovo. Qui, tuttavia, il doppio della protagonista è Aurélia Thierrée, figlia d'arte, straordinaria per il rigore, ma al tempo stesso l'accorata trepidazione con cui si fa ombra silenziosa, premonizione della fine, specchio di Violetta: faro di una scena trafitta dalle luci di Kalman, che moltiplicano l'azione riflessa sul piancito. Deborah Warner racconta *La Traviata* per sottrazione: intorno agli anni Cinquanta, quando la tubercolosi miete le ultime vittime, in un ambiente trasparente, tutto bianco per la prima parte, quando l'amore sembra trionfare; tutto nero nella seconda, quando prevalgono l'interesse e la grettezza della morale borghese. Violetta (una strepitosa, toccante Santoni, autentica rivelazione della serata) fende questo mondo indossando uno smagliante abito rosso ma a piedi nudi: perché si oppone a un coro che è massa compatta e impenetrabile, attraverso le corsie dei letti e spargila stereotipi e convenzioni; fino alla purezza del quadro *à la campagne*, che la regista inglese ricrea unicamente col suo marchio di fabbrica, bianchi velari che oscillano al vento. E i piedi di Violetta sfiorano fiori, nella prima festa, i petali di quelle camelie che ne hanno segnato l'identità; e calpestando banconote, in casa di Flora, quando "zingarelle" e "matadori" rendono esplicita una sessualità senza freni, governata dal potere del denaro. Lì si ricongiunge per sempre con il suo *alter ego*: prima di una morte che si consuma sotto una luce sfolgorante, malata terminale, vittima di accanimento terapeutico, donna per pochi istanti solo quando ritrova il conforto di Alfredo. Nell'estremo slancio di una passione bruciante, incandescente, sublime. *Giuseppe Montemagno*

AN AMERICAN IN PARIS, di Craig Lucas. Regia e scene di Giorgio Bellone. Costumi di Chiara Donato. Luci di Valerio Tiberi. Musica di George e Ira Gershwin. Orchestra e Coro del Teatro Carlo Felice, direttori Daniel Smith e Francesco Aliberti. Con Giuseppe Verzicco, Marta Melchiorre, Simone Leonardi, Tiziano Edini, Alice Mistrone, Mimmo Chianese, Marco D'Alberty, Annamaria Schiattarella, Donatella Pandimiglio e 12 danzatori. Prod. Teatro Carlo Felice, GENOVA - Wec World Entertainment Company, BOLOGNA.

È nato al cinema, il musical *An American in Paris*, col film di Vincente Minnelli (1951) e da lì ripartono gli autori della versione teatrale che ha esordito nel 2014 allo Châtelet di Parigi e ora, italianizzata, al Carlo Felice di Genova. La colonna sonora assembla, oltre alla composizione del titolo, parte del *Concerto in Fa* e altri brani. Le canzoni sono tutte comunque della Ditta Gershwin Brothers e si rendono funzionali alla commedia. Il nuovo libretto ricalca la sceneggiatura di Alan J. Lerner e, con qualche incongruenza e ingenuità, punta al divertimento d'una storia ambientata nella capitale francese dopo la Seconda Guerra Mondiale, pronta a recuperare la proverbiale *verve* della Ville Lumière. Tant'è che due militari Usa non rimpatriano, per seguire i loro sogni artistici e una ragazza incontrata per caso. Giorgio Bellone sfrutta un palco girevole, usa modelli pittorici come scenografia e considera paritetiche le componenti dello spettacolo: finalizza la recitazione alle gag del dialogo e alla musicalità, nella condivisione delle canzoni e della danza, estendendo questa a balletti autonomi, quali la parata con piume e lustrini e il ballo mascherato. Le *suites* più famose generano evoluzioni e *pas-de-deux*, in stili che rivisitano le classiche punte, scandiscono scattanti sincronie *modern*; poi passi di *tip-tap*, per il simpatico e irruento Jerry di Giuseppe Verzicco, co-protagonista con Marta Melchiorre, una Lise di notevole espressività canora (inevitabile, l'amplificazione?), lieve e seducente danzatrice che interpreta, sotto la Tour Eiffel, il tema principale. Tiziano Edini incarna in Adam (anche narratore) un "altro" Gershwin romanticamente ispirato. Simone Leonardi (Henri) è il cantante francese, fidanzato di

Lise. Alice Mistrone, una Milo aristocratica e sentimentale, sensibile al pittore più che alla sua pittura. Successo pieno e caloroso. *Gianni Poli*

LE TROUVÈRE, di Giuseppe Verdi. Drammaturgia di José Enrique Macián. Ideazione, regia, scene e luci di Robert Wilson. Costumi di Julia Von Leliwa. Orchestra e Coro del Teatro Comunale di Bologna. Maestro concertatore e direttore Roberto Abbado. Maestro del coro Andrea Faidutti. Con Giuseppe Gipali, Franco Vassallo, Marco Spotti, Roberta Mantegna, Nino Surguladze, Tonia Langella, Nicolò Donini, Luca Casalin. Prod. Teatro Regio, PARMA - Fondazione Teatro Comunale, BOLOGNA - Change Performing Arts, MILANO.

Bob Wilson al suo meglio. Un Verdi come non lo si era mai visto, austero, asciutto, sobrio, emozionante nella sua icastica immobilità, nella cornice sublime del teatro Farnese di Parma. Pareti grigie, spoglie, costumi neri per tutti, volti bianchi illuminati da proiettori che li stagliano, movimenti impercettibili, stilizzati, posizioni per lo più frontali, il coro che forma una parete nera in controllo sul fondale. Disciplina perfetta, non una sbavatura: una lezione che andrebbe insegnata a tanti cantanti che imperversano tuttora nei nostri maggiori teatri lirici, ancora convinti che portarsi una mano al cuore e l'altra verso la platea sia il miglior modo per strappare l'applauso. Verdi con le sue passioni, gelosie, tradimenti, amore e morte e Bob Wilson con il suo stile algido, dove al geometrico rigore dei gesti si unisce l'incantevole fantasia onirica di certe improvvise apparizioni (una balia con carrozzina, una madre con due bimbe: echi, ovviamente, della complicata storia verdiana) che rompono la rigidità del disegno gestuale, introducendo un soffio di inattesa poesia. Ghiaccio bollente. Eppure il risultato è magnifico: e l'intensità del canto è esaltata proprio dalla statuaria impassibilità degli interpreti. Che fra l'altro sono perfetti: Franco Vassallo, forse il miglior Conte di Luna oggi in Italia, Roberta Mantegna, una Leonora di grande precisione, Nino Surguladze, Azucena lampeggiante, lo sveltante trovatore Giuseppe Gipali. Unico neo: l'introduzione dei balletti, che mai vengono eseguiti, vezzi filologici di

direttori troppo scrupolosi. Qui Wilson si è scostato dalla sua inflessibile severità: ha introdotto una squadra di pugili, in tuta nera e guantoni rossi che corrono per il palcoscenico combattendo e azzuffandosi. Trovata divertente anche se astrusa: e va bene per cinque minuti, non per venti. Si torna con un sospiro di sollievo alla staticità perfetta dei protagonisti della truce storia verdiana. *Fausto Malcovati*

LA MANO FELICE, di Arnold Schönberg. **IL CASTELLO DEL DUCA BARBABLÙ**, di Béla Bartók. Progetto creativo di ricci/forte. Regia di Stefano Ricci. Scene di Nicolas Bovey. Costumi di Gianluca Sbicca. Luci di Pasquale Mari. Orchestra e Coro del Teatro Massimo di Palermo, direttore musicale Gregory Vajda, maestro del coro Piero Monti. Con Gabor Bretz, Atala Schöck, Giuseppe Sartori, Pierstern Leirom. Prod. Teatro Massimo, PALERMO e Fondazione Teatro Comunale, BOLOGNA.

Non è facile misurarsi con le avanguardie di primo Novecento, meno ancora con i tentativi sperimentali - come nel caso dei due atti unici, qui accomunati in occasione del centenario della prima esecuzione dell'opera di Bartók - che miravano a precipitare lo spettatore in un vortice di parole e musica, suoni e colori: agli albori della psicanalisi, era l'occasione per sondare le profondità dell'agire umano e la complessità delle sue motivazioni, ma soprattutto per evidenziare l'ineluttabile solipsismo cui era destinato il rapporto tra uomo e donna. È su quest'ultimo aspetto che si focalizza il

progetto creativo di ricci/forte, che assembla i due titoli allontanandosi - volutamente - dalle prescrizioni originarie per immergere l'azione in un universo onirico, visionario, spesso arduo da decifrare. Per questo risulta illuminante una *lectio magistralis*, affidata al mercuriale talento istrionico di Giuseppe Sartori, quasi un ponte ideale gettato tra le due parti: dove si indaga il tema dell'identità, del rapporto con il diverso e con l'altro da sé, delle interazioni tra un uomo e una donna che, nudi su due pedane da circo diventano oggetto di indagine. Infermieri e acrobati sono, dunque, i compagni di viaggio di un Uomo che forgia un gioiello per una Donna che si limiterà a illuderlo, come per il duca Barbablù, pronto ad aprire le porte del suo castello - e dunque del suo cuore - alla curiosità di Judit, ultima tra le spose che ne hanno costellato la gloriosa parabola. Appaiono, scompaiono tra le pieghe d'interminabili teli di *cellophane* trasparente, metafora di un percorso a ostacoli, montagne russe del sentimento ora improvvisamente svelate, ora pietosamente celate, tra corpi che si cercano, si toccano, si dileguano. Una minuscola bara bianca, presente al proscenio dal principio alla fine dello spettacolo, rivelerà un piccolo *carillon*, con una bambolina che ruota su se stessa, solitaria, inarrestabile: sintesi di un mondo fatto di illusioni, utopie, rimpianti. *Giuseppe Montemagno*

In apertura, Simon Boccanegra (foto: Agathe Poupeney); in questa pagina, *La mano felice/Il castello del duca Barbablù*.

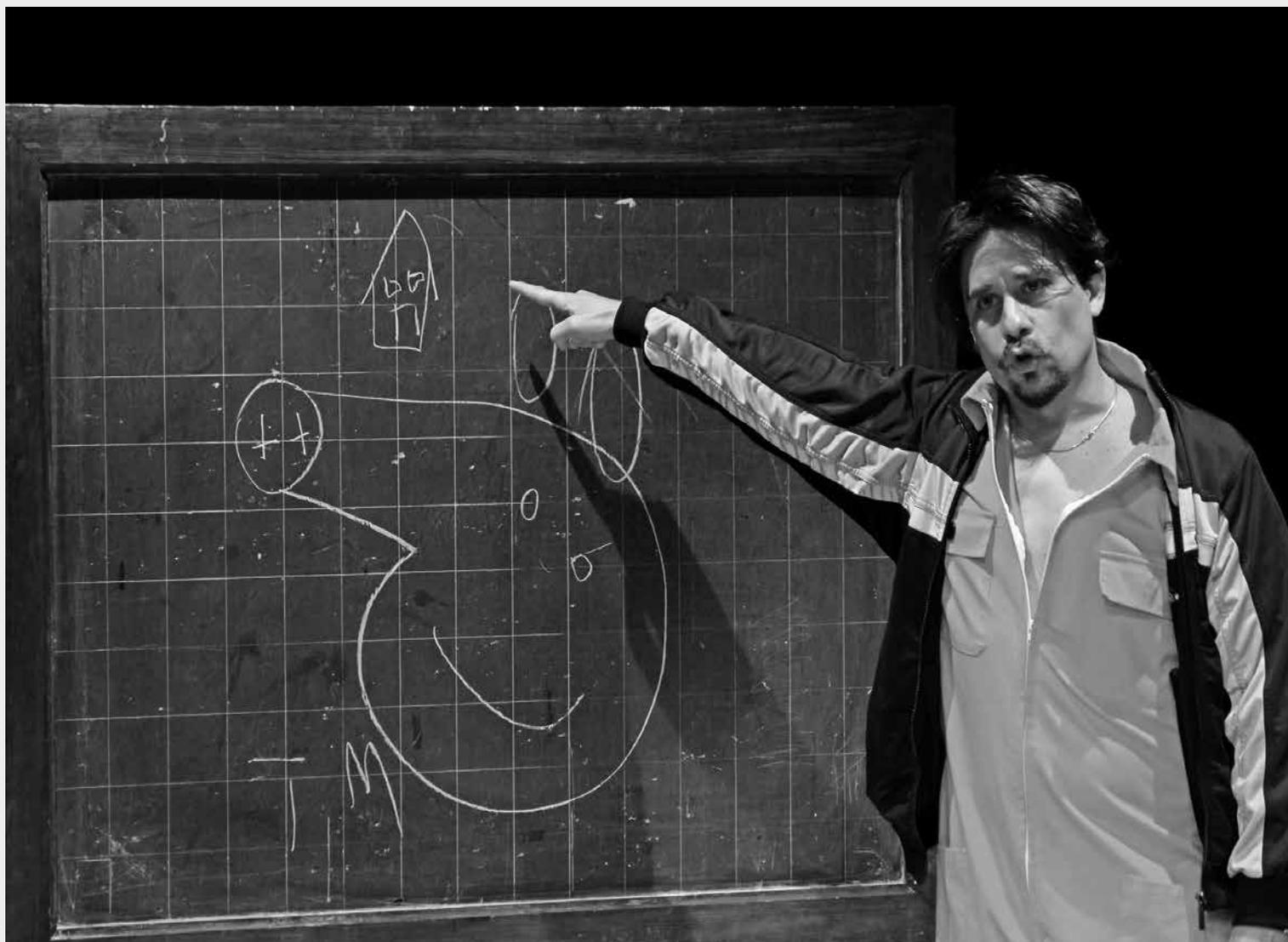


testi

MALEDUCAZIONE TRANSIBERIANA

Un lungo viaggio attraverso la sconfinata terra della pedagogia per l'infanzia
di Davide Carnevali

Premio Hystrio alla Drammaturgia 2018



PERSONAGGI:

La Bambina

Attrice

Attore 1

Attore 2

PROLOGO. SOGNARE COME UNA BAMBINA*Entra la Bambina, con il suo cuscino sotto braccio. Recita la sua poesia.*

BAMBINA - Questa è la storia, signore e signori di una vicenda di gioie e dolori, trattata coi guanti, montata con niente, per grandi e piccini e per tutta la gente

Affronteremo un bell'argomento che ogni padre farà contento, ma pure quelli che non han figli anche se zompano come conigli

Così scopriremo in questa serata come la nostra vita è segnata sin dall'inizio della ragione da un certo tipo di televisione

Da cosa dipende come cresciamo, quel che vorremmo e quel che compriamo? Come interviene la pedagogia nell'età critica dell'"infanzia"?

E lo sviluppo della personalità - non è poi forse una gran verità? - che sia soggetto all'influenza di una cultura dell'apparenza...?

Seria questione, siete avvisati: com'è che i bambini sono formati con molta furbizia e poco decoro alla pratica del consumo e all'etica del lavoro?

Ecco perché è così importante che anche l'adulto, non solo l'infante, capisca che spesso ci fanno vedere non la faccia della realtà, ma solo il sedere.

Sarà verità o mera statistica, che il modello di comportamento che ci propone questa società non è altro che un'articolata costruzione linguistica? Bambino ignaro che fai il girotondo, un giorno ti accorgerai che la maniera in cui sei educato nei primi anni di vita influisce indelebilmente sulla tua futura visione del mondo

Stretta è la foglia
larga è la via
dite la vostra
che è tardi e io devo andare a dormire

La Bambina piega il foglio su cui era scritta la sua poesia e lo sistema sotto il cuscino. Poi si addormenta sul suo giaciglio. L'Attrice le canta una ninna nanna.

La Locandina

MALEDUCAZIONE TRANSIBERIANA, una creazione di Davide Carnevali. Costumi di Simona Dondoni. Luci di Silvia Giulia Mendola. Video e suono di Luca Plumitallo e Alberto Onofrietti. Assistenza alla regia di Giovanni Ortoleva. Consulenza alle scene di Katarina Stancic. Consulenza alla drammaturgia di Arianna Bianchi. Con Fabrizio Martorelli, Silvia Giulia Mendola, Alberto Onofrietti e con la partecipazione di Angiolina Teresa Ruota e Caterina Capparucci. Produzione esecutiva: Francesca Di Mauro. Prod. Teatro Franco Parenti, MILANO.

Lo spettacolo ha debuttato a Milano, al Teatro Franco Parenti, il 4 aprile 2018. La versione in catalano (*La Peppa Pig pren consciència de ser una porqueta*, traduzione al catalano di Júlia Canosa i Serra) è andato in scena a Barcelona, Sala Beckett, il 30 gennaio 2018 (*mise en space* diretta da Davide Carnevali, assistente alla regia: Anna Crespo Palomar, con Mònica Almirall Batet, Ettore Colombo, Sergi Torrecilla, Sofia Szpunberg Vallejos, Davide Carnevali).

ATTRICE - Ninna nanna, ninna oh,
questo bimbo a chi lo do?
Lo darò alla Befana
che lo tiene una settimana,
lo darò all'Uomo Nero
che lo tiene un anno intero,
lo darò al Pisolone
che lo rende un gran...

Entra l'Attore 1 vestito da Pisolone. Con il suo libro di fiabe di merda.

1. IL PISOLONE FA FARE UN DOLCE SONNELLINO AL TUO SPIRITO CRITICO RACCONTANDOTI LA FIABA DELL'ORIZZONTE TELEOLOGICO DEL CAPITALISMO

Il Pisolone legge alla Bambina una delle sue fiabe di merda.

PISOLONE - C'era una volta, in un paese lontano lontano, una bambina rimasta orfana, che viveva con la matrigna e le due sorellastre, di nome Cenerentola. Le avevano dato quel nome perché era sempre coperta di cenere, costretta a fare i pesanti lavori di casa e a trascorrere lunghe ore presso il focolare, a cucinare cotenna con i fagioli per la matrigna cattiva e le sue due figlie. Un bel giorno, nel nostro paese lontano lontano, si venne a sapere che il Re aveva indetto un ballo per tutte le ragazze del regno, con lo scopo di trovare una sposa per il Principe. Anche Cenerentola avrebbe voluto andare al ballo, ma quando si recò dalla matrigna per chiederle il permesso, lei le rispose di no, che il suo posto era in cucina, muta tra il cenere muto del focolare, come indicava il suo nome; e non a far festa nel palazzo di un principe come le ragazze normali economicamente agiate. Così Cenerentola fu costretta a restare a casa a fare ore di lavoro extra, che non le venivano nemmeno contate come straordinari. Nella sua disperata solitudine di donna frustrata, qualcuno però ascoltò il suo pianto: era la Fatina del Capitalismo Emancipatore che, con la magia del suo credito a basso tasso di interesse, trasformò una zucca in carrozza, due topini in cavalli bianchi, un asinello in maggiordomo e il cane in un cocchiere cingalese immigrato senza permesso di soggiorno. Poi donò a Cenerentola un bellissimo vestito firmato Coco Chanel Perrault, e la spedì al ballo con la promessa che anche a lei sarebbe stata concessa, almeno una volta nella sua squallida vita di scrofa, la *chance* di diventare ricca. Ma - perché in tutte le fiabe c'è sempre un "ma" - Cenerentola doveva fare attenzione: se non avesse saldato il suo debito allo scoccare della mezzanotte dello stesso giorno lavorativo, la ban-

ca si sarebbe ripresa tutto, bidibodibibú. Cenerentola accettò, e corse al ballo sulla sua splendida carrozza a forma di Bmw, guidata dal cingalese che in precedenza aveva fatto il tassista e conosceva a memoria tutte le scorciatoie, anche quelle contromano. Quando arrivò a palazzo, Cenerentola si fece subito notare. Il Principe, attirato da tanta bellezza estetica, la invitò immediatamente a ballare, e pur non conoscendo per nulla la ragazza (né chi fosse, né cosa facesse nella vita, né il suo orientamento politico, né quello che pensasse su argomenti di interesse comune peraltro fondamentali, come ad esempio le politiche sociali in atto in quel paese lontano lontano, la solidità finanziaria del regno, o le misure restrittive alla libertà personale che il Re aveva recentemente imposto ai suoi sudditi), se ne innamorò, perché era un tipico maschio alfa che aveva solo una cosa in testa, e questa cosa curiosamente, pur essendo in testa, si trovava in mezzo alle gambe di Cenerentola. Comunque: Cenerentola, cui a sua volta non le fregava una fava che il Principe fosse una persona mediocre che ha bisogno di farsi organizzare una gara di ballo liscio dal padre per trovare moglie, pensò che in fondo non le sarebbe dispiaciuto salire quei sei, sette gradini della scala sociale che separavano il mestiere di merda della colf da quello più attraente della principessa. Ma balla che ti balla, sorridi che ti sorridi, limona che ti limona, ormai stava arrivando la mezzanotte. Cenerentola ovviamente non poteva dire al Principe che in realtà lei non era quella gran figa extralusso che sembrava, ma solo una sguattera a cui avevano aperto una linea di credito più lunga della Linea Gotica, e quindi scappò via prima che le arrivasse l'ingiunzione di pagamento lì davanti a tutti, facendole fare una figura di merda colossale. Nella foga della fuga, però, Cenerentola perse una delle sue scarpette di cristallo; ma siccome la scarpetta era scomodissima (perché a chi cazzo viene in mente di fabbricare scarpe di cristallo, che già gli zoccoli di legno olandesi sono una tortura?), non ci badò granché. Anzi, per correre più in fretta si tolse anche l'altra scarpetta, e già che c'era la tirò contro la vetrina di una filiale della banca che aveva finanziato il suo rimodellamento estetico, in segno di protesta; perché, pur essendo una ragazza superficiale, Cenerentola aveva conservato un po' dello spirito rivoluzionario di quando andava al liceo. Il giorno dopo, la cosa era su tutti i giornali. Il Principe, disperato e innamorato perdutamente di una tipa che non conosceva per nulla, ma chisseneffrega, perché sembrava che era lì lì per dargliela, invitò il Ministro delle Finanze del nostro paese lontano lontano, che evidentemente non aveva di meglio da fare, a organizzare un *talent show*, in cui l'unico talento da mostrare era essere capaci di calzare la scarpetta di cristallo: colei che avrebbe dimostrato più talento sarebbe diventata Principessa. Al *talent show*, cui venne dato l'attraente titolo di *She shakes Shining Shoes on the Shore in Shez Shuan* (in onore di una celebre fiaba di Bertolt Brecht), parteciparono tutte le ragazze del regno, comprese le sorellastre di Cenerentola. Anche Cenerentola avrebbe voluto partecipare, ma quando il Ministro delle Finanze, che era anche il conduttore del *talent show*, chiamò Cenerentola per farle calzare la scarpetta, le sorellastre cattive e più frustrate di lei - anche se ricche, molto più ricche di lei, che quindi non avrebbero avuto bisogno di diventare principesse per fare la vita accomodata dell'alta borghesia, soltanto per pura avidità e desiderio di avere ancora di più, sempre di più, quell'avidità che appunto si presenta come un tratto distintivo delle classi socioeconomicamente alte di quel paese lontano lontano (uff, che fatica raccontare questa fiaba!) - ebbene, dicevamo: le sorellastre rubarono la scarpetta di cristallo, facendola sparire. Ma proprio in quel momento entrò in scena il direttore della filia-

le della banca la cui vetrina era stata rotta da Cenerentola quando era ancora una figa nella foga della fuga, che aveva conservato la seconda scarpetta come prova del delitto di disturbo alla pubblica quiete sociale. Il direttore era seguito da un battaglione di poliziotti in modalità antisommossa bene intenzionati a picchiare e arrestare e picchiare di nuovo quell'antisistema di Cenerentola. Il Ministro delle Finanze però escogitò uno stratagemma per uscire dall'*impasse*: immediatamente tagliò i fondi alla Polizia, e all'istante le forze del disordine entrarono in sciopero. Così Cenerentola poté calzare la seconda scarpetta, vincere il *talent show*, sposare il Principe, compiere la sua scalata sociale abbandonando la sua merda di vita di lavoratrice proletaria sfigata, riempirsi di soldi, saldare il suo debito con la banca, con cui in seguito stipulò anche un piano pensionistico privato, e venne nominata direttrice di Rai2 del regno di quel paese lontano lontano.

Il Pisolone chiude il suo libro di fiabe di merda e si porta via la Bambina. Di cui avvertiremo l'assenza durante tutto lo spettacolo.

2. MAX WEBER E LA QUESTIONE DEL BERUF (LET KIDS BE KIDS!)

Parte un video. Sono diverse interviste a diversi bambini sui loro diversi sogni e desideri. Tra le interviste compaiono le seguenti risposte dei bambini (in ordine sparso):

Calciatore, Astronauta, Principessa, Principessa Disney, La maestra di asilo nido, La televisione, Voglio fare televisione, Lavorare in televisione (Nuova domanda dell'intervistatore: «Come chi, ad esempio?»), nuova risposta dell'intervistato: «Come Peppa Pig»), Il pilota di moto, Il pilota di auto, Il pilota di elicotteri, Il pilota di fenicotteri, Lo zoologo, Gestire il banco carni dell'Esselunga come il signor Antonio, Il Presidente, Il Ministro delle finanze, Il Re (Nuova domanda dell'intervistatore: «Vuoi restaurare la monarchia?»), nuova risposta dell'intervistato: «Sì, grazie»), Lo spalatore di neve, L'acchiappafantasma, Il cittadino tedesco, Il calciatore in Brasile, Lo scalatore sociale, Il linguista, L'attore (Nuova domanda dell'intervistatore: «Di teatro o di cinema?»), nuova risposta dell'intervistato: «Di televisione». Nuovissima domanda dell'intervistatore: «Bravo, risposta esatta»). Entrare nel circo Togni.

Eccetera. Una volta terminato il video, gli attori si interrogano tra loro e interrogano il pubblico.

ATTORE 2 - Tu, cosa volevi fare da grande?

ATTORE 1 - Io? Il calciatore. Ovviamente.

ATTORE 2 - E ci sei riuscito?

ATTORE 1 - No. Ovviamente.

ATTRICE - Quindi non hai realizzato i tuoi sogni di bambino?

ATTORE 1 - Beh, non volevo fare solo il calciatore.

ATTRICE - Ah. E cosa volevi fare?

ATTORE 1 - Il poeta.

ATTRICE - Ah.

ATTORE 2 - E ci sei riuscito?

ATTORE 1 - Sì, questo sì. (*Silenzio*) Sì. No?

ATTRICE - Non so. Vuoi farci sentire una poesia?

ATTORE 1 - Mah, così su due piedi...

ATTORE 2 - Puoi farlo su un piede solo, se vuoi.

ATTRICE - Una. Anche breve.

Silenzio.

ATTORE 1 - Taci. Su le soglie
del bosco non odo
parole che dici
umane; ma odo
parole più nuove
che parlano, parlano...

Silenzio. Non si ricorda più come prosegue. Prova con un'altra poesia.

ATTORE 1 - Un dì, s'io non andrò sempre fuggendo
di gente in gente, mi vedrai seduto
su la tua pietra, o fratel mio, gemendo
il fior de' tuoi gentili anni caduto:
La madre or sol, suo dì tardo traendo,
parla di me col tuo cinere muto:
ma io deluse a voi le palme tendo

Si guarda i palmi delle mani. Silenzio.

ATTORE 1 - Ma io deluse a voi le palme tendo...

ATTRICE - Anche una tua.

ATTORE 1 - Una poesia che ho scritto io?

ATTORE 2 - Sì, ovvio, scusa, che poeta è uno che scrive poesie di
altri, no?

ATTORE 1 - Ok. Si intitola: *Il silenzio*.

Secondi di silenzio in cui sembra che l'Attore 1 si stia preparando a recitare. Ma non è vero. Era quella, la poesia. È un vecchio trucco, ogni tanto qualcuno ci casca e ride.

ATTORE 1 - Grazie. E tu? Cosa volevi fare, tu, da grande?

ATTORE 2 - Io non volevo fare niente.

ATTRICE - Come niente?

ATTORE 2 - Niente. Tutti lì a chiederti cosa vuoi fare da grande, cosa vuoi fare, fare, fare... come se bisogna per forza sentire la vocazione per un mestiere. La prima cosa che ti chiedono da bambino: che lavoro vuoi fare da grande? Ma che cazzo ne sa un bambino di quattro anni e mezzo quasi cinque di che mestiere vuole fare? Che poi scusa, diventa grande e quei mestieri sono spariti. Io all'asilo ho imparato che c'era il contadino, il pastore, il calzolaio, il macellaio, il lattaiolo, il postino e la guardia comunale. Ma chi è che fa 'sti lavori al giorno d'oggi? A parte il macellaio, dico, che quello all'Esselunga lo trovi ancora. Che cognizione dello sviluppo socio-economico di una società post-industriale può avere un bambino di quattro anni e mezzo quasi cinque? Cosa gli chiedi: che lavoro vuoi fare da grande? Però intanto facendogli questa domanda - tu non te ne accorgi, eh - ma gli metti già nella testa questa cosa del lavoro. Che sei "chiamato" a lavorare. E se uno non vuole lavorare?

ATTORE 1 - Così tu da grande non volevi lavorare?

ATTORE 2 - No.

ATTORE 1 - E ci sei riuscito?

ATTORE 2 - Sì. E tu? Cosa volevi fare?

ATTRICE - Il giudice. Per portare la giustizia nel mondo.

ATTORE 2 - Che giustizia?

Silenzio.

ATTRICE - La giustizia. La giustizia giusta. No? Io volevo che il mondo fosse migliore. Il migliore dei mondi possibili.

ATTORE 2 - E ci sei riuscita?

L'Attrice ci pensa su. Poi, per evitare di rispondere, rivolge la sua domanda agli altri due.

ATTRICE - Ma scusate, nessuno di voi due voleva fare l'attore?

ATTORE 2 - Io aspiravo a non fare niente.

ATTORE 1 - Io. Io volevo fare l'attore. L'attore che legge poesie.

ATTRICE - E ci sei riuscito?

Silenzio

ATTORE 1 - Beh, sì. (*Silenzio*) No? Sono qui... (*Silenzio*) Sì. No?

ATTORE 2 - Non so. È un mestiere? Vivi di questo?

Silenzio teso. L'Attore 1 esce, conscio delle sue miserie.

ATTORE 2 - Vedi? Tanto valeva aspirare a fare niente.

3. IL MIGLIORE DEI MONDI POSSIBILI (COLPIRNE 1 X MALEDUCARNE 100)

L'Attrice e l'Attore 2 consultano su Google la lista di asili nido della zona.

ATTORE 2 - Ok. Questo?

ATTRICE - Dici?

ATTORE 2 - Non so, mi sembra/

ATTRICE - Non è meglio quello di prima?

ATTORE 2 - Boh, io direi che/

ATTRICE - Secondo me è meglio quello di prima.

ATTORE 2 - Sì, ok, come vuoi, ma pensavo fosse in un posto più/

ATTRICE - Un quartiere più verde. Parchi. Spazi gioco, insomma.

Dove possa uscire, fare qualcosa all'aperto.

ATTORE 2 - Ok, certo, però dev'essere comodo da raggiungere con i mezzi e/

ATTRICE - Sì, ovvio. Sarebbe meglio da raggiungere a piedi.

ATTORE 2 - O in bicicletta. Ma non solo, deve anche/

ATTRICE - Avere gli orari giusti. Con il pre-scuola e il dopo-scuola.

ATTORE 2 - Cioè vuoi dire il pre-nido e il dopo-nido.

ATTRICE - Perché se una mattina metti che la devo portare prima delle 9/

ATTORE 2 - Sì, il pre-nido deve iniziare almeno alle 8 o/

ATTRICE - O alle 7. Perché metti che una mattina io ho un casting e/

ATTORE 2 - Non hai mai casting.

ATTRICE - Metti che ho un casting importante.

ATTORE 2 - Non ti chiamano mai.

ATTRICE - Metti che mi fanno uscire la mattina presto.

ATTORE 2 - La porto io.

ATTRICE - E se tu sei in tournée?

ATTORE 2 - La porti tu.

ATTRICE - Appunto, ma se io ho un casting metti a Paderno Dugnano alle 8, devo portarla prima. Tipo alle 7, che/

ATTORE 2 - O anche alle 6:30, che in macchina ad arrivare a Paderno ci metti un po'.

ATTRICE - Alle 6, così non facciamo tutto di fretta. E se poi al casting finisce che sono l'ultima e lo faccio alle 8 di sera anziché al mattino come mi avevano detto quando mi avevano telefonato/

ATTORE 2 - La facciamo venire a prendere dai miei.

ATTRICE - I tuoi abitano a Salerno sul Lambro, mica possono farsi lo sbatta di venire fino a qui per venire a prendere la bambina.

ATTORE 2 - Sì, allora ci vuole un nido in cui possiamo portarla prima del pre-nido, tipo alle 5.00/5.30/

ATTRICE - E passare a prenderla dopo le 8 di sera.

ATTORE 2 - Un nido con l'anti-pre-nido e il post-dopo-nido.
 ATTRICE - Magari ne troviamo uno anche con il servizio notturno.
 ATTORE 2 - Che la tengono lì a dormire.
 ATTRICE - Anche un paio di notti, che metti che poi al casting mi prendono e devo partire subito in tournée anche io.
 ATTORE 2 - Deve essere un nido flessibile con gli orari e/
 ATTRICE - Soprattutto deve avere delle buone maestre.
 ATTORE 2 - Sì, guarda, le maestre sono la cosa più importante.
 ATTRICE - Dobbiamo trovare un nido con maestre che la stimolino. Che le facciamo fare attività stimolanti.
 ATTORE 2 - Tipo cantare le canzoni, ripetere a memoria le poesie/
 ATTRICE - Sì, imparare le poesie a memoria è importante.
 ATTORE 2 - Ti abitua al pensiero meccanico, che è la base della vita meccanica.
 ATTRICE - Come imparare le lingue.
 ATTORE 2 - Al nido? Ma se non sa ancora parlare italiano?
 ATTRICE - Fa niente, ascolta. La bambina assimila, sente tutto e assimila.
 ATTORE 2 - Cerchiamo un nido con istitutrici bilingue allora.
 ATTRICE - Italiano/Inglese. Italiano/Tedesco.
 ATTORE 2 - Ma il tedesco è più utile.
 ATTRICE - Sì però l'inglese lo parlano in tutto il mondo.
 ATTORE 2 - Però inglese *british*, eh. Non quella merda che parlano negli Stati Uniti.
 ATTRICE - Va beh, possiamo anche fare tutte e due.
 ATTORE 2 - Possiamo trovare un nido bilingue con una maestra *british* e una maestra austriaca. Ci sono stati tanti anni gli Austriaci a Milano, avranno lasciato qui qualche maestra di nido, no? Così si impregna di due culture diverse.
 ATTRICE - E anche due approcci diversi alla politica europea.
 ATTORE 2 - Certo, perché l'istitutrice austriaca sarà una filoimperialista conservatrice vecchio stampo e l'istitutrice *british* una moderna neolibérale.
 ATTRICE - Perché poi quando le insegnano storia/
 ATTORE 2 - Vuoi che le insegnino storia?
 ATTRICE - Beh, come pretendi che la bambina assimili l'essenza di due approcci alla politica europea senza avere un'infarinatura di storia?
 ATTORE 2 - Beh, allora le serve anche un po' di geografia.
 ATTRICE - E geopolitica.
 ATTORE 2 - E geologia. Potremmo trovare un nido in cui le insegnino rudimenti di geologia. Così quando si mangia i sassi in spiaggia, sa che sassi sta mangiando.
 ATTRICE - Anche se a me sai cosa piacerebbe? Che imparasse astrologia per riconoscere le stelle quando andiamo in campeggio nelle notti d'estate.
 ATTORE 2 - Possiamo cercare una maestra laureata a Cambridge.
 ATTRICE - Come Harry Potter.
 ATTORE 2 - Oppure a Oxford. Così le insegna le arti del trivio e del quadrivio.
 ATTRICE - Che fa molto Harry Potter.
 ATTORE 2 - Gliel insegna direttamente in latino, così poi quando fa il liceo parte avvantaggiata.
 ATTRICE - E non sente neanche la pressione della scelta tra classico e scientifico, tanto il latino c'è in tutti e due.
 ATTORE 2 - E poi è utile nella vita per avere nozioni di logica.
 ATTRICE - Eh, se gli insegnassero logica non sarebbe male. E magari due o tre concetti di etica.
 ATTORE 2 - Da applicare all'economia, allora. Con un approccio keynesiano, per favore.
 ATTRICE - Sì, ma economia al secondo anno.

ATTORE 2 - Sono d'accordo. Il primo dovrebbe essere orientato a offrire buone basi di matematica.
 ATTRICE - E di statistica.
 ATTORE 2 - E di diritto. Pubblico e privato.
 ATTRICE - Con commerciale al secondo e tributario al terzo.

Silenzio.

ATTORE 2 - Ma quanti cazzo di anni dura il nido, scusa?
 ATTRICE - Se la mandiamo subito, tre. Però poi dobbiamo trovare altre cose da fare per riempirle la giornata.
 ATTORE 2 - Zoologia? Che gli animali piacciono ai bambini. Ho letto che ci sono dei nidi che ti portano in gita allo zoo di Budapest e fanno toccare ai bambini il naso umido dei panda e dei koala.
 ATTRICE - Sì, perché non dev'essere tutto teorico, no? Ci vorrebbe qualche laboratorio pratico. Tipo dove ti insegnano a fare il pane.
 ATTORE 2 - O i salumi.
 ATTRICE - O le scarpe.
 ATTORE 2 - O i palloni da calcio. Come i bambini indonesiani.
 ATTRICE - Così impara subito l'etica del lavoro.
 ATTORE 2 - E il significato di concetti come "solidarietà", "spirito di sacrificio" e "altruismo".
 ATTRICE - Botanica e cura dei giardini?
 ATTORE 2 - Arti marziali?
 ATTRICE - Ma se non sa ancora camminare?!

ATTORE 2 - Va beh, assimila.
 ATTRICE - Musica.
 ATTORE 2 - È già all'interno delle arti del quadrivio.
 ATTRICE - Ma non il flauto dolce medievale o il clavicembalo ben temperato, che sono una palla. Ci vuole qualcosa di più concreto. Batteria. Maracas. Vuvuzela.
 ATTORE 2 - Non è che poi la musica me la fa diventare una hippie artista di strada, no?
 ATTRICE - No, perché al nido in cui la mandiamo devono tenerla lontana dalla strada e dai suoi pericoli.
 ATTORE 2 - Tipo le droghe.
 ATTRICE - O la violenza.
 ATTORE 2 - O la povertà.
 ATTRICE - O l'alcol.
 ATTORE 2 - O il cibo spazzatura. Niente merde di merendine, patatine, sushi e altre schifezze.
 ATTRICE - O la rappresentazione della donna come oggetto estetico ed estetizzante incapacitata a far sentire correttamente la sua voce in questa società prettamente patriarcale.
 ATTORE 2 - Sì, dev'essere un buon nido.
 ATTRICE - No, dev'essere più che un buon nido. Dev'essere una specie di comunità autonoma in cui i bambini sono liberi di scegliere secondo le proprie aspirazioni.
 ATTORE 2 - Dev'essere una piccola isola. Come una grande favola. Vivendo in libertà.
 ATTRICE - Dev'essere il migliore nido.
 ATTORE 2 - Il migliore dei nidi possibili. (*Silenzio*) Sai che non so mica se un nido così lo troviamo in zona?
 ATTRICE - Va beh. Al limite ci spostiamo in un altro quartiere. Anche perché poi dobbiamo pensare/
 ATTORE 2 - Alla scuola materna.
 ATTRICE - Bravo. Che quella è importante per la formazione della bambina e bisognerebbe trovarne una che non sia un fantastico mondo di sogni che non ha una cazzo di connessione con la re-

altà, ma piuttosto una già concepita come un corso propedeutico teorico-pratico di preparazione/

ATTORE 2 - Alla scuola elementare.

ATTRICE - Che è l'ossatura delle medie. (*Suona il telefono. L'Attrice risponde*) Ah-ah. Ah-ah. Ah-ah. Ok. Mia nonna dice che lei ci sta dentro a tenerla lei fino alla scuola dell'obbligo.

Silenzio.

ATTORE 2 - Bella lì. (*Silenzio*) Così con la nonna la bambina mi fa un corso intensivo di archeologia domestica, inizia a riflettere sulla caducità dell'esistenza e si prepara con un discreto anticipo... all'idea della morte.

PRIMO INTERMEZZO POETICO

Rientra l'Attore 1. Indossa decentemente una giacca nera. Porta un leggio. Sembra proprio uno di quegli attori di teatro che, conscio delle sue miserie, per campare, ogni tanto si presta a tristi letture pubbliche di poesie.

ATTORE 1 - Hey tu!

Siccome un mobile
dato il mortal
(*sospiro*)
stette la spoglia
donzelletta,
che vien dalla nebbia agli irti colli
piovvinando
sale
sapore di mare
onde,
siccome suole,
l'albergo a cui tendevi
la pargoletta mano
che in duplice filar
tu che portasti
zio bove
cavallina storna
zoccolo,
zoccola (1)

Esce.

4. HOLLY E BENJI PATISCONO LE FLUTTUAZIONI DEL MERCATO EUROASIATICO

Entra l'Attore 2 vestito indecentemente da Oliver Hutton. Va al telefono. Compose un numero. L'altro telefono suona. Dopo un po', entra l'Attore 1, vestito indecentemente da Benjamin Price.

BENJI - Sì, chi parla?

HOLLY - Sono io. Oliver/

BENJI - Chi parla, scusi?

HOLLY - Benji?

BENJI - Non capisco/

HOLLY - Benjamin Price?

BENJI - Sì, chi parla?

HOLLY - Sono io. Sono Oliver.

BENJI - Ah. Oliver (*Silenzio*) Ma Oliver chi, scusi? Oliver Hardy?

AUTOPRESENTAZIONE

Cattiva maestra televisione, ovvero quale realtà insegnare ai bambini

Maleducazione transiberiana è un progetto sul rapporto tra pedagogia e spettacolo. E in particolare sull'influenza che la televisione e i *mass media* esercitano sull'immaginario comune a partire dall'infanzia, attraverso le trasmissioni per ragazzi e la programmazione dei cartoni; fino al ruolo che giocano nelle politiche di educazione e di produzione artistica nella società contemporanea. Si parlerà di fiabe, cartoni animati, film, canzoni, musical, filastrocche, poesie e in generale di quelle narrazioni che appartengono all'universo del bambino e che influenzano la sua visione del mondo. Andremo da una rilettura postmoderna di Cenerentola a Peppa Pig, passando per un'indagine socioeconomica sulle condizioni lavorative di Holly e Benji; discuteremo con i bambini dei loro sogni e desideri per il futuro, e ci confronteremo con differenti punti di vista sulla pedagogia secondo Fourier, Marx, Brecht e Benjamin, per giungere infine alle politiche di de-regolarizzazione delle due presidenze di Ronald Reagan, che hanno aperto definitivamente la strada al *marketing* per l'infanzia negli Stati Uniti.

Dobbiamo sempre ricordare che le storie non raccontano mai la realtà; esse, piuttosto, la mediano in un discorso costruito su un preciso punto di vista. Ogni storia è dunque un'immagine parziale della realtà, filtrata attraverso una prospettiva ideologica, che emerge attraverso la strategia di narrazione: la realtà raccontata come chi la racconta vorrebbe che fosse e, soprattutto, che "fosse percepita". Il bambino, la cui personalità è ancora in costruzione e la cui mente è più vulnerabile alle strategie di comunicazione, è il ricettore più esposto ai rischi della manipolazione del linguaggio. Specialmente in una società in cui il mercato tende ad abbassare la soglia d'età dei suoi consumatori, cercando sempre più insistentemente di espandersi inglobando la fascia infantile.

Cosa può fare il teatro a riguardo?

Il teatro è il territorio ideale per smascherare l'artificialità delle narrazioni e la loro tendenza a restituire solo "un punto di vista" sulla realtà. Perché solo in teatro la realtà può manifestarsi davanti allo spettatore contraddicendo sia la forma in cui la parola l'ha evocata, sia l'immagine che lo spettatore ha costruito nella sua mente. Attraverso il teatro possiamo dunque, in un certo senso, restituire la realtà delle cose all'esperienza e salvarla dagli usi impropri del linguaggio. Il tutto, sempre con molta ironia. Facendo pensare, sì; ma anche facendo ridere. Perché tutti noi abbiamo fatto esperienza, nei nostri primi anni di scuola, che non c'è miglior stimolo alla riflessione che il divertimento. **Davide Carnevali**



HOLLY - Holly/

BENJI - Stanlio?

HOLLY - Holly, Holly Hutton. Benji. Sono/

BENJI - Holly. Ostia, Holly. Cazzo. Ma va? Scusa. È che la voce. Non riconoscevo più la voce. Ma che voce hai? Non è mica più quella di prima. Ti è cambiata la voce? Ti hanno ridoppiato?

HOLLY - Beh, è passato un po' di tempo... Poi sai con la pubertà.

BENJI - E com'è che... E com'è che mi telefoni adesso, dopo tanto tempo?

HOLLY - No, volevo sapere/ così/ come stavi.

BENJI - Bene, bene. Sto bene. Cazzo Holly/ Quanto tempo/ Io sto bene. E tu?

HOLLY - Bene, no, bene/

BENJI - Figa, non ti sentivo da quando sei partito per il Brasile/ Avevi tredici anni.

HOLLY - Tredici e mezzo.

BENJI - E stai bene?

HOLLY - Bene, grazie/ Sì/ Abbastanza/ Abbastanza bene/

BENJI - Ma cazzo hai fatto in questi anni?

HOLLY - Eh. Cos'ho fatto/ Eh/ Un sacco di cose, ho fatto/

BENJI - Ma in Brasile?/ Come si sta in Brasile?

HOLLY - Bene, bene/

BENJI - E bravo il nostro Holly, porcaputtona. Quando te ne sei andato tutti pensavamo che facevi bene, guarda. Tutti a dire: «Fa bene, porcaputella, ad andare in Brasile». Tutti a dire: «Se ne va al caldo, se ne va in spiaggia, a scopare, lo stronzo».

HOLLY - Eh/

BENJI - Perché ci vai in spiaggia, no?

HOLLY - Sì, ogni tanto/

BENJI - Chissà che tipe che ci sono in spiaggia. No? Chissà quante te ne sei fatte. Eh? Quante te ne sei fatte? Eh? Il nostro capitano/ In Brasile. Quante te ne/

HOLLY - Sono sposato.

BENJI - Con una brasiliana?

HOLLY - Con Patty.

Silenzio.

BENJI - Ma chi, quella con il tamburo e il fischiotto?

HOLLY - Sì.

BENJI - Ah.

HOLLY - Si è trasferita in Brasile con me.

BENJI - E vi siete sposati?

HOLLY - Per il visto. Sai, lei aveva undici anni, non poteva andare via dal Giappone senza il consenso dei genitori.

BENJI - Giusto. Voglio dire, hai fatto il gesto altruista di sposare una come/ Cioè, ci vuole un bello spirito di sacrificio/ a sposarti/ Patty.

HOLLY - Dopotutto è questo che ci ha insegnato il calcio, no, Benji? Spirito di sacrificio, solidarietà, altruismo, no?

BENJI - Cazzo. Adesso ti riconosco, Holly. Queste parole, che ti ho sentito pronunciare tante volte: "spirito di sacrificio", "solidarietà", "altruismo", questo ci hai insegnato: l'etica del lavoro. Oh capitano, mio capitano, quanta fatica arrivare lassù, tra mille rinunce, tu che giocavi anche quando avevi i crampi, quando avevi una spalla rotta, un ginocchio a pezzi, una caviglia sbriciolata, o i coglioni frantumati, dal tamburo e dal fischiotto di Patty. Ma tu giocavi lo stesso, perché ti sacrificavi per noi. Perché il mio capitano, si sacrifica per gli altri, cazzo, che esempio sei stato, capitano. La solidarietà non ci è mai mancata, no. Lo spirito di sacrificio, non ci è mai mancato, no.

L'altruismo porcaputtanga, non ci è mai mancato, no. E neanche il sushi, ci è mai mancato, che ce lo portava la mamma di Bruce Harper, anche se faceva cacare, il riso che cucinava la mamma di Bruce Harper era tutto incollato, scotto, riso scadente, di terza categoria, ti faceva un groppino in gola qui, il pesce puzzava, per forza, era vecchio di tre giorni, la mamma di Bruce Harper lo comprava al mercato dell'usato, il pesce, perché erano poveri, le alghe erano quelle

che crescevano nella loro vasca da bagno. Ma noi lo mangiavamo lo stesso, per spirito di sacrificio, solidarietà, altruismo, etica, per questo mangiavamo il sushi. La mattina, il pomeriggio, la sera, anche a fine primo tempo, se necessario, il sushi, a fine primo tempo, bambini giapponesi di undici anni che mangiano il sushi a fine primo tempo, entrano in campo sbrodolati di salsa di soia, con la fiatella che puzza di wasabi per tenere lontani gli avversari, ma noi lo facevamo lo stesso, per spirito di sacrificio, per solidarietà, per altruismo. Perché questi erano i valori che ci avevano insegnato. Per questo mangiavamo quello schifo di riso scotto che cucinava la mamma di Bruce Harper, facendo la colletta di uno yen a testa per ripagarla di quel pranzo di merda, per aiutare la famiglia Harper, per evitare che Bruce andasse a lavorare nelle miniere di carbone vicino a Kyoto. Anche se sarebbe stato meglio per lui, perché come difensore faceva cacare, e quando entrava sulle caviglie degli avversari lo faceva appunto con la grazia, di un minatore di carbone delle periferie di Kyoto. Ma noi, mangiando il riso che cucinava sua madre, gli abbiamo regalato un'infanzia felice. Per spirito di sacrificio, capitano, mio capitano. Per solidarietà. Altruismo. Perché questo ci hanno insegnato e con questi valori siamo cresciuti. (*Silenzio*) Quindi sempre in Brasile allora?

HOLLY - No/ Guarda/ In effetti ti chiamo da Abu Dhabi.

BENJI - Abu Dhabi?/ Ma dai/ Cazzo ci fai a Abu Dhabi?

HOLLY - Ho fatto scalo. Torno in Giappone.

BENJI - Che sbatti di volo. Quanto sono? Venti ore?

HOLLY - Due mesi.

BENJI - Come due mesi?

HOLLY - Sto tornando in nave.

BENJI - Ma sei in crociera?

HOLLY - No. Sì. È una nave da crociera. Comunque sì. Cioè no. Hai presente che c'è la prima classe, la seconda classe. E poi la terza. Insomma. Ci lavoro come sguattero.

BENJI - No ma se torni in Giappone dobbiamo assolutamente veder-ci/ Non ci vediamo da/ Da/ Dal millenovecentoottanta...?

HOLLY - Ottantaquattro.

BENJI - No va beh raccontami/ che cazzo hai fatto in questi anni?

HOLLY - Mah/ Niente di che. (*Silenzio*) Sono arrivato in Brasile e c'era la dittatura. Poi è finita la dittatura ed è iniziata la ricostruzione neoliberista. Poi è finita la ricostruzione ed è iniziata l'inflazione. Poi l'inflazione è continuata però si è aggiunto il caos. Poi ha vinto Lula ma a quel punto era tardi, Benji. E la mia carriera era già finita. Finita. Ho smesso di giocare, Patty ha aperto un ristorante fusion giappo-brasiliano. Fa il riso scotto. Ma è comunque meglio di quello che cucinava la mamma di Bruce Harper. Sono ingrassato. Come Ronaldo. (*Holly mostra la pancia*) Ho cinque figli.

BENJI - Cinque?

HOLLY - Sono iscritto a una chiesa evangelica.

BENJI - Ah.

HOLLY - Ho dato loro nomi che mi ricordavano i miei tempi migliori. Tom, Mark, Julian, Philip. Il più piccolo si chiama Benjamin.

BENJI - Grazie, non dovevi.

HOLLY - Benjamin sta per Walter.

BENJI - Ah.

HOLLY - Walter Benjamin.

BENJI - Ah.

HOLLY - Il filosofo tedesco.

BENJI - Ah.

HOLLY - Hai presente?

Silenzio.

BENJI - Sì. Ovvio.

HOLLY - A proposito/ Com'è andata in Germania?

BENJI - Bene.

HOLLY - Sì? Ti è andata bene?

BENJI - Bene, sì.

HOLLY - E la carriera?

BENJI - Ovvio/ Sì/ Un po'/ Beh/ (*Silenzio*) Guarda Holly, la verità è che giocare non ho giocato un cazzo, perché mi spieghi chi se lo incula un portiere giapponese nella Bundesliga? Però almeno mi pagavano in marchi tedeschi occidentali. E poi sai una roba? Ti ricordi il mio tutore? Quel tipo con i capelli corti, gli occhiali e il dolcevita nero a collo alto che sembrava una ex spia della Stasi al servizio del Kgb? Guarda, non ci crederai mai, però cazzo arriviamo in Germania e non viene fuori che il tipo era davvero una ex spia della Stasi al servizio del Kgb? Per quello insisteva ad andare in Germania Ovest! Io che gli dicevo: «Voglio andare a giocare in Brasile con Holly» e lui: «Fidati, andiamo in Sassonia che ci sono i wurstel», e io: «Holly è il mio capitano, con lui ho imparato il significato di concetti come "spirito di sacrificio", "solidarietà", "altruismo"», e lui: «Fidati, che il Brasile è out, il futuro è la Germania». E guarda, non ci crederai mai, però cazzo arriviamo in Germania e non viene fuori che il tipo aveva ragione? Il futuro era proprio la Germania! Nel giro di tre quattro anni cade il Muro di Berlino e si apre il mercato. E noi pieni di marchi occidentali. E il tipo che aveva un sacco di ex colleghi della Stasi, all'Est. E guarda, non ci crederai mai, però cazzo, non viene fuori che gli ex colleghi del tipo ci danno, previo compenso, un sacco di dritte sugli investimenti da fare all'Est? Edifici in centro a Berlino, Dresda, Lipsia. Rimessi a nuovo giusto in tempo per quando la classe media si riprende. E il mio tutore che a quel punto mi fa: «Adesso andiamo in Russia, che il futuro è lì», e io a sto punto gli dico: «A Mosca! A Mosca! A Mosca!». Vado a giocare nel Cska e non viene fuori che Gorbaciov fa cadere l'Unione Sovietica ed Elstin apre ai capitali stranieri? E la vuoi sapere una cosa ancora più incredibile? Gli ex capi del mio tutor e dei suoi amici del Kgb adesso avevano in mano tutto il mercato immobiliare della città. Abbiamo comprato un quartiere intero dietro lo stadio. E poi pure lo stadio. E guarda, sarà un caso, ma sempre gli ex del Kgb ci hanno consigliato di investire tutto in energia. E, oh, incredibile, eh: nel giro di qualche mese, non ti liberalizzano il mercato energetico in tutta la Russia? All'inizio del Duemila eravamo milionari e abbiamo cambiato target: Paesi arabi. Emirates, Qatar Airways, anche lì ad Abu Dahbi, il porto: l'abbiamo costruito noi. E poi lì puoi giocare fino a cinquant'anni anche se fai cacare che tanto sei buono lo stesso. Guarda, ho pure fatto venire Bruce Harper come preparatore atletico e sua madre che mi fa il catering.

Silenzio.

HOLLY - Bella lì. (*Silenzio*). Vedi Benji, la verità è che/ Adesso che ci siamo risentiti/ Insomma/ È un argomento un po' scomodo/ Parlarne per telefono/ Voglio dire/ Non è che/ Visto che sei messo bene/

BENJI - In che senso?

HOLLY - A livello economico/

BENJI - Ah.

HOLLY - Perché sei messo bene, no? Me l'hai detto tu che sei messo bene/

BENJI - Beh. Sì, oddio, normale. Non credere

HOLLY - Non è che mi potresti prestare/ Qualcosa?

Silenzio.

BENJI - Qualcosa tipo cosa?

HOLLY - Tipo dei soldi.

Silenzio.

BENJI - Beh. Così su due piedi/

HOLLY - No ma anche su un piede solo...

BENJI - Voglio dire/ Dopo tanti anni/ Non so guarda/ Devo chiedere al mio commercialista. (*Silenzio*) Perché? Ti servono dei soldi?

HOLLY - Se no mica te li chiedevo.

BENJI - Ma cos'è successo?

HOLLY - In che senso?

BENJI - Ai tuoi soldi.

HOLLY - Niente.

BENJI - Non hai soldi?

HOLLY - Qualcosa/ Poco/ Quasi niente/

BENJI - Te li sei giocati?

HOLLY - No.

BENJI - Cos'è? La coca?

HOLLY - Non bevo Coca Cola, sono già grasso.

BENJI - Le puttane?

HOLLY - Sono sposato con Patty.

BENJI - Appunto.

HOLLY - In che senso?

BENJI - Holly, cosa ne hai fatto dei tuoi soldi?

Silenzio.

HOLLY - Cosa ne ho fatto, cosa ne ho fatto, niente ne ho fatto. Niente. Ma cosa vuoi che abbia guadagnato, in Brasile, negli anni Ottanta, Benji? Cosa vuoi che abbia guadagnato? Negli anni Ottanta tutti i brasiliani andavano in Europa, Zico, Falcao, Socrates, Careca, Alemao, tutti, io sono arrivato qui che non c'era più nessuno, nessuno, il campionato era una merda, il livello del calcio infimo, Santos-Palmeiras sembrava Mairago contro Salerano sul Lambro. La nazionale dopo il '70 non ha fatto più una fava, tutti in Europa e io qui, guadagnavo in cruzados, una moneta che non valeva un cazzo, una fluttuazione pazzesca, un'inflazione che non hai idea. Negli anni Novanta ho investito tutto in bond argentini: «Guarda che fai un affare» - diceva il mio commercialista. Ci hanno portato via il ristorante, non ho la pensione, torno in Giappone e quello che ho in banca è l'equivalente di un anno di salario minimo. E ho cinque figli evangelici da sfamare. (*Silenzio*)

Così ho pensato. Magari Benji. Magari lui. Visto che ci hanno educato insieme, allo spirito di sacrificio, alla solidarietà, all'altruismo, magari Benji, che ha assimilato come me questi valori sin da bambino, ricordandosi del suo capitano, dei sacrifici che ha fatto, della sua etica del lavoro, magari Benji. (*Silenzio*) Ascolta/ Benji? (*Silenzio*) Benji?

Benji ha riattaccato ed è uscito. Holly è rimasto solo. Solo con se stesso e le sue miserie. Entra l'Attrice. Vestita indecentemente da Patty. Ha un tamburo in mano e un fischiello in bocca. Parla con un marcato accento di Kyoto.

PATTY - Allora? Ce li presta?

HOLLY - Ha detto che deve chiedere al suo commercialista. Ma secondo me sì.

Patty suona il tamburo e fischia. Holly esce piangendo a ritmo di samba.

SECONDO INTERMEZZO POETICO

Rientra l'Attore 1, si cinge il collo di una sciarpa bianca. Poetizza.

ATTORE 1 - Ognuno sta solo sul cuor della terra
trafitto da un ago, se vuole:
ed è subito pera (2) (*Silenzio*)

Si sta come col tonno
in scatola
le sogliole
(molto stretti) (3) (*Silenzio*)

La mia bambina
con la palla in mano
era un bambino
monorchide (4) (*Silenzio*)

Spesso il male di vivere ho incontrato.
Era a Cuneo (5).

Esce.

5. IL LIBERALISMO BRITANNICO E IL CONSERVATORISMO ASBURGICO PERVERTONO L'EREDITÀ DI FOURIER SULLA QUESTIONE ETICA DEL LAVORO

L'Attrice suona il tamburo, fischia nel fischietto e canta. Sottolineando alcune parole importanti della sua canzone. Poco a poco rientrano gli attori.

ATTRICE - In tutto ciò che *devi far*
il lato bello puoi trovar.
Lo troverai e... Hop!
Il gioco vien!

Se il pettirosso il nido fa
un po' di sosta mai non ha.
Che *compito* scappar di qua e di là.
Ma nonostante il suo *daffar* non cessa mai di cinguettar
Lui sa, che allor, *più lieve* è il suo lavor.

Allorché vola avanti e indietro un'ape intenta al suo *lavor*
non si stanca mai, né smette di ronzar.
Poiché ogni tanto può sostar
un po' di miele ad assaggiar
E ancor
(E ancor)
Trovar
(Trovar)
(*Tutti insieme*) *Che dolce è lavorar!*

Due sono i miei film preferiti da bambina. Tutti e due degli anni Sessanta. Di metà anni Sessanta. Anche se io, evidentemente, non sono nata negli anni Sessanta. Metà anni Sessanta: Guerra Fredda, Muro di Berlino, Vietnam, Martin Luther King,

ATTORE 2 - Il colpo di Stato in Brasile

ATTRICE - I Beatles, il Concilio Vaticano II, la DC.

Vengono proiettate immagini della Guerra Fredda, il Muro, il Vietnam, eccetera.

ATTRICE - E i musical. 1964/1965: a un anno di distanza, due musical di Hollywood sbancano i botteghini.

ATTORE 1 - E guarda, non ci crederete mai, ma entrambi i musical hanno come protagoniste due istitutrici.

Immagine di Hollywood, immagine di un'istitutrice.

ATTORE 2 - E guarda, non ci crederete mai, ma entrambi i personaggi delle istitutrici si chiamano Maria.

Immagine della Madonna che sorride.

ATTORE 1 - E la volete sapere una cosa ancora più incredibile? Entrambi sono interpretati dalla stessa attrice.

Foto di Julie Andrews.

ATTRICE - Julie Andrews. La carriera di Julie Andrews inizia da bambina, impara il mestiere dai genitori, attori inglesi di *vaudeville*. A diciotto anni fa il salto a Broadway. Parla un inglese *british*. Non quella merda che parlano negli Stati Uniti.

Foto di Julie Andrews vestita da Cenerentola.

A ventidue anni è Cenerentola

ATTORE 2 - Sguattera!

ATTRICE - Nell'omonimo musical televisivo che le vale il suo primo Emmy. Quando gira i film che la consacrano a Hollywood, Julie Andrews ha poco meno di trent'anni.

Foto degli attori a poco meno di trent'anni. Gli attori si deprimono un po'.

Due personaggi, due modelli di educazione a confronto.

Immagini da Mary Poppins, regia di Robert Stevenson, Walt Disney, 1964.

ATTORE 1 - 1964. Mary Poppins.

ATTRICE - Mary Poppins. Una moderna bambinaia liberale mezza strega piovuta dal cielo, sconvolge il sistema capitalista puritano di una famiglia dell'alta borghesia british. Il padre, George Banks, stabilisce i ritmi della vita familiare sulla falsa riga di quelli della banca imperiale in cui è impiegato. Il suo motto è:

ATTORE 2 - Etica del lavoro!

ATTRICE - Ma Mary Poppins infonde nei bambini una nuova visione del mondo, un'alternativa alla grigia vita del risparmiatore, finendo per redimere anche il padre, che infatti appena si ribella alla sua squallida vita di ogni giorno, perde il lavoro. Fortunatamente alla fine del film viene reintegrato nel consiglio di amministrazione della banca, cosa che garantisce un futuro sereno a tutta la famiglia, anche quando Mary Poppins, ovvero l'alternativa a un mondo possibile, sparisce dalla finestra e non torna mai più.

Immagini da Tutti insieme appassionatamente, regia di Robert Wise, 20th Century Fox, 1965.

ATTORE 1 - 1965. Tutti insieme appassionatamente.

ATTRICE - Maria, una bambinaia vecchio stampo filioimperialista conservatrice mezza suora piovuta da un convento, sconvolge il sistema militare puritano di una famiglia dell'alta borghesia au-

striaca. Il padre, George Ritter von Trapp.

ATTORE 2 - Ma guarda, che curioso, entrambi i papà si chiamano George.

ATTRICE - Stabilisce i ritmi della vita familiare sulla falsa riga di quelli della marina imperiale in cui è capitano. Il suo motto è:

ATTORE 1 - Etica del lavoro!

ATTRICE - Ma Maria infonde nei bambini una nuova visione del mondo, un'alternativa alla grigia vita del soldato ubbidiente, finendo per redimere anche il padre, che infatti appena si ribella alla sua squallida vita di ogni giorno, perde il lavoro. Fortunatamente, alla fine del film riesce a raggiungere gli Stati Uniti, cosa che garantisce realmente un futuro sereno a tutta la famiglia, anche quando Maria, ovvero l'alternativa a un mondo possibile, perde tutta la sua carica rivoluzionaria sposandosi il capitano e integrandosi nella tipica famiglia borghese.

Immagine degli Stati Uniti.

È un segno? Una premonizione? Il futuro è negli Stati Uniti.

ATTORE 1 - A Hollywood, a Hollywood, a Hollywood!

ATTRICE - A Hollywood l'industria cinematografica è un'arma di propaganda ideologica, monitorata dalla Commissione per le attività anti-americane. In trent'anni centinaia di artisti che lavorano a Hollywood sono interrogati dalla Commissione.

Foto di Walt Disney.

ATTORE 1 - Ad esempio Walt Disney.

Foto di Bertolt Brecht.

ATTORE 2 - Ad esempio Bertolt Brecht.

Foto di Ronald Reagan.

ATTORE 1 - Ad esempio Ronald Reagan.

Silenzio. L'Attore 2 si copre con un lenzuolo.

ATTORE 2 - Uuuu. Uuuu. Uuuu. Uno spettro si aggira per l'Europa: lo spettro del comunismo. Tutte le potenze della vecchia Europa si sono coalizzate in una sacra caccia alle streghe contro questo spettro.

ATTRICE - E quando vedi uno spettro, chi chiamerai?

Immagini di Ghostbuster, regia di Ivan Reitman, Columbia Pictures, 1984.

ATTORE 1 - 1984.

ATTRICE - Il mio anno di nascita.

ATTORE 1 - Tre parapsicologi cuacasici di razza bianca e uno che non è parapsicologo, ma quasi, si aggirano per New York, capitale finanziaria del mondo occidentale, per far sparire definitivamente lo spettro del comunismo.

Foto in cui Reagan stringe la mano ad Arnold Schwarzenegger alla Convention Repubblicana di Dallas del 1984.

ATTORE 2 - 1984. Ronald Reagan vince per la seconda volta le elezioni presidenziali. Con Reagan si apre l'era del neoliberismo. Meno Stato Sociale, più libera concorrenza. In ogni campo: economia,

lavoro, informazione

ATTRICE - E istruzione. Responsabile e garante dell'educazione del cittadino non è più solo lo Stato, ma le famiglie e i privati.

ATTORE 2 - Però l'economia è in espansione, il fabbisogno di manodopera aumenta, i genitori lavorano e quindi i bambini passano molto tempo in compagnia della loro nuova istituttrice, che non si chiama Maria, ma

ATTORE 1 - Televisione.

Foto di Mark Fowler.

ATTRICE - Nel 1981 Reagan ha nominato Mark S. Fowler, manager e consulente di varie imprese di *broadcasting*, a capo della Federal Communication Commission. La Fcc abolisce l'obbligo per le emittenti di trasmettere per il pubblico infantile unicamente programmi "educativi e informativi".

ATTORE 2 - Inoltre toglie restrizioni di limite agli spazi pubblicitari all'interno dei programmi.

ATTRICE - Mentre prima era ritenuta "ingannevole" ogni pubblicità rivolta ai bambini, ora è la stessa Commissione a decidere se una pubblicità è "ingannevole" o no.

ATTORE 1 - Diviene una pratica comune la commercializzazione in forma di giocattolo di personaggi dei cartoni animati.

Immagini di He-Man, Tartarughe Ninja, Power Rangers, eccetera.

ATTRICE - I palinsesti televisivi sviluppano la suddivisione in fasce orarie di programmazione infantile. Prolifera la vendita di spazi pubblicitari alle aziende di giochi e alimentari che hanno come target i bambini.

ATTORE 2 - Esplose la tv via cavo negli Stati Uniti. Nascono i canali tematici.

ATTRICE - Uno in particolare, nato nel 1979 come primo canale dedicato esclusivamente ai bambini, si afferma come maggior produttore di programmi per l'infanzia. Si chiama Nickelodeon. Il suo motto è:

ATTORE 1 - «Let kids be kids!»

ATTRICE - Insieme alla società di ricerche di mercato Yankelovich, Nickelodeon inizia a sfruttare le enormi potenzialità di un settore di mercato in crescita. E a influenzarne i desideri. «Let kids be kids!».

ATTORE 2 - «Lasciate che i bambini siano bambini».

Immagini del sito di Nickelodeon nicktv.it. In particolare dei test che propone la pagina: quizetest.nicktv.it. Che sono effettivamente ricerche di mercato mascherate da quiz per bambini.

6. PEPPA PIG PRENDE COSCIENZA DI ESSERE UN SUINO

L'Attore 2 fa il suo bel monologo.

ATTORE 2 - L'altro giorno ho mostrato a mia figlia un video in cui Peppa Pig viene aperta e squartata da Gianni Colaiuti, un allevatore di suini del Lodigiano convenzionato con una nota catena di supermercati, che poi la vende in tagli piccoli al banco carni dell'Esselunga di viale Papiniano. L'ho fatto per mostrare a mia figlia i traumi che un personaggio come Peppa Pig può provocare nel cervello di un bambino. Io sono sempre stato contrario a che mia figlia guardi questi cartoni animati per decerebrati. Ma a sua madre sembrano educativi. C'è da dire, a sua discolpa, che la madre di mia figlia è anch'essa una decerebrata.

I giorni in cui vado a prendere la bambina all'asilo, la prima cosa che mi dice quando entra in casa è: «Papà voglio vedere Peppa Pig, ci sono i cartoni di Peppa Pig, mi metti Peppa Pig?». Io puntualmente prendo il telefono e chiamo sua madre: «Ascolta, non voglio che mia figlia diventi una decerebrata di merda come te, fai il favore di non lasciarla davanti al televisore con Peppa Pig tutto il pomeriggio quei pochi giorni a settimana che la tieni tu, troia». «Ma Peppa Pig è educativa» - si giustifica con quel suo fare spocchioso, come se stesse rivelando una grande verità di cui solo lei è in possesso.

«No - rispondo io - leggere è educativo. I documentari di Rai Storia sono educativi. Il telegiornale di La7 è educativo. Guarda, forse anche Marzullo che parla di teatro è, in un certo senso, educativo. Non Peppa Pig. Peppa Pig mostra ai bambini un mondo pieno di felicità e amore che non esiste, non è mai esistito, e mai esisterà. Un mondo privo di conflitti di classe, in cui tutti vivono in armonia. Un mondo in cui non c'è alcun motivo per lamentarsi e infatti nessuno si lamenta mai, nessuno dice mai un cazzo, nessuno ha problemi di soldi e si parla solo di argomenti futili come la nascita di un fiore o il compleanno di una zebra, e sempre con un tono di sufficienza. Quindi i giorni in cui la devi tenere tu, se vuoi fare qualcosa di educativo, fai il favore di metterle davanti un libro, o un documentario, o un telegiornale, o al limite Marzullo che parla di teatro, se proprio vuoi che si addormenti in fretta».

Lei continua a insistere che Peppa Pig la guardano tutti i suoi compagni, e io le dico che è meglio una figlia asociale che decerebrata, ma lei a quel punto ha già riattaccato, perché è una stronza.

Telefono alla madre davanti alla bambina così la bambina sente tutto e impara, impara a farsi un'opinione, impara a guardare da un differente punto di vista la vita e le persone, anche quelle più prossime a lei. È una telefonata educativa, al contrario di quei cartoni per decerebrati che guarda con quella stronza di sua madre.

L'Attore 2 prende una lavagna e inizia a disegnare qualcosa di simile a un grafico che dovrebbe illustrare una strategia di marketing. Poco a poco, elemento dopo elemento, il grafico trasfigura in qualcos'altro. Potrebbe essere un enorme pene, dotato di uno scroto sproporzionato. In realtà è semplicemente una riproduzione approssimativa del volto di Peppa Pig.

ATTORE 2 - Ogni tanto mia figlia mi osserva con i suoi grandi occhi verdi e innocenti e mi chiede con un filo di voce cos'ho contro la sua amica Peppa. Così io, che sono un padre paziente, cerco di spiegarle con le parole più semplici possibili, le parole adatte a una bambina di quattro anni e mezzo quasi cinque, che Peppa Pig è solo un bieco strumento di *marketing* adibito allo sfruttamento di economie di raggio d'azione da parte della casa di produzione che ne gestisce i diritti. Economie che prevedono che il nome e l'immagine di Peppa Pig, una volta diffusi dal cartone animato in un ampio settore di mercato di età prescolare, siano poi applicabili in modo vantaggioso ad altri tipi di prodotti che non c'entrano un cazzo con il cartone animato, ma che generano plusvalore proprio in virtù del fatto che all'oggetto destinato alla vendita è associato il nome Peppa Pig e la sua faccia da maiala.

«Infatti, se guardi bene, all'interno del grande logo di Peppa Pig rosa su sfondo azzurro, troverai una minuscola sigla anch'essa rosa su sfondo azzurro che quasi non si legge, con una T e una M, che significa appunto Trade Mark». «Pensavo che volesse dire "Tenera Maialina"», dice con la sua aria innocente. «Questa, bambina mia, è la ragione per la quale Peppa Pig non è per niente educativa. L'u-

nica cosa a cui educa quella stronza è a comprare il suo *merchandising*». Non ho remore a utilizzare parole come "stronza" davanti a mia figlia perché dopo tutte le telefonate che ho fatto a sua madre, la bambina ha già imparato il significato del termine.

Ogni volta che l'Attore 2 pronuncia il nome di Peppa Pig sentiamo un suono inquietante provenire dal suo ventre. Un suono simile al grugnire di un suino. Possiamo pensare che sia la voce stessa di Peppa che, conscia del fatto che il suo nome deve essere sempre associato alla sigla ™, si premura di ricordarcelo, trasfigurando permanentemente il segno grafico ™ in grugnito.

ATTORE 2 - Così l'altro giorno ho deciso di mostrarle questo video, che io stesso ho pazientemente girato e montato per la bambina. Un video che avrebbe restituito agli occhi innocenti di mia figlia la giusta prospettiva sui cartoni animati di Peppa Pig™ e su altre cose fondamentali della sua giovane vita, come ad esempio il valore di mercato dei sottoprodotti culturali.

Vi spiego brevemente di cosa si tratta. In questo video si vede Peppa Pig™ che viene prelevata da casa sua con una scusa. La casa in cui Peppa Pig™ vive è una casa indipendente, circondata da un ampio giardino, ubicata in un quartiere residenziale tra il centro e la periferia. Non una villa di lusso, ma una bella casa a due piani, adatta a una coppia con due maiali piccoli, che denota un certo potere acquisitivo da parte della famiglia che vi abita. Insomma, una tipica casa della buona borghesia suina.

Quel pomeriggio, come tutti i giorni, Papà Pig è al lavoro e Mamma Pig sta facendo il bagnetto a George Pig, che siccome è un maiale non si vuole lavare. Mentre Peppa Pig™ sta facendo un bel disegno con il suo pennarello rosso, due uomini simpatici in giacca e cravatta si presentano alla porta. Dicono di essere rappresentanti della casa di produzione e di voler far firmare a Peppa un nuovo contratto. Peppa sa bene che la mamma le ha detto di non aprire agli sconosciuti. Ma quando i due le menzionano un vistoso aumento salariale e una maggiorazione delle sue quote di partecipazione nella società che gestisce i suoi diritti di immagine, Peppa, che in fondo dentro di sé vorrebbe seguire le orme di Miley Cyrus™, non capisce più niente e apre la porta. I due signori in giacca e cravatta la invitano gentilmente a seguirli e Peppa li segue felice, portandosi dietro il pennarello rosso con cui stava disegnando per firmare con il sangue il suo nuovo contratto. Anche se Peppa non sa scrivere, perché è piccola. Di solito, infatti, firma con l'impronta della sua manina (o meglio: del suo zoccolo di maiala) intinta nell'inchiostro.

Nella scena seguente vediamo Peppa che viene accompagnata alla porta di un'auto. Un'auto sportiva, di colore blu scuro, prodotta da una casa automobilistica tedesca di cui non facciamo il nome (ma solo l'acronimo: Bmw), dotata evidentemente di molti comfort, riservata anch'essa a un acquirente con un notevole potere acquisitivo. Peppa si accomoda sul sedile posteriore e i due signori si siedono uno alla sua destra e l'altro alla sua sinistra. Questa cosa già dovrebbe insospettire Peppa. Ma la dolce porcellotta, siccome vive nel migliore dei mondi possibili, non ha mai visto i film di Scorsese e di Coppola, e quindi pensa che i due signori vogliono solo giocare con lei a "Ho visto un..." e si sono seduti al finestrino per partire avvantaggiati. L'autista (un cingalese immigrato senza permesso di soggiorno) mette in moto.

Piano lungo: l'auto si allontana da casa Pig e si dirige verso la periferia. Cambio piano: interno auto. I tre prima scherzano e ridono, poi, proprio mentre Peppa sta per dire (con un tono di sufficienza)

«Ho visto una zebra che festeggia il suo compleanno assistendo alla nascita di un fiore», uno dei due, quello di sinistra, tira fuori un manganello di gomma dura e dà una botta sulla nuca di Peppa come si fa di solito per stordire i suini.

Cambio piano: l'auto abbandona la periferia e si perde nelle campagne. Cambio piano: esterno giorno. Il muro in mattoni di un grande mattatoio del Lodigiano, tipo Mairago o Salerano sul Lambro. Piano sequenza: le porte dell'auto si aprono e Peppa viene trascinata nel retrobottega del mattatoio ancora un po' stordita per la botta, o forse drogata, viene spogliata e adagiata lateralmente su un freddo ripiano in marmo. Quando i due signori in giacca e cravatta le legano polsi e caviglie con dei laccetti di cuoio, Peppa, che ormai sta tornando in sé, comincia a supporre che qualcosa non va, e inizia a sgrufolare. Sgrufola come una pazza e sgrufolando ritrova il suo istinto animale, quell'istinto sopito dalla molle esistenza nella civiltà antropomorfa che ha condotto durante i suoi pochi ma intensi anni di vita. Questo è un punto fondamentale del film.

Il grugnito del suino si fa sempre più insistente. Fino a trasfigurare, poco a poco, in una serie di angoscianti gemiti d'agonia. Quegli angoscianti gemiti d'agonia tipici dei suini quando prendono coscienza di essere diretti al mattatoio. O degli attori quando prendono coscienza delle loro miserie.

ATTORE 2 - La suina si rende conto che sta grufolando. Cioè riscopre le sue origini naturali e non culturali, rinascendo simbolicamente in un'epifania di se stessa che la porta, per la sola e unica volta nella sua squallida vita di scrofa - e devo dire che questa è la vera chiave di lettura dell'opera - ad astrarsi dall'essere prodotto di *marketing* e ritornare a essere meramente prodotto alimentare. Capisce cioè che lei, in quanto maialina da latte, è venuta al mondo per offrire la sua carne agli uomini, e non la sua immagine e il suo nome, come invece ha sempre fatto. Solo ora si rende conto di aver vissuto una vita perversa e qui in un certo senso si redime, accettando di offrirsi in pasto ai suoi consumatori non più come icona, ma come corpo. Che è poi un concetto di ispirazione cristologica.

A questo punto entra in scena il mattatore, non nel senso dell'attore comico ma nel senso che è il signore del mattatoio che tutti i giorni ammazza i suini e che quindi è abituato a fare cose così. È Gianni Colaiuti in persona, che non si è dovuto neanche studiare la parte. Ho chiesto a lui di partecipare nel film perché sapevo che avrebbe recitato la sua parte meglio di qualsiasi attore, proprio perché non è un attore. È un macellaio. Comunque: il Colaiuti con una mano prende Peppa Pig per le orecchie e con l'altra le apre la giugulare con un taglio netto e indolore (credo - questo me l'ha detto lui).

Cambio piano: sangue che scorre sul marmo. Dettaglio di polso suino che si muove. Montaggio rapido analogico alternato tipo Eisenstein: caviglia - cotecchino - caviglia - occhio di Peppa Pig che si spegne - gruppo di suini in cattività.

La prima versione del video conteneva anche alcune scene di sesso tra Peppa e i signori in giacca e cravatta prima, durante e dopo il dissanguamento, ma poi mi sono sembrate superflue e per una questione di coerenza drammaturgica le ho tolte.

Cambio scena: Peppa Pig viene squartata. Il Colaiuti carica i pezzi di suino sul camioncino freezer e porta tutto all'Esselunga di viale Papiniano dal signor Antonio, che è quello che gestisce il banco carni. Ogni pezzo è accuratamente posto in una vaschetta di polistirene espanso, pesato su una bilancia tarata e poi incellophanato. L'Antonio vede quanta cresta ci ha fatto su il Colaiuti, poi decide quanta cresta ci fa su lui e determina il prezzo al dettaglio. Sul cellophan viene applicata un'etichetta con il prezzo, che è un prez-

LA MOTIVAZIONE

Premio Hystrio alla Drammaturgia 2018 a Davide Carnevali

Drammaturgo, ma anche traduttore, critico teatrale, giornalista, da ultimo regista, Davide Carnevali è una figura poliedrica, inconsueta nel panorama italiano. Si forma in ambito internazionale, Germania prima, dove è stato ospite, primo fra gli italiani, del Theaterreffen di Berlino, quindi in Spagna e Argentina, sempre facendo incetta di premi. Tale eclettismo si riflette nella scrittura, densamente citazionista, tagliente e umoristica, immaginifica e concettuale, di ascendenza quasi nordeuropea, così diversa dalla tradizione nostrana. Una scrittura che ha il merito di affondare con intelligenza le sue riflessioni nelle grandi emergenze della contemporaneità (*Ritratto di donna araba che guarda il mare*, *Sweet Home Europa*, *Come fu che in Italia scoppiò la rivoluzione ma nessuno se ne accorse*) come nel Mito (*Menelao*, *Atti osceni in luogo pubblico*) o nel privato (*Variazioni sul modello di Kraepelin*), mettendo in luce le menzogne della Storia come dell'identità personale, grazie alla moltiplicazione delle prospettive e degli sguardi, alla ripetizione di alcuni snodi formali, alla demistificazione dei linguaggi e all'alterazione delle coordinate spazio-temporali. A Davide Carnevali, per come ha saputo rinnovare i canoni della drammaturgia italiana contemporanea, consegniamo un meritato Premio Hystrio alla Drammaturgia.



zo di mercato comune, nel senso che una volta fatta a pezzi, Peppa Pig è come ogni altro maiale comune, non ci sono discriminazioni di carattere socioculturale.

Siccome questo video è un po' differente da tutti quei cartoni di Peppa Pig che mia figlia è abituata a guardare, mentre glielo mostravo, per esercitare la mia corretta funzione di genitore, mi sono seduto accanto a lei sul divano, l'ho collocata sulle mie ginocchia e le ho spiegato nel dettaglio, scena per scena, cosa stava accadendo. Mia figlia, che ha già un'età e non è stupida, ha capito al volo. Così a un certo punto ha schiacciato pausa e mi ha chiesto se il macellaio fosse un simbolo, un simbolo di qualcosa. «Non ti fissare sul macellaio - le ho risposto io. - Lui è solo parte della catena di produzione. Concentrati piuttosto sulla relazione macellaio-venditore al dettaglio»; e a quel punto le ho spiegato la teoria del plusvalore e dell'alienazione del produttore rispetto al prodotto. Al che mia figlia mi fa: «Sì va bene papà, conosco a memoria la teoria del plusvalore e dell'alienazione del produttore rispetto al prodotto, ne abbiamo già parlato tante volte. E capisco anche che un maiale, essendo produttore e prodotto di se stesso, è un ottimo espediente formale per rappresentare agli occhi di un bambino di quattro anni e mezzo quasi cinque la necessità di emancipazione dai rischi di un'economia neoliberista che vuole farmi credere che io, proprio come Peppa, posso vivere nel migliore dei mondi possibili. Però: cosa simbolizza il macellaio? È metafora di qualcosa, o il suo è un valore puramente iconico? Quello che commette nei confronti di Peppa è comunque un atto violento. Stai forse cercando di comunicare a tua figlia che l'unico metodo per emanciparsi da questo sistema economico neoliberista è la violenza?».

(Silenzio) Io ho cercato di spiegarle che quella del macellaio è una

professione nobile e sottostimata e che, oltre alla teoria, nella vita ci vuole anche una dose di poetica irrazionalità. Però mi è sembrato che mia figlia fosse poco convinta. Dopo aver visto quel video, né io né lei, per differenti motivi, siamo riusciti a prendere sonno per tutta la notte. Poiché alle 5 del mattino nessuno dei due ancora dormiva, l'ho presa su e l'ho portata alla zona carico/scarico dell'Esselunga di viale Papiniano, in modo che potesse fare un'esperienza pratica davvero educativa prima di immergersi nel suo fantastico mondo di sogni che non ha una cazzo di connessione con la realtà che è l'asilo.

Vado lì dai tre che scaricano il camion freezer del Colaiuti, due magrebini e un tipo di Paderno Dugnano, e chiedo loro gentilmente se possono dare alla bambina un tocco di cotenna da cinque chili e mezzo/cinque chili e settecento. I magrebini non capiscono, il tipo di Paderno Dugnano invece mi fa - con il suo marcato accento di Paderno Dugnano: «Ma per cosa, da fare coi fagioli?» E io: «No no, non si preoccupi, guardi, è per la bambina, a scopi educativi». E lui: «Ma le sta insegnando a cucinare? A me sembra piccola pure per *Masterchef Junior*». Al che io gli ho risposto che mia figlia non guarda quei programmi per decerebrati, almeno non quando è con me; quando è con quella puttana di sua madre però non so, può anche darsi. Lì il tipo fa una faccia un po' così e poi inizia a fare domande generiche sulla madre della bambina. Io gli prometto di lasciargli l'indirizzo e il numero di telefono della mia ex se mi tiene la bambina un'oretta a fare un po' di pratica con i differenti tagli del maiale, lui accetta e io vado al bar a farmi un caffè.

Quando torno a prenderla, la bambina ha il vestitino e le mani tutte sporche di sangue. Io le do un *cleanex* per pulirsi, ma lei, guardandomi con i suoi grandi occhi verdi e innocenti, mi dice: «No, papà. Non pulirmi le manine. Non voglio che le pulisci. Voglio tenerle sporche tutto il giorno. Voglio andare all'asilo con le manine sporche del sangue dei suini. Guarda questo vestitino, papà: di solito quando torno a casa è tutto sporco di pennarello. Tutto sporco dell'inchiostro di quei pennarelli con cui disegno, con cui creo sottoprodotti culturali, i sottoprodotti culturali di una bambina di quattro anni e mezzo quasi cinque, certo, ma pur sempre dei sottoprodotti culturali. Però oggi, papà, oggi queste manine e questo vestitino portano su di sé non l'impronta di un ideale culturale, ma la presenza stessa della realtà nella sua crudezza. Perché per mezzo di questo sangue, io oggi ho capito una grande verità. Ho capito che è impossibile lottare per un mondo migliore senza sporcarsi le mani. E ho capito che per ogni individuo che vive nell'agio, come Peppa Pig e la sua famiglia della borghesia suina, ce n'è sempre uno che vive nella merda. O forse anche più di uno. Due o tre. E generalmente questi due o tre vengono dal Magreb, oppure da Paderno Dugnano. Grazie, papà».

A quel punto io, orgoglioso di mia figlia, le ho soffiato il naso con il *cleanex*, che da sola non è ancora capace, mentre con l'altra mano allungavo a ognuno dei tre tipi un biglietto con il numero di telefono della mia ex. L'ho dato a tutti e tre. Perché se lo davo solo al tipo di Paderno Dugnano poi sembrava discriminazione di carattere socioculturale.

TERZO INTERMEZZO POETICO

Rientra l'Attore 1. Si cinge il capo di una corona di allori. Poetizza.

ATTORE 1 - Sulla cima dell'Olimpo c'è una magica città
gli abitanti dell'Olimpo sono le divinità

e poi c'è una bambina che ancora dea non è
è graziosa e birichina Pollon il suo nome è (5)
Pollon, Pollon combina guai
La beniamina di tutti gli dèi
Sei tu.

Ora siamo su quest'isola
poche le comodità
Come in una grande favola
noi viviamo in *libertà*
Vita libera sull'isola (6)
piccola *comunità*
la natura ci fa *regola*
con la sua maternità

Ma l'Uomo Tigre ha in fondo un grande cuore
combatte solo *per la libertà*
Difende i buoni sa cos'è l'amore (7)
il *nostro eroe* mai si fermerà

Quanta *fatica* arrivare *lassù*
ma stasera chi *vince*
tra mille *rinunce* (8)
stasera chi è grande
sei tu.

Ruba i soldi solo a chi ne ha di più
per darli a chi non ne ha
Sembra giusto però non si fa,
neanche un po' (9)
A me che son *marxista* però,
è simpatico e non saprei dire di no,
a Lupin, il mio cuore darò.

Prende i suoi begli applausi.

7. MASTERCHEF JUNIOR

Rientrano l'Attrice e l'Attore 2, portando un grande pentolone, un mestolo e una pila di libri. L'Attrice canta la canzone di Maria in Tutti insieme appassionatamente.

ATTRICE - Gocce di pioggia sul verde dei prati,
sciarpe di lana, guantoni felpati,
più che il sapore, il colore del the
ecco le cose che piacciono a me!

Torte di mele, biscotti croccanti,
bianchi vapori dai treni sbuffanti,
quando ti portano a letto il caffè,
ecco le cose che piacciono a me!

Il miagolare che fanno i gattini,
ed il sorriso di tutti i bambini,
la cioccolata che è dentro i bignè,
ecco le cose che piacciono a me!

Gli attori utilizzeranno in diversi momenti i libri, da cui leggeranno brani a sostegno delle differenti tesi.

ATTORE 1 - Ora facciamo un gioco.

ATTRICE - Perché il teatro non dev'essere tutto teorico, no? È anche e soprattutto un laboratorio pratico.

ATTORE 2 - Uno di quei giochi che si fanno per stimolare l'immaginazione, e che però sono anche utili.

ATTORE 1 - Immaginiamoci di creare la ricetta perfetta per l'educazione dei nostri figli.

ATTRICE - Metteremo nel pentolone tutte le cose che piacciono a noi.

ATTORE 2 - Prenderemo un ingrediente e decideremo insieme se utilizzarlo o no per la nostra ricetta. La ricetta della migliore delle educazioni possibili.

ATTRICE - La prima questione è naturalmente la seguente: Televisione sì o no?

ATTORE 1 - In che modo l'esposizione alla programmazione televisiva influenza la visione del mondo del bambino?

ATTRICE - Ci sono due teorie a riguardo.

ATTORE 1 - Una sostiene che determinati programmi televisivi influenzano in modo radicale la percezione della realtà da parte del bambino, modificandone i comportamenti.

ATTORE 2 - L'altra invece sostiene che i bambini invece si sentono attratti da quei programmi che sono già conformi ai loro comportamenti.

ATTRICE - Ad esempio: il bambino guarda programmi che contengono episodi di violenza nella misura in cui dimostra già per sua natura un comportamento tendenzialmente violento, dovuto alla situazione familiare e/o all'ambiente sociale in cui cresce. Decidere: televisione sì o televisione no?

Il pubblico decide.

Quindi la seconda questione sarà: è giusto che i bambini vengano a contatto, attraverso la finzione televisiva, cinematografica, narrativa, a episodi di violenza? Sì? No?

ATTORE 1 - Dopotutto la violenza fa parte della vita. Da sempre. E di morti violenti e guerre è pieno il mondo reale.

ATTORE 2 - «La violenza è eccitante, facilmente comprensibile indipendentemente dalle barriere linguistiche e culturali, e quindi viaggia bene nel mercato globale dei programmi televisivi. [...] Pur essendo impossibile calcolare il numero degli atti di violenza a cui assiste un bambino, [...] si ritiene che all'età di dodici anni i bambini che guardano la televisione commerciale abbiano assistito a circa dodicimila omicidi e centomila altri atti di violenza» [Lemish, 78].

ATTRICE - Mi sembra chiaro che i bambini vedano molta più violenza in televisione di quella che vedranno nella vita reale. Decidere: violenza sì o violenza no?

Il pubblico decide.

ATTRICE - Ma la vita quotidiana è anche piena di parolacce. Si possono usare o no?

ATTORE 1 - No.

ATTORE 2 - Sì.

ATTORE 1 - Meglio insegnare ai bambini la ricchezza e la purezza della lingua di Foscolo, D'Annunzio, Leopardi.

ATTORE 2 - Che non esiste. La purezza linguistica è un'invenzione poetico-letteraria. Ma nella realtà nessuno parla così.

ATTORE 1 - Io sì.

ATTORE 2 - Tu non conti, volevi fare il poeta.

ATTORE 1 - Non voglio che mio figlio utilizzi un linguaggio volgare.

ATTORE 2 - Ok, allora io ti faccio questa domanda: è più volgare una

parolaccia, o la degradazione del linguaggio a un mero strumento di conversazione svuotata di qualsiasi finalità etica? È più volgare dire "cazzo", "troia", "puttana", o una conversazione di *Uomini e Donne* che crea artificialmente il *pathos* attraverso formule linguistiche artificiali e inflazionate. Il linguaggio di certi programmi televisivi è volgare. "Cazzo", "troia", "puttana" sono solo tabù linguistici.

ATTRICE - Decidere: parolacce sì o parolacce no?

Il pubblico decide.

ATTRICE - Continuiamo a parlare di uomini e donne. È giusto che certi cartoni siano chiaramente orientati a un pubblico maschile e altri chiaramente orientati a uno femminile, creando così una divisione netta dei generi e uno sviluppo diversificato dei ruoli sociali?

ATTORE 2 - «Complessivamente, gli uomini si identificano con l'agire nella sfera pubblica e vengono associati a caratteristiche come l'intraprendenza, la razionalità, la determinazione, l'indipendenza, l'ambizione, la competitività, l'efficacia, una condizione sociale più elevata».

ATTRICE - «Le donne vengono associate "all'essere" nella sfera privata e appaiono generalmente passive, emotive, solidali, infantili, sexy, subordinate agli uomini, di classe sociale inferiore, eccetera. La televisione, in linea generale, definisce gli uomini in base alle loro azioni e, per contro, le donne in base al loro aspetto». [Lemish, 65].

ATTORE 2 - Ai maschi *Holly e Benji*, alle femmine, *Sara la piccola principessa*. Cioè una rivisitazione in chiave moderna della fiaba di Cenerentola.

ATTORE 1 - Prendi *Il Tulipano Nero*: è l'eroe maschile che dà il titolo alla serie. Anche se la protagonista è una donna: la Stella della Sena. Prendi *Lady Oscar*: «Tuo padre voleva un maschietto, ma ahimé sei nata tu». Cioè: «Ahimé sei nata donna, sfigata». Donna. E ti hanno chiamato Oscar. Oscar come Oscar Wilde. Oscar Peterson. Oscar Luigi Scalfaro.

ATTRICE - Decidere: divisione di genere sì o divisione di genere no?

Il pubblico decide.

ATTRICE - Un ingrediente importantissimo, ora. Etica del lavoro: sì o no?

ATTORE 2 - È giusto che ai bambini di quattro anni e mezzo quasi cinque venga inculcato il mito del lavoro?

ATTORE 1 - Holly, Benji, Sara la piccola principessa: una vita di lavoro e sacrificio.

ATTRICE - Prendi Mimì Ayuara.

ATTORE 2 - Prendi i Puffi.

ATTORE 1 - I Puffi non lavorano e non si sacrificano.

ATTORE 2 - Scherzi? I puffi incarnano l'ideale weberiano del *Beruf*: il lavoro non solo come mestiere, ma come chiamata, come vocazione. Ogni puffo prende il nome dal mestiere che fa o dalla caratteristica che lo distingue dagli altri. Puffo inventore, Puffo giardiniere, puffo falegname. Eccetera. Puffo forzuto, Puffo burlone, Puffo brontolone. Eccetera. Un puffo è il lavoro che fa, e fa solo quello che è destinato a fare per vocazione. È evidente che i puffi sono metafora di una comunità proto-socialista sul modello di Fourier che sta lentamente scivolando verso l'individualismo capitalista post-weberiano.

ATTRICE - Decidere: etica del lavoro sì o etica del lavoro no?

Il pubblico decide.

ATTRICE - Ora direte: abbiamo capito che la televisione viene accusata di essere una cattiva maestra. Ma è più cattiva di altre maestre? Uno dice: una volta non c'era la televisione, ci raccontavano le fiabe.

ATTORE 2 - Prendiamo le fiabe, allora. Cappuccetto rosso: bambina disobbedisce alla madre, lascia la strada vecchia per la nuova, arriva a casa della nonna e viene sbranata da un lupo, il cacciatore uccide il lupo e tira fuori dalla sua pancia Cappuccetto e la nonna. Morale: uomo con fucile salva due donne indifese. Fiaba guerra-fondaia, maschilista e antianimalista.

ATTORE 1 - Biancaneve: ragazza espulsa da casa a causa della sua bellezza, che dev'essere uccisa da un cacciatore a causa della sua bellezza, ma non viene uccisa a causa della sua bellezza, mantenuta da nani a causa della sua bellezza, avvelenata da strega a causa della sua bellezza, baciata da principe a causa della sua bellezza. Morale: la bellezza salverà il mondo.

ATTORE 2 - La Bella addormentata nel bosco: altra ragazza fica che dorme e basta, arriva un principe che si innamora e la porta via. Altra fiaba, stessa morale esplicita.

ATTRICE - Il brutto anatroccolo. Morale: ancora più esplicita.

ATTORE 1 - Cenerentola. No comment.

ATTRICE - Decidere: Le fiabe sono buone maestre?

Il pubblico decide.

ATTRICE - Beh, ora abbiamo la nostra ricetta. Avete capito come funziona il gioco.

ATTORE 1 - È un gioco che potete fare anche a casa. Con gli amici. Nelle noiose serate in cui guardate Marzullo e non avete niente da fare.

ATTORE 2 - Oppure con i vostri bambini quando tornano a casa da scuola. Invece di fare vedere loro quei cartoni animati per deprebrati.

Gli attori escono con la ricetta per la migliore delle educazioni possibili.

8. FOURIER SI PRENDE LA RIVINCITA CONTRO IL LIBERALISMO BRITANNICO E IL CONSERVATORISMO ASBURGICO SULLA QUESTIONE DELL'ETICA DEL LAVORO

Parte un film. Il film che tutti stavano aspettando. Un meraviglioso film montato senza alcun criterio da un padre senza alcun criterio. Piano lungo: un'auto nella periferia di Milano. Cambio piano: interno auto. Oliver Hutton, il Pisolone, una commessa dell'Esselunga, Peppa Pig e un suino di centotrentacinque chili. Guida la commessa. Poi il suino le dà il cambio. I cinque scherzano e ridono. Giocano a "Ho visto un...". Poi all'improvviso Peppa Pig tira fuori un manganello di gomma dura e dà una botta sulla nuca di Oliver Hutton. Cambio piano: l'auto abbandona la periferia e si perde nelle campagne. Cambio piano: esterno giorno. Il muro in mattoni di un grande mattatoio del Lodigiano, tipo Mairago o Salerano sul Lambro.

Cambio piano: le porte dell'auto si aprono. La commessa dell'Esselunga e Peppa Pig trascinano Oliver Hutton per le caviglie fino alla porta del mattatoio. Intanto il Pisolone legge al suino alcune pagine de La Concezione Materialistica della Storia di Marx in tedesco. Il suino ascolta interessato. Ogni tanto fa alcune obiezioni intelligenti, su cui però il Pisolone soprassiede. Cambio piano: interno mattatoio. Oliver Hutton legato a un freddo ripiano in marmo. Musica di suspance. Cambio piano: Il muro in mattoni dell'Esselunga di viale Papiniano. Mattino presto. Cambio piano: zona carico/scarico dell'Esselunga. La commessa incontra Gianni Colaiuti. Trattano sul prezzo della carne.

Quando si sono messi d'accordo, due magrebini e un tipo di Paderno Dugnano scaricano dall'auto un grosso pezzo di carne con la maglietta della Newteam. Cambio piano: montaggio alternato stile Eisenstein: caviglia di Oliver Hutton - cotechino - caviglia di Oliver Hutton dopo un intervento in scivolata di Bruce Harper - occhio della commessa che guarda con diffidenza Gianni Colaiuti.

Delirio dei presenti. Immagini di Puffi che circondano Max Weber e gli fanno un culo così. Fourier convince Mark Lenders a mollare il lavoro di distributore di giornali e darsi all'ozio con Lafargue. Walter Benjamin spiega a Lady Oscar le sue tesi sulla filosofia della storia e sulla Rivoluzione Francese come una Roma ritrovata. Peppa Pig insieme ad altri suini, attori insieme ad altri suini, suini insieme ad altri suini. Presa dell'Esselunga di viale Papiniano come Presa della Bastiglia. Suino di centotrentacinque chili circondato da una compagnia di teatro (Carnevali, Mendola, Martorelli, Onofrietti, Pisolone) che disquisisce sul concetto di necessità dialettica ne La Concezione Materialistica della Storia di Marx, sporchi di sangue e terra. Stormi di uccelli in volo.

Nostalgia. Insomma, un film molto poetico ed educativo. Così bello da non poter essere in alcun modo descritto efficacemente in una didascalia.

EPILOGO. DELLA BAMBINA CHE NON VOLEVA LAVARSI

L'Attrice entra zoppicando. Le manca una scarpetta. Fa il suo bel monologo.

ATTRICE - Ieri sera la bambina mi è tornata a casa con le mani tutte sporche di pennarello rosso. Io le ho chiesto cosa aveva combinato, se il pennarello si era aperto mentre stava disegnando, ma lei ha detto di no. Mi ha detto che non vuole più disegnare finzioni della realtà, e che ora le interessa unicamente la verità del reale. Così le ho detto che la verità del reale era che se non si puliva subito le manine sarebbe andata a letto senza cena, e siccome le avevo fatto i fagioli con le cotiche, che è il suo piatto preferito, è andata subito a lavarsi. Mentre la bambina si lavava con il sapone e le cotiche si cucinavano con i fagioli, mi è tornata in mente una poesia che avevo studiato a scuola. I miei genitori erano due hippie artisti di strada, e mi hanno mandato in una di quelle scuole sperimentali che utilizzano il metodo Steinerbucks, quello in cui il bambino a scuola studia, gioca, mangia, beve Frappuccino e caca tutto contemporaneamente, e impara la disciplina e anche la ribellione, da usare quando più fa comodo. Lì insomma mi avevano fatto studiare questa poesia:

L'Attrice prende un libro. Lo apre e legge.

C'era una volta una bambina,
che non voleva lavarsi,
e quando veniva lavata, in fretta
s'impiastricciava di ceneri.

Il principe venne in visita,
scese i sei, sette gradini,
la madre cercò un fazzoletto
per ripulire la sua bambina sporca.

Il fazzoletto lì per lì non c'era.
Il principe se n'è andato
prima che la bambina l'abbia visto:
la bambina non poteva pretenderlo.

Della bambina che non voleva lavarsi è una poesia di Bertolt Brecht. Anche Walter Benjamin ne parla nei suoi *Commenti ad alcune liriche di Brecht*. Benjamin sostiene che Brecht prende posizione a favore della bambina che non vuole lavarsi.

(*L'Attrice mostra il libro*) Nella versione in lingua italiana della poesia si parla sempre di "bambino"; in realtà il termine originale utilizzato da Brecht è *Kind*, che in tedesco è neutro: *das Kind*. Si riferisce a un soggetto generico appartenente alla classe dei bambini, quindi sia a un bambino, sia a una bambina. Ma per qualche strano motivo in italiano è tradotto al maschile. Come se il genere maschile fosse il genere più generale, suppongo. Più universale. L'unico...? (*Silenzio*) Comunque, Benjamin dice questa cosa: (*legge*) «La condizione di non lavarsi non danneggia normalmente la bambina, ma è piuttosto il suo stato naturale. Perché rappresenti uno svantaggio, dovrebbero darsi delle condizioni straordinarie, come il caso in cui il principe scenda quei sei, sette gradini della scala sociale che lo separavano da quella famiglia così povera da non possedere neanche un fazzoletto». A questo punto Benjamin prende spunto dalla poesia di Brecht per ricordare un altro filosofo che si è occupato della sporcizia dei bambini: Charles Fourier. Fourier immagina piccoli centri di aggregazione, chiamati *Phalanstère*, in cui i bambini sono figli della comunità e sono educati da tutti i suoi membri. I bambini si dividono in due gruppi: *les petites bandes*, che si dedicano alla coltivazione della terra, e *les petites hordes*, che si dedicano a tutto il resto. I bambini sono liberi di scegliere a quale appartenere, secondo le loro reali aspirazioni e inclinazioni. I bambini delle *orde* hanno quattro caratteristiche fondamentali: orgoglio, spudoratezza, insubordinazione e *le goût de la saleté*. Il gusto della sporcizia.

Per questo la bambina di Brecht si sporca di cenere: per orgoglio, per spudoratezza, per insubordinazione a una società impersonata dal principe, che rifiuta la sporcizia e stigmatizza l'appartenere alle classi basse come una colpa. (*L'Attrice chiude il libro*)

Quando mia figlia è tornata dal bagno, ero lì lì per leggerle la poesia di Brecht e i commenti di Benjamin. Ma poi ho pensato che questo è esattamente quello che avrebbe fatto quel dito inculo del mio ex, e mi sono detta: no. Abbiamo mangiato in pace, e poi le ho chiesto «Cosa hai davvero voglia di fare, stasera?». Lei mi ha guardato, mi ha sorriso, ha rubato il libro che avevo lasciato sul tavolo della cucina e si è nascosta a leggere sotto le coperte. Quando sono andata in camera sua a cantarle la ninna nanna, mia figlia mi ha abbracciato e mi ha detto: «Ti ho lasciato un biglietto sotto il cuscino».

(*L'Attrice prende da sotto il cuscino un foglio tutto spiegazzato. Legge*) «Mamma, sono felice. Sono felice di stare con te. Papà non mi fa mai vedere i cartoni animati. Meno male che ci sei tu, mamma. Tu sì che mi lasci libera di disporre coscientemente del mio tem-

po e di seguire le mie reali aspirazioni e inclinazioni. Papà si ostina sempre a inculcarmi gli stilemi di un'ideologia ormai passatista che non riconosce in me un dispositivo di potenziale rinnovamento del pensiero di sinistra che invece, secondo la mia modesta opinione di bambina di quattro anni e mezzo quasi cinque, può tranquillamente passare anche per una visione critica dei sottoprodotti culturali di una società capitalista e in particolare della sua programmazione televisiva a target infantile».

E se è felice la bambina, anch'io sono felice. Sono felice perché mia figlia non sa ancora cosa la aspetta nella vita. Sono felice perché mia figlia ha ancora la capacità di sognare a occhi aperti. E io vorrei che non smettesse mai di sognare come una bambina.

(*L'Attrice si sporca di cenere*) Stamattina sono andata a fare la spesa all'Esselunga di viale Papiniano. Al banco carni c'era un tipo che mi guardava in modo strano. Per tutto il pomeriggio ho ricevuto telefonate anonime sul mio cellulare. Poi sono andata a prendere la bambina all'asilo. Aveva fatto un disegno, con l'impronta delle sue mani. E aveva imparato a memoria una poesia.

Mamma, io so che ti scoraggi
quando trovi le mie impronte
sui mobili e i sui muri.
Rallegrati, però, che sto crescendo,
e rimarranno un ricordo solamente.
Perciò ti regalo le mie impronte,
perché tu possa un giorno ben lontano
vedere com'erano piccine le mie mani
quando cercavano la tua mano.

Basta così.

Fine.

1 Manzoni, Leopardi, Carducci, Pascoli (*remix*). Quinta ginnasio.

2 Perdonaci, Quasimodo.

3 Perdonaci, Ungaretti.

4 Perdonaci, Saba.

5 Perdonaci, Montale.

6 *C'era una volta Pollon*, Piero Cassano (Matia Bazar) e Alessandra Valeri Manera. Asilo.

7 *L'isola della piccola Flo*, Riccardo Zara e i Cavalieri del Re. Asilo.

8 *L'uomo tigre*, Riccardo Zara e i Cavalieri del Re. Asilo ed elementari.

9 *Mimi e la nazionale di pallavolo*, Carla Vistarini. Asilo ed elementari.

10 *Vabbè questa non potete non riconoscerla*.

In apertura e a pagina 103, scene di *Maleducazione transiberiana* (foto: Angelica Kaufmann); a pagina 109, Davide Carnevali durante la serata di premiazione del Premio Hystrio 2018 (foto: Valentina Colombo); in questa pagina, un ritratto dell'autore (foto: Alessandro Pezzali).



DAVIDE CARNEVALI (Milano, 1981) Ha scritto, tra gli altri: *Variazioni sul modello di Kraepelin* (Premio Theatertext als Hörspiel al Theatertreffen Stückemarkt 2009, Premio Marisa Fabbri al Premio Riccione 2009, Prix de les Journées de Lyon 2012); *Come fu che in Italia scoppiò la rivoluzione ma nessuno se ne accorse* (Premio Borrello alla nuova drammaturgia 2011); *Sweet Home Europa* (Schauspielhaus Bochum 2012, edito da Cue Press); *Goodbye Europa. Lost Words* (Theatertreffen Stückemarkt 2013); *Ritratto di donna araba che guarda il mare* (Premio Riccione per il Teatro 2013); *Confessione di un ex presidente che ha portato il suo Paese sull'orlo della crisi* (2014); *Actes obscens en espai públic* (Teatre Nacional de Catalunya, 2017). Nella stagione 2017/2018 ha per la prima volta curato l'allestimento dei suoi testi, portando in scena *Maleducazione transiberiana* al Teatro Franco Parenti di Milano e *Ein Porträt des Künstlers als Toter* per la Münchner Biennale alla Staatsoper Unter den Linden di Berlino. Dalla stagione 2018/2019 collabora con Ert, che ha prodotto *Aristotele invita Velázquez a colazione e gli prepara uova e (Francis) Bacon*, destinato al circuito delle scuole, e *Menelao*, con Teatrino Giullare. I suoi testi sono stati presentati in diverse stagioni teatrali e festival internazionali, e sono tradotti in tredici lingue. È pubblicato in Francia da Actes Sud e in Italia da Einaudi. Per la casa editrice messicana Paso de Gato ha pubblicato nel 2017 il saggio *Forma dramática y representación del mundo en el teatro europeo contemporáneo*. Nel 2018 gli è stato conferito il Premio Hystrio alla Drammaturgia.

La voce dei Maestri

Mauro Petruzzello

«Perché di te farò un canto».

Pratiche ed estetiche della vocalità nel teatro di Jerzy Grotowski, Living Theatre e Peter Brook

Roma, Bulzoni Editore, 2018, pagg. 268, euro 25



Accerchiare una materia tanto sfuggente quale è la vocalità nel teatro contemporaneo contrastandone l'ontologica evanescenza: è arduo e prezioso il compito che questo saggio si assume, indagando con nitida visione e «precise parole» - si potrebbe dire con Ivano Fossati, di cui una composizio-

ne dà il titolo al volume - il lavoro vocale di Jerzy Grotowski, del Living Theatre e di Peter Brook. Senza indulgere in sterili tecnicismi Petruzzello intreccia l'analisi dei parametri del suono (altezza, intensità, ritmo, modo e timbro) a enunciati di poetica degli artisti (spesso poveri di testimonianze relative al lavoro vocale, rifiutando alcuni di essi - Living *in primis* - il concetto di "metodo") fino allo studio, secondo una prospettiva sonora, degli spettacoli, delle pratiche di allenamento degli attori e delle prove. Alla sezione analitica succedono alcune proposte di lettura trasversale (attingendo a svariati ambiti del sapere) delle prassi e delle estetiche. Tra esse particolarmente ficcanti appaiono l'analisi della (inconsapevole?) influenza che il lavoro vocale di Artaud ha avuto sull'approccio alla voce dei tre Maestri presi in esame e, a partire da un'intuizione di Valentina Valentini, la lettura delle suddette pratiche attraverso la lente del "figurale", concetto elaborato da Lyotard e poi applicato da Deleuze alla pittura di Bacon secondo il quale si può sfuggire «sia alle logiche figurative, che sul piano drammaturgico corrispondono alla linearità drammatica, sia alla pura astrazione». Parimenti l'intero volume evita di istituire la dicotomia *logos/phonè* che è facile adottare quando si analizza l'uso espressivo e artistico della voce: «Non esiste un *logos* devocalizzato», sintetizza il colto autore. *Michele Pascarella*

Premio Scenario: 30 anni alla scoperta degli under 35

Scenari del terzo millennio

a cura di Cristina Valenti, Corazzano (Pi), Titivillus, 2018, pagg. 343, euro 18

Il Premio Scenario ha compiuto nel 2017 trent'anni. Giusto e doveroso festeggiarli con una pubblicazione che facesse il punto su un progetto che non è solo l'osservatorio privilegiato delle nuove genera-

zioni teatrali, ma anche lo specchio della vita, dei problemi, dei conflitti, delle speranze e delle delusioni con cui questi giovani si trovano a fare i conti nel presente. E non è solo la storicità che fa del Premio Scenario (e del Premio Scenario Infanzia) il riconoscimento più ambito (e il format più "copiato") per le compagnie under 35. È questione anche di passione, professionalità e profonda cura del percorso che, ogni due anni, porta alla nascita di progetti e alla scoperta di giovani artisti spesso destinati a lasciare il segno sulla scena italiana contemporanea. Basti pensare a Emma Dante, Babilonia Teatri, Marta Cuscutà, Scena Verticale, Teatro Sotterraneo, Davide Enia e Anagor, tra i premiati e segnalati delle varie edizioni. Il prezioso volume, curato da Cristina Valenti, anima del Premio, non è però il solito "in-saccato" di belle parole celebrative, bensì uno strumento di notevole spessore scientifico e storico per andare a scoprire la molteplicità di poetiche e di codici espressivi che alimentano la giovane scena italiana, con una particolare attenzione a quella del terzo millennio. Nella prima parte del libro, aperta da un focus su Emma Dante e chiusa da un ricordo di Matteo Latino, premiato nel 2011 e prematuramente scomparso, la parola viene lasciata agli studiosi (Laura Mariani, Cristina Valenti, Viviana Santoro, Fabio Acca, Gira Santoro e Stefano Casi), ognuno dei quali affronta un diverso ambito disciplinare (le prospettive del politico, il post-dramma, la performance, l'infanzia). La seconda è un'imponente e interessantissima indagine statistica sui partecipanti dal 2006 al 2017, mentre la terza, a cura di Anna Fantinel, è una raccolta di materiali sui progetti finalisti e sui premiati. Buon compleanno Premio Scenario, cento di questi giorni! *Claudia Cannella*



Il convegno di Ivrea: lo stato del nuovo teatro

Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967-2017

a cura di Clemente Tafuri e David Beronio, Genova, Akropolis Libri, 2018, pagg. 451, euro 24

A cinquant'anni da quel Convegno di Ivrea che - su iniziativa di Giuseppe Bartolucci, Ettore Capriolo, Edoardo Fadini e Franco Quadri - tra il 10 e il 12 giugno 1967 mise insieme attori, registi, scenografi, critici, operatori teatrali per una riflessione collettiva sullo stato del teatro fuori dai circuiti ufficiali, a Genova si è celebrato nel 2017 un altro convegno che ha inteso storicizzare per quanto possibile quell'appuntamento, le cui fonti sono tutt'ora incomplete, e proiettarlo nell'attualità del cosiddetto "nuovo teatro" contemporaneo, soprat-

tutto guardando dalla prospettiva del tempo in mezzo, intendendo con ciò quello che hanno detto i cinque decenni trascorsi. Adesso quelle discussioni sono diventate un libro che raccoglie gli atti delle giornate genovesi, organizzate da Teatro Akropolis e a cura di Marco De Marinis. A intervenire, ancora una volta, sono stati i protagonisti della scena, sia sul versante dell'analisi storico-critica, sia di quello militante, cioè chi il teatro lo fa quotidianamente. Ne scaturisce un volume vivo e vivace, che riflette il clima *live* degli interventi e nello stesso tempo offre una messe di riflessioni a più voci che rappresenta la ricchezza autentica del volume. I protagonisti della polifonia sono i più vari e citarli tutti sarebbe troppo lungo. Quello che emerge, in sostanza, è l'acutezza dello sguardo e i possibili orizzonti che traccia, partendo da posizioni, studi ed esperienze che fanno della diversità la loro ricchezza. Generazioni a confronto, verrebbe da dire, che rappresentano un libro nel libro. Come giustamente scrive De Marinis: «Più che davanti agli atti di un convegno, quali oggettivamente sono, ritengo che siamo di fronte a un'opera collettiva». *Pierfrancesco Giannangeli*



Il Bardo e il fascismo

Paolo Caponi

Otello in camicia nera. Shakespeare, la censura e la regia nel ventennio fascista

Roma, Bulzoni Editore, 2018, pagg. 134, euro 15

La propaganda del regime fascista aveva piegato ai suoi fini politici perfino Shakespeare scegliendo fra le sue opere quei titoli che meglio si prestavano a essere manipolati, come *Antonio e Cleopatra*, *Giulio Cesare*, il *Mercante di Venezia*, e su tutti, *Otello*. È quanto emerge dall'accurata ricerca di Paolo Caponi che dedica alla messinscena dei testi del Bardo in Italia, e all'intero ambiente teatrale e culturale di quel periodo, un agile e prezioso volume, documentatissimo, in cui si dimostra, dati alla mano, che, in periodo di dittatura, la cultura teatrale viene assoggettata all'ideologia dominante attraverso pratiche di controllo che sfociano nelle forme più accanite, e a volte ridicole, di censura; come quella esercitata in maniera capillare da Leopoldo Zurlò («lo sforbiciatore in camicia nera»), per tredici anni a capo della censura teatrale italiana. Con l'affermarsi della regia, l'attenzione per l'allestimento di un testo si sposta dalla recitazione alla rappresentazione, detta col linguaggio dell'epoca "inscenatura", dove l'*Otello* di-



venta terreno di scontro fra i fautori di una regia italiana ancora timida e approssimativa e le messinscène firmate da affermati registi stranieri. Nell'agosto del 1933 il regista russo Pietro Scharoff debutta al Palazzo Ducale di Venezia con un *Otello* «all'aperto» in un cortile «gremito di pubblico», ottenendo un lusinghiero successo da parte della critica. Sette anni dopo la *querelle* si trasferì a Roma dove Scharoff riallestisce *Otello* al Teatro Eliseo, con Gino Cervi, mentre al Teatro Argentina, qualche mese avanti debutta la versione di Renzo Ricci, regista e protagonista dello spettacolo, vissuta dal pubblico e dalla critica come una sfida fra attori, vinta nell'immediato da quest'ultimo. Il volume, pur con i suoi molti pregi a indicarci con documenti di prima mano il clima generale di quel periodo, sfugge al confronto con quell'intrigante titolo di copertina, relegando all'Appendice le dodici rappresentazioni accertate in Italia dal '22 al '43, senza parlarcene più da vicino. *Giuseppe Liotta*

Orazio Costa, scritti sul metodo

Laura Piazza

L'acrobata dello spirito. I quaderni inediti di Orazio Costa

Corazzano (Pi), Titivillus, 2018, pag. 251, euro 20



Il pensiero di Orazio Costa. Il suo umanesimo teatrale. La sua idea di centralità dell'uomo come essere poetico. E quindi dell'attore, principe dell'arte delle scene intesa e interpretata come mezzo di riappropriazione di una nuova prospettiva. A «riconduurre il poeta al suo luogo deputato» (la scena), da cui era stato bandito, secondo il regista e maestro. In controtendenza al concetto del primato di regia artistica e intellettuale, sostenuto dalle avanguardie di quegli anni. Per trent'anni pedagogo all'Accademia d'Arte Drammatica "Silvio d'Amico", poi al Centro Nazionale di Cinematografia, al Santa Cecilia e a Firenze, presso il Centro di Avviamento all'Espressione che fondò e oggi porta il suo nome. Nel testo dell'attrice e dottore in italianistica Laura Piazza, le geografie interiori e intellettuali di uno tra i maestri del secolo scorso. Una scrittura minuziosa, documentaristica, monumentale nella scrupolosità di informazioni e sensi. Quasi avulsa dalla presenza dell'autrice, a dedizione dell'indagine. Ne emerge un tratteggio personale e intellettuale non celebrativo, piuttosto di testimonianza. E una ricchezza didattica esauriente, originale, per sintassi e lessico perspicuo. Un manuale dell'attore. Del principale metodo di formazione italiano, il metodo mimico-ideato da Costa -, un *modus* rivoluzionario per la formazione e la pedagogia, largamente e infinitamente utilizzato.

Nel corpo del volume, i dodici capitoli dei quaderni che Costa raccolse nell'arco della sua lunghissima attività. E fra le righe, le pieghe delle espressioni d'animo, evitando la teoretica pura. E in appendice appunti da lavori di regia. Intellettuale a artista a cui non fu reso giusto merito, a volte emarginato dagli stessi allievi, divenuti in seguito noti, a cui aveva procurato glorie e carriera. Ma immortale. *Emilio Nigro*

Leggere la scena, ricostruire lo spazio

Pierluigi Salvadeo

Gordon Craig. Spazi drammaturgici

Siracusa, Lettera 22, 2017, pagg. 120, euro 18

L'unione di ricerca saggistica e sperimentazione didattica sembra essere una prerogativa della collana "Periactoi" della casa editrice Lettera 22, uno spazio editoriale dedicato interamente al teatro, e in particolare al rapporto tra teatro e spazio. Giunta a otto uscite, la collana (ideata e diretta da Vittorio Fiore) ha una veste editoriale semplice e raffinata, con uno spazio dedicato all'apparato iconografico che consente di documentare le ricerche legate alla scena, dalla scenografia allo spazio-teatro, nel senso più ampio e inclusivo consentito da questa dicotomia. Nel panorama editoriale del settore, si tratta di una piacevole presenza, che apre interessanti sconfinamenti tra discipline (teatro e architettura in particolare). Applicare l'esercizio didattico alla ricostruzione di alcuni spazi scenici pensati da Gordon Craig all'inizio del Novecento sembra essere la premessa che dà consistenza fisica e visiva anche a questo libro di Pierluigi Salvadeo, dedicato alla produzione artistica di un uomo di teatro che ha scardinato le vecchie idee sullo spazio scenico portandole nella contemporaneità. Con il volume *Gordon Craig. Spazi drammaturgici* l'autore ripercorre le vicende del maestro in una vivace e puntuale alternanza di saggi e ricostruzioni grafiche (attraverso disegni e modelli). La ricerca sull'immagine, basata sui principi geometrici della prospettiva, ha consentito di dedurre le misure e la vera forma degli spazi, a partire dallo studio della storia e del pensiero di Craig. Spazi perduti, di cui resta memoria negli schizzi e nelle immagini - e che risuonano nell'apparato dei suoi scritti - tornano così ad avere una loro consistenza formale. Sul piano teorico, il volume entra nella ricerca di Craig approfondendo la reinvenzione del concetto di "realità", la vocazione all'astrazione e all'interpretazione, che tanto rimandano all'oggi. La Supermarionetta e gli Screens sono solo i di-



spositivi più noti ideati da Craig, ma le sue idee arrivano a reinventare lo statuto del teatro, in una visione totalizzante che ha lasciato la sua eco in molta ricerca espressiva del teatro del Novecento. Basti pensare al caso più significativo richiamato nel libro: il teatro di Bob Wilson. *Francesca Serrazanetti*

Caspanello, frammenti di umanità

Tino Caspanello

Sottotraccia

Spoleto (Pg), Editoria & Spettacolo, 2018, pagg. 123, euro 14

Quarto volume di testi di Tino Caspanello, prolifico e originale autore siciliano, *Sottotraccia* contiene quattro opere scritte tra il 2014 e il 2017 - oltre a quella che dà il titolo alla raccolta ci sono *Nino*, *Orli* e *Blues* - insieme al folgorante titolo d'esordio, *Don't cry Joe*, perfetto meccanismo teatrale apparso sulle scene nel 1989 con il titolo *Kiss*. Proprio partendo da questo testo delle origini si può comprendere lo sviluppo della drammaturgia di Caspanello, uno stile che si fonda sulla parola capace di aprire a molteplici significati e variazioni dell'animo umano. Certo è una parola faticosa, per certi aspetti frammentata, ma mai banale. Per i primi due aspetti appare come uno specchio del contemporaneo, frutto di un pensiero mediato che espone chiaramente le fratture e le lacerazioni a cui il quotidiano ci sottopone. Per la terza caratteristica, invece, si pone come l'esatto contrario della comunicazione scialba e vuota a cui il mondo *social* ci ha ora abituato. È infatti una parola intorno alla quale si addensano problemi e stati d'animo, e il suo valore aggiunto consiste nel fatto che, nonostante la sua complessità emotiva, è comprensibile senza problemi da tutti, poiché contiene in sé la potenza della frase detta, quella tipicamente teatrale (cioè il contrario della frase scritta, nata per essere letta). Tutto ciò, nella sostanza della scena, si innesta su un lavoro drammaturgico che esalta con nettezza i personaggi, ciascuno con la sua specifica, caratterizzata personalità, delineata fino all'estremo, se si segue con attenzione il filo dei ragionamenti di ciascuno. Tra i diversi esempi in questo senso che la raccolta evidenzia, esemplare appare proprio quella del testo *Sottotraccia*. L'ultima notazione riguarda i nomi dei protagonisti che, a esclusione di *Don't cry Joe*, si chiamano ovunque solo Uomo o Donna, quando occorre definiti da una lettera o un numero. Quasi un passaggio dal particolare all'universale nel disperato viaggio della vita. *Pierfrancesco Giannangeli*



Stefano Tomassini
NEW YORK FURIOSO. LUCA RONGONI
E "QUELLI DELL'ORLANDO" A BRYANT
PARK (1970)

Venezia, Marsilio, 2018, pagg. 192, euro 20

Il libro documenta la parte conclusiva della tournée internazionale di uno degli spettacoli più innovativi della ricerca teatrale italiana: l'*Orlando Furioso* di Ariosto diretto da Luca Rongoni (1969). New York, che lo ospitò a partire dal 4 novembre del 1970, avrebbe dovuto essere il punto di partenza per una lunga tournée nelle principali città americane. Dopo molte polemiche, fu individuata una sede in Bryant Park, nel cuore di Manhattan, con un'imponente tenso-struttura costruita appositamente. Il debutto ebbe luogo, ma non ebbe successo. Il volume ricostruisce l'intera vicenda, grazie alla scoperta della documentazione, in gran parte inedita.

Daniela Guardamagna
THOMAS MIDDLETON,
UN PROTAGONISTA DEL TEATRO
GIACOMIANO. IL CANONE RITROVATO

Roma, Carocci, 2018, pagg. 275, euro 10

Questa monografia è la prima in Italia dedicata di recente all'opera di Thomas Middleton, in particolare alle *Nuove Tragedie* attribuitegli negli ultimi decenni (*Revenger's Tragedy*, *The Bloody Banquet*, *Yorkshire*, *Lady's Tragedy*), grandi drammi per secoli ritenuti opera di Shakespeare o d'altri. Per presentare l'autore al pubblico italiano, il volume, pur concentrandosi sulle *Nuove Tragedie*, prende in analisi tutta la sua opera, dalle *city comedies* fino alle tragedie già riconosciutegli.

Valérie Da Costa
FABIO MAURI

Parigi, Les presses du réel, 2018, pagg. 380, euro 36

"Artista intellettuale", Fabio Mauri (1926-2009) ha attraversato la seconda metà del XX secolo, prendendo parte a diversi movimenti artistici. Il volume è il primo studio dedicato al lavoro performativo di Mauri, dal 1970 al 2000, elaborato a partire da un'ampia messe di risorse, alla scoperta

della dimensione performativa della sua opera, che tiene insieme scrittura, disegno e pittura, allestimento teatrale e installazioni.

Evgenij Bagratinovič Vachtangov
È L'INCONSCIO CHE CREA.

SCRITTI E TESTIMONIANZE INEDITE
Roma, Dino Audino, 2018, pagg. 240, euro 22

Il volume racconta, attraverso testi e testimonianze di attori e allievi, il percorso di Evgenij Vachtangov. Allievo di Stanislavskij, affine a Mejerchol'd per la sensibilità registica post-rivoluzionaria, ha portato il Sistema Stanislavskij lontano dal realismo. Grazie alla cura dei materiali, per lo più inediti in Italia, il volume permette di avere un quadro chiaro della rivoluzione operata da Vachtangov nel pensiero registico e attoriale e nella gestione di un *ensemble* teatrale.

Stephen Greenblatt
IL TIRANNO SHAKESPEARE
E L'ARTE DI ROVESCARE I DITTATORI

Milano, Rizzoli, 2018, pagg. 272, euro 22

I re e i contadini di Shakespeare gettano luce, ancora oggi, sul carattere delle masse e dei loro agitatori, trovando rinnovata chiarezza nelle osservazioni di Greenblatt. La fragilità delle istituzioni, l'inadeguatezza delle classi dirigenti e la rabbia populista esito della crisi economica, sono tutti elementi per comprendere la politica moderna, ma anche quello spirito popolare di umanità che per Shakespeare era l'unica vera speranza.

Richard Schechner
INTRODUZIONE
AI PERFORMANCE STUDIES

Imola (Bo), Cue Press, 2018, pagg. 540, euro 45,99

L'innovativo manuale di Schechner fornisce una panoramica chiara e specifica della nozione di performance, in tutte le sue declinazioni, proponendosi a studenti universitari e appassionati, ma anche a neofiti assoluti. Tra gli argomenti trattati, le arti performative, gli spettacoli popolari, i rituali, i divertimenti, i giochi e le interpretazioni della quotidianità.

Peter Brook
TRA DUE SILENZI.

DOMANDE E RISPOSTE SUL TEATRO
Roma, Dino Audino, 2018, pagg. 78, euro 10,50

Il volume riporta, a distanza di vent'anni, la registrazione della visita di Peter Brook presso la Southern Methodist University di Dallas, registrando le risposte del regista alle molte domande di studenti e studiosi da lui incontrati. Con passione e chiarezza, Brook tocca gli argomenti più disparati, dalle sue produzioni al rapporto con gli altri grandi del teatro, come Grotowski e Artaud, alla sfida multiculturali dei suoi lavori recenti. Un botta e risposta spontaneo e orientato al continuo scambio di prospettive, in quel rispetto della diversità che, per Brook, è la vera garanzia di un teatro ricco e autentico.

Mimmo Sorrentino
TEATRO IN ALTA SICUREZZA

Corazzano (Pi), Titivillus, 2018, pagg. 160, euro 15

Mimmo Sorrentino racconta in modo chiaro e semplice l'esperienza vissuta con le donne detenute nel reparto di alta sicurezza della Casa di Reclusione di Vigevano, dai primi laboratori, alla tournée che ha portato i racconti potenti e struggenti delle donne a contatto col pubblico. Un diario in prima persona, completato dai contributi di Nando Dalla Chiesa, Bruno Oliviero e Oliviero Ponte di Pino.

Paolo Poli
IL TEATRO DELLA LEGGEREZZA.
LIBRETTI DI SALA

Bologna, Marietti, 2018, pagg. 104, euro 9,50

Una scrittura frammentaria, quella dei libretti di sala di Paolo Poli, attraverso la quale l'autore ripercorre, «nel magazzino del ciarpame di casa nostra», i suoi ricordi personali (i dischi a settantotto giri, il fez da ballata, il cinema muto, il tip-tap, l'oratorio delle monache, il teatro dei burattini e il settimanale a fumetti per ragazzi). Testi sapidi e incisivi, come quelli degli spettacoli con cui Poli ha parodiato la letteratura di un secolo.

Alessandro Smorlesi
IN FLAGRANTE. IL TEATRO
DI FABRIZIO CRISAFULLI INCONTRA
YASUNARI KAWABATA 1995-2013
Siracusa, Lettera 22, 2018, pagg. 92, euro 10

Allo spettacolo del 2013, *Die Schlafenden* di Fabrizio Crisafulli, Alessandro Smorlesi ha dedicato la propria tesi di laurea all'Università di Firenze, che qui viene proposta, rielaborata e approfondita. Ne è parte centrale un lungo dialogo col regista che ricostruisce le fasi di produzione del lavoro e di due performance del 1995 ispirate a Yasunari Kawabata, affrontando questioni legate alla creazione teatrale contemporanea.

TEATRO CARGO 1994-2017. FUORI
DAL CENTRO, FUORI DAGLI SCHEMI

Genova, Sagep, 2018, pagg. 112, euro 118

Dal 1994 al 2017 a Genova è nato e cresciuto un teatro anomalo e indipendente creatore di spettacoli ed esperienze pilota uniche. Fondato da un gruppo di donne, ha conservato nel tempo l'impronta femminile. Il Teatro Cargo, dopo anni di vita nomade, si insedia a Voltri, periferia genovese, dove apre due sale: la prima in un ex cantiere navale sulla spiaggia; la seconda è il più antico teatro storico ligure, nella Villa Duchessa di Galliera, proseguendo nel suo lavoro ben radicato nel territorio.

Roberta Ferraresi
TEATRI DEL SUONO.
TERZO TEATRO: IERI, OGGI, DOMANI.
CULTURE TEATRALI 2018

Lucca, La Casa Usher, 2018, pagg. 302, euro 15,50

Culture Teatrali 2018 presenta due sezioni monografiche: la prima, a cura di Enrico Pitozzi, analizza le pratiche relative ai teatri del suono, a partire dalle testimonianze di compositori, *sound artists* e studiosi. Segue una seconda sezione intitolata *Terzo Teatro: ieri, oggi e domani*, che raccoglie i contributi presentati al convegno conclusivo dell'omonimo progetto, svoltosi presso l'Università di Bologna. In chiusura, una ricognizione critica e un'analisi storica delle origini del teatro amatoriale in Italia, e la trascrizione della *lectio magistralis* tenuta da Marco Baliani a Bologna (aprile 2018).

Theatrum unicum artium, di Fabio Mauri. Immagine tratta da *Fabio Mauri*, di Valérie Da Costa, edito da Les presses du réel.

Ombretta De Biase
FINGERE DI NON FINGERE.
INTRODUZIONE AL MESTIERE
DELL'ATTORE

Roma, Dino Audino, 2018, pagg. 115, euro 11,90

Se il poeta è un "fingitore", tanto più "mentitore" sarà l'attore. Se volete conoscere i meccanismi più efficaci del "mestiere dell'attore", leggete il manuale della *stage coach* Ombretta De Biase. Scrive teatro, ha fondato il Premio Fersen per la drammaturgia e la regia. Prepara al palcoscenico interpreti di ogni estrazione con la sua declinazione del Metodo, aiutando l'attore ad affrontare il personaggio. E la sua stessa personalità. Che coincidono nella simulazione dell'autenticità: fingere di non fingere, insomma. Un libro indispensabile per quel viaggiatore dell'illusione che è il commediante.

Luca Zappi
UN TEATRO NECESSARIO. INDAGINE
SOCIALE SULL'IMPATTO DEL TEATRO
NELLE SITUAZIONI DI POST COMA

Milano, Franco Angeli, 2018, pagg. 176, euro 16

Questo libro presenta una ricerca sociologica sull'impatto dei laboratori teatrali rivolti a persone uscite dal coma, realizzati nella Casa dei Risvegli "Luca De Nigris", fondata e gestita a Bologna dall'Associazione Gli Amici di Luca. Struttura pubblica innovativa di riabilitazione e ricerca dell'Azienda Usl di Bologna, offre il teatro come parte dei percorsi di cura con risultati che il volume documenta.

Gioconda Marinelli
e Angela Matassa
ANNA CAMPORI.
UN SECOLO IN TEATRO

Napoli, Homo Scrivens, 2018, pagg. 130, euro 14

Il volume è un omaggio ad Anna Campori e ripercorre, con un apparato di foto, documenti e testimonianze inedite, la carriera dell'artista scomparsa centenaria nel 2018. *Soubrette* nell'avanspettacolo e nella rivista, lavorò con i fratelli De Vico, Macario, Rascel, Totò, Fabrizi, De Sica, Magnani, Sordi, Tognazzi e Walter Chiari.

Cynthia Novack
CONTACT IMPROVISATION.
STORIA E TECNICA
DI UNA DANZA CONTEMPORANEA

Roma, Dino Audino, 2018, pagg. 160, euro 19

Il primo libro pubblicato in Italia sulla *Contact Improvisation*, tecnica nata negli Usa nei tardi anni Sessanta dalle sperimentazioni di un gruppo di danzatori, tra cui Steve Paxton e attualmente parte della formazione in danza contemporanea. Con un approccio interdisciplinare che agli studi di danza unisce antropologia e sociologia, l'autrice presenta ai lettori questa particolare tecnica e la sua potenza.

Gianfranco Pedullà
e Massimo Sgorbani
DOPO SALÒ. UNA TRILOGIA TEATRALE
SULL'ITALIA DALLA CADUTA
DI MUSSOLINI ALL'AVVENTO
DI BERLUSCONI

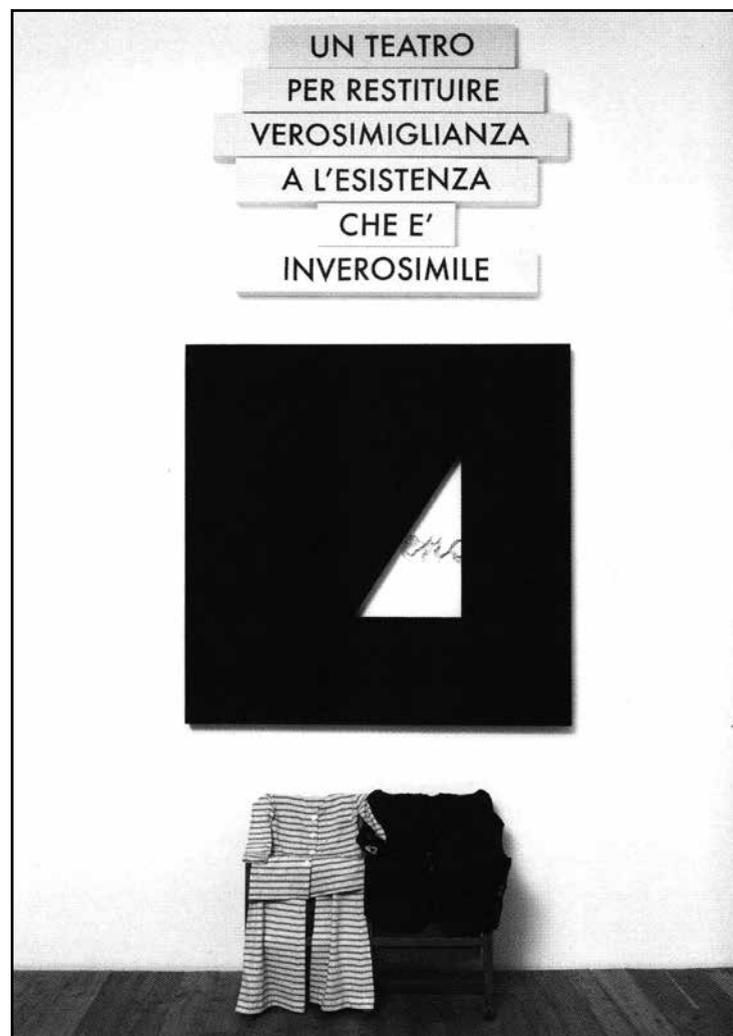
Corazzano (Pi), Titivillus, 2018, pagg. 312, euro 18

Vengono qui raccolti i testi originali di Massimo Sgorbani e Gianfranco Pedullà della trilogia *Dopo Salò*, una biografia teatrale dell'Italia dalla caduta di Mussolini alla discesa in campo di Berlusconi. Attraverso i testi - andati in scena nel triennio 2015-17 - vengono raccontati alcuni significativi episodi del Novecento italiano, che ancora oggi influiscono sul nostro presente. Completano il volume le fotografie di Alessandro Botticelli.

Vito Molinari
I MIEI GRANDI COMICI

Roma, Gremese Editore, 2018, pagg. 224, euro 22

Dalle pagine del libro emergono i tratti dei comici protagonisti del Novecento teatrale che Vito Molinari, regista e scrittore, ha incontrato durante la sua lunga carriera, dal 1953 a oggi. I nomi sono quelli di Macario e Govi, Taranto e Bramieri, Rascel, Tognazzi e Vianello, Fo, Villaggio, Cochi e Renato. Un lungo racconto corale sul comico e sulla satira, che attribuisce il giusto risalto agli "antennati" (come Petrolini e i De Rege) e celebra il ruolo della "spalla" (come



Agus e Campanini). Con la prefazione di Gigi Proietti.

Giovanni Meola
TEATRO

Napoli, Homo Scrivens, 2017, pagg. 246, euro 15

Scritta in napoletano e in italiano, la drammaturgia di Giovanni Meola compone un universo umano variegato e multiforme, con echi di Beckett e Bernhard, Pinter e Ionesco. Ne *Lo sgarro*, mette in scena un boss arrogante e tormentato, ne *L'Infame*, indaga altri personaggi della malavita, per approdare ad altri mondi (e altri tipi) coi testi in italiano. Con la prefazione di Elena Bucci.

Paolo Bignami
IL PAESE DELLE FACCE GONFIE
(THE LAND OF SWOLLENFACES, 2017),
IL VIAGGIO CHE NON HO FATTO
(THE JOURNEY I NEVER MADE, 2016)

Doria di Cassano Jonico (Cs), La Mongolfiera, 2018, pagg. 80, euro 12

Due testi molto diversi, vedono la luce in due volumi: un monologo sul disa-

stro dell'Icmesa di Seveso del 1976, per riflettere sulla salvaguardia dell'ambiente e della salute collettiva, vincitore dei Premi Tragos e Mario Fratti, e un dialogo immaginario fra migranti provenienti da epoche e luoghi diversi. Premiato nel 2016 per il miglior personaggio femminile al concorso "La riviera dei monologhi", nel novembre del 2017 debutta a New York.

Alessandra De Martino, Paolo Puppa
e Paola Toninato
DIVERSITÀ SULLA SCENA

Torino, Accademia University Press, 2018, pagg. 344, euro 19

Una raccolta di undici saggi scritti da critici e studiosi di teatro affrontano il rapporto tra teatro e creazione di una coscienza politica filtrata dalle voci di soggetti subalterni, in un volume arricchito dai contributi di protagonisti della scena italiana che, nella loro veste di autori, attori e registi, denunciano pregiudizi e conformismo. Una chiave di lettura della società contemporanea, dal punto di vista multiculturale e geografico, che collega antropologia e cultura, grazie a nuove letture critiche e a una bibliografia aggiornata.

Ripensare il proprio ruolo sociale: il teatro e la riforma del Terzo settore

di Ilaria Angelone



Fra le molte preoccupazioni che assillano gli operatori teatrali, c'è anche una nuova "riforma", oltre al Codice dello Spettacolo e al Fus: riguarda il Terzo settore (Legge delega n. 106 del 6.6.2016, Codice del Terzo settore, DL n.117 del 3.7.2017). In occasione della Milano Music Week una giornata di confronto ha messo a fuoco gli aspetti di questa riforma che avranno maggiore impatto sul settore teatrale. L'incontro rientra in un ciclo di seminari organizzati da Ateatro con il supporto di Fondazione Cariplo e che il Comune di Milano ha voluto sostenere ospitando l'evento nella MMW. A **Giulio Stumpo**, coordinatore della giornata, economista della cultura che da tempo studia i temi della sostenibilità economica e delle innovazioni gestionali del settore, abbiamo chiesto qualche riflessione. Senza entrare nelle prescrizioni della legge, ma cercando di intuirne la filosofia di fondo e lo sguardo con cui il settore potrà leggerla.

Partiamo dalle luci che questa riforma accende: secondo lei, quali sono le opportunità più interessanti offerte al settore teatrale?

Un primo dato significativo: le istituzioni pubbliche e private del territorio lombardo hanno iniziato a comprendere che la portata della riforma del Terzo settore va oltre la distinzione profit/no profit, supera le vecchie dicotomie tra associazionismo e impresa (in particolare la cooperativa di tipo sociale) e include gli operatori dello spettacolo nel cambiamento.

Questa considerazione ci porta a un secondo passaggio a mio avviso non banale: il settore dello spettacolo dal vivo avrà l'opportunità di **ripensare se stesso**. In molti casi la transizione che lo attende dovrà passare dal ripensamento dalla propria missione e dalla necessità di diventare sempre di più "strumenti" di politica economica e di *welfare*. Verosimilmente questi passaggi, nel tempo, disegneranno una nuova mappa del teatro, distingueranno sempre più l'imprenditoria teatrale dal dilettantismo, rafforzeranno la vocazione di mercato di alcuni soggetti senza con questo indebolire quelli a vocazione socio-culturale.

Per gli enti più maturi ed economicamente più solidi, si potranno configurare nuovi strumenti finanziari con una maggiore consapevolezza del ruolo che la cultura e lo spettacolo dal vivo devono avere nello sviluppo del territorio.

Il tema della "sostenibilità" è centrale per qualsiasi organismo teatrale: che scenario prefigura la riforma?

Purtroppo alcuni decreti attuativi, e soprattutto alcuni ulteriori provvedimenti in materia fiscale, sono ancora in attesa di essere emanati e questo non ci permette di avere un quadro chiaro degli incentivi fiscali dei quali potrà beneficiare lo spettacolo dal vivo. Il tema della "sostenibilità" però va ben oltre quello del rapporto ricavi e costi: la riforma in questo senso è infatti molto incisiva. Come si diceva, ripensare la propria missione sarà cruciale, significa-

rà **ripensare la propria governance**, il proprio rapporto con il territorio, con le istituzioni pubbliche e private e chi saprà interpretare al meglio i bisogni dei propri *stakeholders*, beneficerà più di tutti dei vantaggi della riforma. In questo senso, il settore che uscirà dalla riforma sarà forse più solido e più "sostenibile", meno dipendente dalle risorse pubbliche, coinvolgendo maggiormente il pubblico e il territorio.

Chi agisce in regime di impresa sarà più attrezzato per affrontare le sfide della riforma: cosa devono attendersi le molte realtà che agiscono invece in forma associativa?

L'associazionismo, che è certamente il terreno di coltura più magmatico e vitale del nostro Paese, sarà a mio avviso quello che più dovrà fare i conti con il cambiamento. Senza pretesa di essere esaustivo e volendo un po' semplificare il discorso, suddividerei questo microcosmo in due grandi aree: l'associazionismo di **necessità** e quello **"di convizione"**. Nella prima area sono le piccole e piccolissime realtà che devono dare una forma giuridica semplice alla propria attività economica. Questi soggetti secondo me saranno portati a scegliere tra un **percorso di professionalizzazione** - magari trasformandosi in qualcosa di più solido e investendo risorse economiche nel proprio progetto artistico - e un percorso più vicino all'amatoriale. Nella seconda area invece avremo una distinzione più netta per coloro che **gestiscono spazi** e che quindi dovranno fare i conti con costi e ricavi legati alla gestione dello spazio e allo stesso tempo potranno avere alcune **semplificazioni burocratiche** e (si spera) **fiscali**. Entrambi questi processi che ho cercato di semplificare porteranno a mio avviso a una maggiore **trasparenza** anche nei confronti del "pubblico". Non bisogna poi sottovalutare l'opportunità di **"fare rete"**. Idea sottintesa nella riforma e sottovaluta dal mondo associativo.

Quali sono, a suo avviso, le ombre di questa riforma, i principali aspetti ancora da mettere a punto?

Mi aspetto un lungo periodo di rodaggio. Ci saranno di sicuro dei progressivi aggiustamenti che potranno riguardare soggetti diversi. Uno di questi aspetti, emerso anche durante l'incontro milanese, è quello relativo alla **disparità di trattamento** che la riforma riserva alle **imprese sociali di prima generazione**, quelle cioè nate con la precedente normativa. Un altro tema sul quale ancora c'è molto da fare, su cui ci sono già importanti iniziative in corso, è quello del **monitoraggio** continuo e costante dell'efficacia della riforma. Vedrei molto favorevolmente, inoltre, una **maggiore attenzione da parte degli organi di rappresentanza** del mondo dello spettacolo e della cultura in generale. Uno dei principali vincoli che la riforma pone è proprio dovuto, a mio avviso, alla scarsa rappresentanza che gli operatori culturali hanno dimostrato durante l'iter della Legge, forse con l'errata percezione che in fondo questa riforma riguardasse più il sociale che la cultura. Un'occasione persa, forse, per incidere più decisamente sui processi. ★

A Giuliana Lojodice il Premio Duse 2018

Si è tenuta lo scorso 26 novembre al Piccolo Teatro Grassi di Milano la cerimonia di premiazione della 32a edizione del Premio Teatrale Eleonora Duse. La giuria, composta da Anna Bandettini, Maria Ida Biggi, Maria Grazia Gregori, Renato Palazzi e Magda Poli, ha assegnato il premio a Giuliana Lojodice e la menzione d'onore per l'attrice emergente, su indicazione della stessa Lojodice, a Roberta Caronia. Promosso da Ubi Banca e da Fondazione Banca Popolare di Vigevano, il Premio Duse ha incoronato, dal 1986, attrici del calibro di Maddalena Crippa, Anna Proclemmer, Giulia Lazzarini, Adriana Asti, Maria Paiato, Emma Dante e Federica Fracassi.

Info: piccoloteatro.org

Boarding Pass Plus: all'estero col Mibact

Sono stati comunicati in ottobre i progetti vincitori del bando Boarding Pass Plus, ideato dal Mibact per favorire i processi d'internazionalizzazione delle imprese di spettacolo italiane: Residenza Idra-Teatro Inverso (60.000 euro), Teatro della città di Catania (60.000 euro), Collettivo Teatrale Bertolt Brecht (14.000 euro) per il teatro; Claps Spettacolo dal vivo (35.000 euro) e Associazione Quant Arte e Spettacolo per il circo, sono i partner capofila vincitori.

Info: spettacolodalvivo.beniculturali.it

Premio Virginia Reiter, a Federica Rosellini

Federica Rosellini, classe 1989, riceve il 14° Premio Virginia Reiter per la duttilità che ne fa il «nuovo prototipo d'attrice contemporanea». Il sesto Premio Giuseppe Bertolucci alla migliore attrice straniera è andato invece alla spagnola Laia Artigas, protagonista in *Estate 1993*. Lucia Poli ha vinto il Premio alla Carriera. I riconoscimenti sono stati assegnati lo scorso ottobre presso il Teatro Argentina di Roma da una giuria presieduta da Ennio Chioldi e composta da Rodolfo di Giammarco, Gianfranco Capitta, Maria Grazia Gregori, Maurizio Porro e Laura Marinoni.

Info: festivalvirginiareiter.blogspot.com

Torino, la conferma di Filippo Fonsatti

L'incarico di direttore del Teatro Stabile di Torino è stato rinnovato per un secondo mandato a Filippo Fonsatti. Lo ha deciso all'unanimità il Consiglio degli Aderenti della Fondazione del Teatro Stabile (Regione Piemonte, Città di Torino, Compagnia di San Paolo, Fondazione Crt e Città di Moncalieri), riunitosi lo scorso 29 novembre.

Info: teatrostabiletorino.it

Paolo Puppa vince il Premio Ugo Betti

Sono stati consegnati il 27 ottobre a Camerino i Premi della 17a edizione del Premio Ugo Betti per la drammaturgia 2018. Vincitore, sul tema del concorso "Il terremoto", è *Scosse in famiglia* di Paolo Puppa, cui spettano i 1.500 euro in palio e la pubblicazione. Segnalata l'opera *La lotteria del libero scambio* di Filoreto D'Agostino. *Nello spazio* di Giovanni Martucci è invece il vincitore del Premio Ugo Betti Unicam 2018, assegnato dagli studenti dell'Università di Camerino.

Info: ugobetti.it

I Motus a Santarcangelo

Il consiglio di amministrazione di Santarcangelo dei Teatri ha affidato la 50a edizione del Festival, nel luglio 2020, ai Motus. La compagnia di Enrico Casagrande e Daniela Nicolò aveva già seguito la direzione nel 2010 e affiancato le compagnie nel triennio 2009/2011. Il bando per la selezione della direzione artistica per il triennio 2021/2023 sarà pubblicato in autunno.

Info: santarcangelofestival.com

Lettera 22 per la critica: i vincitori

Marzio Badali nella sezione over 30 (500 euro), Iacopo Gardelli in quella under 30 (1.000 euro) e Federica Guzzon, menzione speciale (3 volumi Cue Press), sono i tre vincitori della prima edizione del Premio Giornalistico Nazionale di Critica Teatrale Lettera 22, riservato agli under 36, secondo la giuria presieduta da Rodolfo di Giammarco e composta da Giulio Baffi, Caterina

Barone, Laura Bevione, Moreno Cerquetelli, Cristina Grazioli, Maria Grazia Gregori, Sergio Lo Gatto, Magda Poli, Andrea Porcheddu e Stefania Rimini. In occasione della premiazione, lo scorso 10 novembre al Teatro Verdi di Padova, si è tenuto un convegno sul tema "Dalla pagina alla rete. Forme e strumenti della critica teatrale".

Info: premiolettera22.it

Napoli, la mostra sui De Filippo

Fino al 24 marzo Castel dell'Ovo, a Napoli, ospita la mostra *I De Filippo. Il mestiere in scena*, voluta dalla famiglia De Filippo e promossa dal Comune di Napoli, con la curatela di Carolina Rosi, Tommaso De Filippo e Alessandro Nicosia. In esposizione materiale inedito che racconta le vicende professionali della famiglia De

Filippo: lettere, foto, video, costumi, locandine, manifesti, copioni manoscritti e dattiloscritti, per gran parte provenienti dal fondo degli eredi di Eduardo e del capostipite Scarpetta.

Info: comune.napoli.it

Addio a Ennio Fantastichini

È scomparso il 1 dicembre a Napoli Ennio Fantastichini. Nato a Galliese nel 1955, esordì a 14 anni a Fiuggi in *Efyllasope di Monica e Marco* di Pino Peloni, per il quale interpretò poi *Terrore e miseria del Terzo Reich*, di Brecht, e *Leonzio e Lena* di Büchner. Trasferitosi a Roma, prese parte all'*Aspettando Godot* di Stefano Mastini, si diplomò all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica e fu arrestato, insieme ad altri militanti del Partito Radicale, per aver portato *Paradise Now* del Living Thea-

On Stage! Tu vuoi fà l'americano

A partire dall'esperienza maturata nei cinque anni di In Scena!, festival di teatro italiano a New York, quest'anno alla sua settima edizione, approda in Italia, a Roma, On Stage! Festival, rassegna in lingua originale nata con lo scopo di «veicolare la cultura americana attraverso l'incontro personale ed efficace con il teatro, e di costruire un dialogo permanente fra i due Paesi, attraverso un network professionale dedicato». On Stage!, in programma dal 21



al 27 gennaio 2019, prevede sei spettacoli in arrivo direttamente dagli Stati Uniti, presentati in lingua originale con sottotitoli in italiano.

Ad aprire il Festival *Cry Havoc* di e con Stephan Wolfert (nella foto), spettacolo Off Broadway, che narra la storia di un veterano - lo stesso Wolfert - che attraverso Shakespeare inizia il cammino di reinserimento nella società. Quattro gli spettacoli di compagnie Off Off selezionate tramite bando: *Lured* di Frank J. Avella, sulla persecuzione degli omosessuali in Russia; *Shooter* di Sam Graber, sul fin troppo conosciuto problema delle armi; *Dirty Paki Lingerie* di e con Aizzah Fatima, sugli emigranti pakistani in America; e *Hedy!* di e con Heather Massie, sulla storia della diva-scienziata Hedy Lamarr.

Chiudono uno spettacolo di danza, che raccoglie la sintesi di tre lavori dell'Emotion Physical Theatre Company, emergente ma già premiata, letture di testi provenienti da importanti rassegne americane (l'American Playwright Project e il Mentor Project), concerti e il Premio OnStage conferito a un testo inedito sempre targato stelle e strisce. I luoghi del festival sono l'Off Off Theatre, il Teatro di Villa Torlonia e il Teatro Argentina - Sala Squarzina. Info: onstagefestival.it

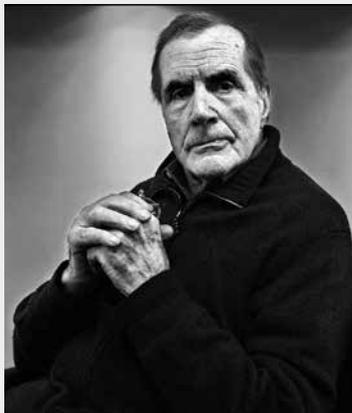
Le vite di Carlo Giuffrè

«Gli attori vivono più a lungo, perché vivendo anche le vite degli altri, le aggiungono alle loro». Una dichiarazione rilasciata qualche anno fa in un'intervista da Carlo Giuffrè (Napoli 3 dicembre 1928-Roma 1 novembre 2018), che muore alla vigilia del suo novantesimo compleanno, lasciando dietro di sé un numero strabiliante di vite vissute a teatro, al cinema, in tv.

Il suo debutto, nel 1949, due anni dopo il diploma all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, con la Compagnia di Eduardo.

Agli inizi degli anni Cinquanta viene scritturato da Anna Magnani per la rivista di Michele Galdieri *Chi è di scena?* Onnivoro di esperienze s'imbatte nella Compagnia dei Giovani, dove rimane a lungo e dà prova di attore raffinato ed eclettico, accanto a Rossella Falk, Giorgio De Lullo, Romolo Valli, Elsa Albani e Anna Maria Guarnieri, in un repertorio che spaziava da Pirandello a Cechov, e testi inediti di giovani drammaturghi d'allora, come Peppino Patroni Griffi con *Metti, una sera a cena*.

Tra la metà degli anni Cinquanta e Sessanta la televisione, con i romanzi sceneggiati: *L'Alfiere*, *Tom Jones*, *Le avventure di Laura Storm*. Poi il cinema, quello d'autore in ruoli brillanti. Viene diretto da Mario Monicelli, Pietro Germi, Vittorio Caprioli, Dino Risi, Steno, Luciano Salce, Liliana Cavani e Sergio Citti. Carlo Vanzina lo vuole accanto a Gian Maria Volonté in *Tre colonne in cronaca*. Giuffrè non disdegna il cinema di serie B, della commedia sexy, nel quale si distingue per la chiave grottesca con cui caratterizza i personaggi, propensa al tragicomico e al paradossale. In piena maturità ritorna al teatro che lo aveva formato, quello di Armando Curcio, Scarpetta e soprattutto Eduardo, di cui Luca De Filippo gli cede i diritti. Sette i titoli che mette in scena negli anni, tra cui *Il sindaco del Rione Sanità*, *Natale in casa Cupiello*, *Napoli milionaria!*, *Non ti pago*, *Questi fantasmi!*. Tre anni fa l'addio alle scene con una regia del figlio Francesco di un adattamento dal film di Spielberg *Schindler's List*. Con Giuffrè se ne va l'ultimo esponente di una generazione che ha avuto la fortuna di avere veri maestri e l'occasione di sperimentarsi. **Giusi Zippo**



te all'Università. Inizia allora la lunga parentesi cinematografica e televisiva (*Porte aperte* di Gianni Amelio, *Saturno contro e Mine vaganti* di Özpetek, *La stoffa dei sogni* di Gianfranco Cabiddu, tratto dalla traduzione in napoletano di Eduardo da *La Tempesta* di Shakespeare, *La Piovra 7*), ma è di nuovo al teatro che affida l'ultima apparizione: nel 2017/2018 in *Re Lear* di Giorgio Barberio Corsetti.

Palermo: Biondo e Libero uniti

È stato siglato a ottobre un protocollo d'intesa che vedrà il Teatro Libero e il Biondo di Palermo collaborare nel

prossimo triennio all'ideazione, promozione e organizzazione di spettacoli e iniziative, con particolare attenzione alle periferie e alla nuova drammaturgia. Primo frutto della neonata collaborazione è la co-produzione di *Gi Gan Ti* di Lia Chiappara, da Pirandello. **Info: teatrobiondo.it, teatroliberopalermo.it**

Vicenza: We Art 3, prima edizione

Sono state rappresentate le prime restituzioni all'interno della prima edizione di We Art 3, un progetto triennale e multidisciplinare di residenze artistiche presso il Teatro Comunale

Città di Vicenza, finanziato dalla Regione Veneto e dal Mibact. Giuliana Musso, per la prosa, ha portato *La scimmia*, monologo esistenziale ispirato a un racconto di Kafka. Protagonista della residenza di danza è Daniele Albanese con *Birds Flocking Project*, le cui coreografie seguono come modello il movimento degli stormi di uccelli. Los Putos Makinas, per il circo, hanno presentato invece *Tutti Frutti*. **Info: tcvi.it/it/residenze-artistiche**

Claps, Residenza per la Lombardia

Il circuito Claps è il Centro di Residenza prescelto dalla Regione Lombardia, secondo l'accordo triennale per il 2018/2020 tra il Mibact e le Regioni. Grazie al progetto IntercettAzioni, promosso da Claps in partnership con il Teatro delle Moire, Zona K, Milano Musica e il Circolo Industria Scenica di Vimodrone, verrà proposto agli artisti in residenza un piano formativo mirato, in uno scambio continuo con il territorio, fra le diverse arti e su scala internazionale. **Info: claps.lombardia.it**

Bolzano, dal '700 a oggi

I luoghi dello spettacolo a Bolzano dal '700 ad oggi è il titolo della mostra permanente curata dalla Fondazione Teatro Comunale e Auditorium di Bolzano. Si tratta di una serie di pannelli fotografici corredati da didascalie e sistemati al secondo piano del Teatro Comunale, per ricostruire in ordine cronologico gli ambienti che negli anni, a Bolzano, hanno ospitato eventi teatrali e musicali, dalla Kaiserzone al Teatro Civico-Verdi, dal Teatro Comunale di Gries al Teatro Cristallo, fino a luoghi insoliti come il Teatro del Lavoratore nell'ex-lager. **Info: fondazioneteatro.bolzano.it**

Emma Dante, il cinema in Regione Sicilia

È stata pubblicata a dicembre la graduatoria delle opere cofinanziate dall'assessorato al Turismo Sport e Spettacolo della Regione Sicilia, nell'ambito del programma Sensi Contemporanei Cinema. Tra i 34 beneficiari, per 1 milione e 525 mila euro com-

plessivi di budget, spicca il lungometraggio *Il charleston*, scritto e diretto da Emma Dante, con la collaborazione di Giorgio Vasta ed Elena Stancanelli, sulle orme dello spettacolo teatrale *Le sorelle Macaluso*.

Info: siciliafilmcommission.org

Instabili Vaganti a Roma per Cue Press

Gli Instabili Vaganti, il 1° febbraio alle ore 18:30, presenteranno alla libreria del Palazzo delle Esposizioni di Roma il libro *Stracci della memoria*, edito da Cue Press. "Rags of Memory International Performing Arts Project" è il progetto di ricerca e di formazione nelle arti performative che ha attraversato diversi Paesi e comprende attori, artisti visivi, musicisti e performer: «Un viaggio che parte dalla memoria individuale per arrivare a quella universale, antropologica e dell'umanità». **Info: instabilivaganti.it**

Rete Critica, le finali

Il giardino dei ciliegi di Kepler-452, il progetto MigrArti sostenuto dal Mibact e il Manifesto della comunicazione non ostile di Parole 0_Stili sono i vincitori, rispettivamente, del Premio Rete Critica 2018, nelle categorie miglior spettacolo/compagnia, miglior progetto-organizzazione e miglior progetto di comunicazione. Dopo il primo turno di votazione online, cui hanno partecipato 30 siti e blog di informazione e cultura teatrale, le finali si sono tenute il 14 e 15 dicembre al Verdi di Padova, grazie allo Stabile del Veneto. **Info: retecritica.wordpress.com**

Ad Arona il teatro è di casa

È stata presentata la seconda stagione di teatro diffuso nelle case private del Lago Maggiore: nove spettacoli in nove diverse abitazioni. Grazie al sito teatroxcasa.it, sostenuto da Il Teatro sull'Acqua, chiunque, previa iscrizione gratuita, può trasformare il proprio salotto o il giardino in palcoscenico, scegliendo gli spettacoli, promuovendo l'evento ed eventualmente ospitando gli artisti, come un vero direttore artistico. **Info: teatroxcasa.it**

Il teatro fai da te

Il progetto europeo "A Manual on Work and Happiness", cui hanno partecipato anche gli italiani L'Arboreto-Teatro Dimora e Pergine Spettacolo Aperto, si è concluso con la pubblicazione di *The Manual*, un kit di istruzioni per la realizzazione dell'omonimo spettacolo partecipativo che comprende un video tutorial, un documento per realizzare la scenografia e i testi scritti in cinque lingue (inglese, portoghese, italiano, greco e spagnolo). È possibile scaricarlo dalla piattaforma online amanualonworkandhappiness.eu.

Koreja incontra il Théâtre de la Girandole

Nasce dall'incontro tra Koreja e Luciano Travaglino, fondatore del Théâtre de la Girandole di Montreuil-Parigi, il progetto di co-produzione di *Les chevaliers de Charlemagne*, di Francesco Niccolini, regia di Enzo Toma. Lo spettacolo ha debuttato in Francia a novembre e sarà ospitato a Lecce il 26 aprile nell'ambito del progetto "Welcome on Board of Koreja Theatre".
Info: teatrokoreja.it

Michelangelo superstar

Dopo il debutto del 15 marzo 2018 e i 195.000 spettatori raccolti in otto mesi, *Giudizio Universale. Michelangelo and the Secrets of the Sistine Chapel* è diventato, da novembre, primo in Italia, ospite permanente all'Auditorium Conciliazione di Roma. Grazie a Pierfrancesco Favino (voce di Michelangelo), alle musiche di Sting e alle tante iniziative collaterali, lo show di Marco Balich verrà portato anche all'estero.
Info: auditoriumconciliazione.it

A Reggio Emilia la Casa delle Storie

È stata inaugurata a gennaio nel quartiere del Gattaglio a Reggio Emilia la Casa delle Storie. Grazie alla campagna di *crowdfunding* lanciata dal Teatro dell'Orsa, è stato restaurato un capannone che ospiterà eventi di teatro e narrativi, incontri, laboratori, mostre e presentazioni di libri.
Info: teatrodellorsa.com

E' Bal, la Romagna che balla

È partita a novembre E' Bal, la rassegna promossa da Ater, Circuito Regionale Multidisciplinare dell'Emilia Romagna: sedici appuntamenti in nove spazi di otto comuni della regione per promuovere la danza contemporanea. Tra gli ospiti Marco D'Agostin, Simona Bertozzi, Fattoria Vittadini, Barbara Berti, Daniele Ninarello, Raffaella Giordano. Fino al 4 maggio.
Info: ebalromagna.com

Il Mondello a Davide Enia

Con *Appunti per un naufragio* (Selle-rio), lo scrittore e attore siciliano Davide Enia si è aggiudicato sia il Super Mondello che il Mondello Giovani 2018, lo scorso 30 novembre presso la Società Siciliana per la Storia Patria. Dal suo romanzo Enia ha tratto lo spettacolo *L'abisso*, in tournée nei teatri italiani.
Info: premiomondello.it

Salerno, Mutaverso e il contemporaneo

Al via a Salerno la quarta stagione del progetto-osservatorio Mutaverso sul teatro contemporaneo italiano, diretto da Vincenzo Albano di Erre Teatro. Tra gli ospiti, Frigoproduzioni/Gli Scarti, Vico Quarto Mazzini, Teatrodilina, Menoventi. Fino al 12 aprile.
Info: info@erreteatro.it

La prima rete sociale per il teatro!

È stata inaugurata la piattaforma online teatroabrescia.it. Realizzata e coordinata dal Centro Teatrale Bresciano, permetterà di conoscere l'offerta culturale del territorio, mappare i teatri, sapere cosa c'è in scena, scegliere fra tutte le offerte di formazione, e valorizzare il teatro sociale d'arte.
Info: teatroabrescia.it

A Punzo il Premio Nesi

Il Premio Nesi 2018, dedicato alla figura di don Alfredo Nesi, è stato assegnato dalla Fondazione Nesi e dal Comune di Lastra a Signa, lo scorso

ottobre, ad Armando Punzo, per l'importanza sociale e il valore artistico del lavoro della Compagnia della Forza all'interno delle carceri.
Info: fondazionenesi.it

Addio a Enrico Groppali

Si è spento lo scorso dicembre a Milano il critico teatrale del *Giornale* Enrico Groppali (Cremona, 1948), osservatore del teatro scrupoloso e attento. Saggista e romanziere, scrisse monografie dedicate a *Rossella Falk*, *l'ultima diva*, *Herman Hesse nei ricordi del suo medico*, oltre ai noti romanzi divenuti adattamenti per la scena, come *Piazzale Loreto* e *Vedove Nere*.

Torino, cercasi nuovo direttore

La Fondazione Teatro Ragazzi e Giovani Onlus di Torino è alla ricerca di un nuovo Direttore Artistico. I candidati saranno valutati sulla base del curriculum professionale e di un progetto artistico, culturale e di posizionamento proposto dai candidati e da realizzare nel corso del mandato, che avrà la durata di tre anni, rinnovabili. Le domande dovranno pervenire entro le ore 12 dell'8 febbraio 2019. L'avviso di selezione e tutte le informazioni utili sono reperibili al sito fondazionetrg.it e al sito casateatroragazzi.it.

A Verbania è di scena la performance

Eterogeneo l'orizzonte di Cross Award. Per forma e per sostanza. A dimostrazione di una curiosità progettuale che pone pochi vincoli alla ricerca del meticcio artistico. Questa la prima caratteristica del premio internazionale curato da Tommaso Sacchi e organizzato da Lis Lab di Antonella Cirigliano a Verbania, con casa base nello (splendido) Teatro Il Maggiore. Progetto articolato. Che offre ai vincitori un periodo di residenza e un contributo produttivo di 7.000 euro a compagnia. Dal 6 al 21 ottobre si è svolta la quarta edizione. Centinaia le proposte arrivate in commissione, tre i vincitori affiancati da un team di tutor, prima della restituzione al pubblico. Cominciamo dallo statunitense Shamel Pitts con *Black Hole*, spettacolo pressoché compiuto, già atteso da alcune date internazionali, ha convinto per la capacità di focalizzarsi su un gesto di tendini e di muscoli, nonostante la fragilità della riflessione. Il titolo avrà vita e mercato ma la ricerca in Europa pare andare in altre direzioni, anche (e soprattutto) come profondità intellettuale. Caratteristica che invece non manca certo a Phoebe Zeitgeist e ai The Verge of Ruin con il loro *Aspra* (nella foto: Paolo Sacchi), progetto *noise*-teatrale proposto con la consueta cura scenica da Giuseppe Isgrò (dramaturg Francesca Marianna Consonni). Sul palco la poetica dell'eccesso e dell'assedio di PZ, qui in un percorso ispirato alle pagine più scomode di alcuni autori. Ottimo il cast. In generale è parso il progetto con maggiori potenzialità e più aderente allo spirito del Premio. A chiudere, il collettivo AjaRiot di Isadora Pei che ha proposto *D.A.K.I.N.I.*, costruzione acerba ma capace di lasciare il segno per una certa attitudine *punk e diy* (*do it yourself*). Complessivamente Cross si conferma realtà sempre più solida, che può pretendere un ruolo da protagonista nella galassia performativa internazionale. **Diego Vincenti** Info: crossproject.it



Addio a Iaia Fiastrì signora della commedia

È morta il 28 dicembre, nella sua casa di Roma, all'età di 84 anni, dopo una lunga malattia, Iaia Fiastrì, regina della commedia musicale italiana. Nel trentennale sodalizio con Garinei e Giovannini, ha firmato alcune tra le più celebri commedie musicali, da *Aggiungi un posto a tavola* ad *Alleluja brava gente*, a *Taxi a due piazze*.

Premio Ipazia, la scrittura è donna

Dopo la vittoria dello scorso anno con *Come un sasso in fondo al mare*, Maria Carmela Mugnano si aggiudica anche la 6a edizione del Premio Ipazia alla Nuova Drammaturgia con *Frammenti d'amore*. Il Premio è nato nel 2012, nell'ambito del Festival dell'Ecceellenza al Femminile di Genova.

Info: eccellenzafemminile.it

Rimini: riapre l'Amintore Galli

Ha riaperto i battenti a ottobre il Teatro lirico Amintore Galli di Rimini. Inaugurato nel 1857, fu distrutto durante la Seconda Guerra Mondiale, nel 1943 e depredata nel dopoguerra. Il progetto odierno è stato affidato all'architetto Pier Luigi Cervellati.

Info: teatrogalli.it

MONDO

R.S.C.: le novità

Cos'ha in serbo la Royal Shakespeare Company per l'anno nuovo... allo Swan Theatre di Stratford-Upon-Avon non mancheranno le pièce del Bardo: in apertura a febbraio, *Come vi piace* (in scena fino ad agosto), seguita da *La bisbetica domata* e da *Misura per misura*. Da maggio a settembre verranno proposti due classici della Restaurazione inglese: *The Provoked Wife* di John Vanbrugh e *Venice Preserved* di Thomas Otway. In ultimo, una nuova commedia ambientata nel Sudafrica odierno - per "svecchiare" un po' il cartellone -, *Kunene and The King*, scritta e interpretata da John Kani.

Info: rsc.org.uk

Gli 80 anni di Ian McKellen

L'attore britannico Ian McKellen ha trovato un modo creativo per festeggiare il raggiungimento dell'ottantesimo anno d'età: da gennaio è in tournée attraverso 80 teatri del Regno Unito con il suo *one-man show*, un mix di aneddoti e prove recitative di repertorio teatrale e filmico, dal quale non mancheranno Shakespeare e Tolkien.

Info: ianonstage.co.uk

Nuove gerarchie all'Opéra di Parigi

Marc Moreau e ora Héloïse Bourdon e Marion Barbeau: sono questi i nuovi primi ballerini del Ballet de l'Opéra di Parigi promossi dal concorso annuale. Soddisfazione anche per gli italiani Andrea Sarri, neo *coryphée*, e Francesco Mura, vincitore del Prix Carpeaux assegnato dal Circolo di sostenitori dell'Opéra, mentre Joshua Hoffalt, Karl Paquette ed Eleonora Abbagnato hanno lasciato o lasceranno la compagnia.

Info: operadeparis.fr

Le marionette dei Colla trionfano a Muscat

Grande successo, lo scorso dicembre, alla Royal Opera House di Muscat (Oman), per *The Sleeping Beauty* della Compagnia Marionettistica Carlo Colla & Figli. Lo spettacolo, tradotto in arabo e in inglese e con orchestra dal vivo, è stato preceduto da una serie di incontri e di laboratori con insegnanti e studenti.

Info: rohmscat.org.om

Cats al cinema

Uscirà a febbraio, nel 2020, la nuova versione cinematografica di *Cats*, il musical di Andrew Lloyd Webber. Diretto da Tom Hooper, vanterà, nel cast, Judy Dench, Ian McKellen e alcune *étoiles* del Royal Ballet, con le coreografie di Wayne McGregor.

La Scala sbarca in Australia

Dalla Cina all'Australia, con due produzioni, *Don Chisciotte* e *Giselle*, per tredici recite al Queensland Performing Arts Centre di Brisbane: quella

di novembre è stata, per il Corpo di Ballo e per la Scala, la prima volta nel continente.

Info: qpac.com.au

PREMI

Torna la Biennale College

Annunciata la terza edizione di Biennale College Teatro per progetti originali e inediti, dai 20 ai 30 minuti, di registi italiani under 30. Un progetto biennale ideato da Antonio Latella al termine del quale il vincitore riceverà un premio di produzione per lo spettacolo che verrà presentato durante il 48° Festival Internazionale del Teatro. Due sono inoltre i bandi internazionali rivolti a ballerini e coreografi, per un massimo di 15 danzatori tra i 18 e i 25 anni e fino a 3 coreografi tra

i 18 e i 32. I corsi intensivi culmineranno con la presentazione dei lavori all'interno del 13° Festival Internazionale di Danza Contemporanea. I bandi chiuderanno il 16 gennaio per i danzatori, il 17 per i registi e il 23 per i coreografi.

Info: labiennale.org

Nid, una call per la danza

"Nid Platform", piattaforma della danza italiana, è giunta alla quinta edizione, che si svolgerà a Reggio Emilia dal 10 al 13 ottobre. Il progetto mette in contatto artisti e compagnie con gli operatori del settore italiani e internazionali. Le proposte per la sezione Programmazione e per la nuova Open Studios, riservata a progetti coreografici inferiori ai 20 minuti, dovranno pervenire, tramite il form online, entro il 28 febbraio.

Info: nidplatform.it

Anct, tra vecchie e nuove scommesse

Sono stati consegnati lo scorso 17 dicembre al Teatro Argentina di Roma i premi dell'Associazione Nazionale dei Critici di Teatro. Premi che, come da tradizione, vanno a premiare un percorso, al di fuori delle classiche categorie interprete/regia/scenografia. Un meccanismo definito libero, scevro dalle mode e secondo la personale sensibilità degli associati, che non ha mancato di generare squilibri e conseguenti dibattiti negli scorsi anni, ma che quest'anno pare essere arrivato a una quadra, bilanciando nomi di sicura attualità e interesse (*Afghanistan: il grande gioco* di Bruni e De Capitani, *La cupa* di Mimmo Borrelli, Enzo Cosimi, Marta Cuscunà, Lino Guanciale, Maniaci d'Amore, Dimitris Papaioannou) alle necessarie conferme (Mauro Avogadro), e qualche scommessa (Livia Gionfrida, il "Progetto/Festival Write di Messina"), segno dell'eterogenea provenienza geografica (e anagrafica) dei giurati.

Hanno completato il palmarès il tradizionale Premio Poesio alla carriera, assegnato a Mariangela Gualtieri, il Premio Hystrio-Anct, andato al Festival Da vicino nessuno è normale, organizzato da Olinda (nella foto), e il Premio Teatri della Diversità, toccato alla Compagnia Voci Erranti. **Roberto Rizzente**

Info: criticiditeatro.it





A Maribor lo *showcase* del miglior teatro sloveno

Si è tenuta a ottobre la 53a edizione del Maribor Theatre Festival (Festival Borštnikovo Srečanje). In oltre cinquant'anni la manifestazione è diventata lo *showcase* delle produzioni annuali della Slovenia. Ma soprattutto, nel decennio scorso, il Festival si è trasformato: ha acquisito un ruolo internazionale, ha stretto nuovi rapporti, ha arricchito e diversificato il cartellone.

Diretta da Aleš Novak, questa edizione 2018 ha presentato anche produzioni invitate dall'estero (tra le altre, *Vangelo* e *La gioia* di Pippo Delbono; *365fall* di Via Negativa), workshop e attività di formazione del pubblico, con una particolare attenzione per gli studenti - Maribor ospita un'affollata Università. Non è mancato un percorso di valorizzazione turistica ed eno-gastronomica per accreditare Maribor, seconda città dopo Lubiana, al ruolo di Città degli Eventi. Tra i quali appunto questo Festival, già dedicato a Ignacij Borštnik (1858-1919), la figura che più ha contribuito allo sviluppo della scena nazionale tra Ottocento e Novecento. Di lui conservano memoria l'Anello Borštnik, che va alla carriera teatrale (quest'anno a Janez Škof del Teatro Nazionale Drama di Lubiana), e i Premi Borštnik, assegnati alle migliori produzioni slovene: *A Midsummer Night's Dream* (del Teatro Municipale di Lubiana); *The Visoko Chronicle* (dello SNT Drama); *Our Class* (dei teatri di Kranj e Ptuj, assieme al Mini Teater di Lubiana **nella foto**: Nada Žgank). Al giovane *ensemble* di quest'ultimo spettacolo e a Uroš Kaurin, Vito Weis, Matej Puc e Aljaž Jovanovic sono andati inoltre i premi per le migliori interpretazioni. **Roberto Canziani** [Info: borstnikovo.si/en](mailto:borstnikovo.si/en)

Premio Annoni su tematiche di genere

Rivolto ad autori di testi teatrali sulla tematica omosessuale, in italiano o in inglese, il Premio Annoni riserva 1.000 euro ai testi vincitori. Non sono previste quote d'iscrizione. I testi devono essere inviati entro il 30 aprile a info@premiocarloanonni.eu. Sono previste menzioni speciali per i corti di 10 minuti e per i testi che trattino il tema della migrazione a causa delle discriminazioni per l'orientamento sessuale. La premiazione si svolgerà a Milano nel mese di settembre. **Info: premiocarloanonni.eu**

Alla festa del teatro off

Scadono il 31 gennaio le iscrizioni alla nona edizione del Festival Inventaria-La festa del teatro off, in programma tra il 21 maggio e il 16 giugno in cinque teatri di Roma, oltre che nella rete nazionale dei teatri partner. I materiali vanno inviati online. **Info: dovecomequando.net**

Ravenna, Giovani Artisti per Dante

Giovani Artisti per Dante promuove la creazione di spettacoli sull'identità di

Ravenna "città dantesca". Al bando, giunto alla quarta edizione, e promosso da Ravenna Festival, possono accedere gruppi di ogni provenienza, purché la metà dei componenti sia under 35. La domanda dovrà pervenire entro le 12 del 6 febbraio a comunicazione@ravennafestival.org. **Info: ravennafestival.org**

Premio Caserta alla drammaturgia

Indetto per l'anno 2019 il premio di drammaturgia Ezio Maria Caserta, per under 35. L'autore del testo vincitore riceverà un premio di 500 euro. Ogni opera dovrà essere trasmessa in via cartacea a Teatro Scientifico, Premio Ezio Maria Caserta, via Tommaso da Vico 9, 37123 Verona, e via email entro e non oltre il 30 gennaio. **Info: teatroscientifico.com**

Drammaturgia in azione

La Compagnia Piccola Magnolia organizza, presso il proprio *atelier* a Torino, un workshop di alta specializzazione con Elena Bucci, per attori professionisti, dal titolo "Cavalieri Erranti". Il workshop si svolgerà dal 18 al 22 dicembre. Iscrizioni entro il 2 dicembre. Costo: 220 euro. **Info: piccolamagnolia.it**

CORSI

Milano, a scuola con Campo Teatrale

Prosegue, in primavera, l'offerta formativa di Campo Teatrale a Milano. Segnaliamo, tra i seminari, "Il Filo Rosso", 23-24 febbraio, con i Maniaci d'Amore, 90 euro; "Il personaggio", 1-3 marzo, con Arianna Scommegna, 190 euro (60 per gli uditori); e "Rivoluzione privata", 14-17 marzo, con Liv Ferracchiati (180 euro, 60 per gli uditori). **Info: campoteatrale.it**

I seminari di Teatri Possibili

Sono tre i seminari primaverili organizzati da Teatri Possibili a Milano: "I fondamentali del teatro", sui maestri

Stanislavskij e Demidov, a cura di Olga Khoreva (2-3 febbraio); "La trasformazione di atti quotidiani in atti artistici straordinari", da Tadeusz Kantor, con Laura Pasetti (2-3 marzo); e la masterclass di Maddalena Crippa sulla potenza della parola, riservato agli attori professionisti (16-17 marzo). **Info: teatripossibili.it**

Il comico, il mito: focus al Teatro della Tosse

Al via i seminari tematici promossi dal Teatro della Tosse di Genova: "Com'è drammatico l'attore comico", 9-10 febbraio, con Massimo Olcese e Susanna Gozzetti, 170 euro; e "Miti in cerca d'autore", 9-10 marzo; con Laura Caputo, 100 euro. **Info: teatrodellatosse.it**

Il light design si impara alla Paolo Grassi

C'è tempo fino al 21 febbraio per iscriversi alle selezioni per il seminario di illuminotecnica e drammaturgia della luce, a cura di Daniela Bestetti per la Paolo Grassi di Milano, dall'1 al 13 aprile. Cinque i posti disponibili, il costo è di 500 euro. **Info: teatro.fondazionemilano.eu**

ERRATA CORRIGE

Nel numero 4.2018, nell'articolo *DM/Fus: tutto deve cambiare perché tutto resti come prima?*, pag. 2, abbiamo erroneamente indicato una riduzione di 100.000 euro dei contributi ricevuti dallo Stabile di Napoli nel triennio 2018/2020 rispetto al triennio 2015/2017. Si tratta in realtà di un aumento, potendo lo Stabile contare su 1.301.336 euro, rispetto ai precedenti 1.196.672, assegnati il 12 giugno 2015.

Hanno collaborato:

Ilaria Angelone
Laura Bevione
Roberto Canziani
Francesca Carosso
Arianna Lomolino
Chiara Viviani
Diego Vincenti

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: Paola Abenavoli, Sandro Avanzo, Elena Basteri, Paolo Beghini, Massimo Bertoldi, Mario Bianchi, Maurizio Braucci, Fabrizio Sebastiani, Caleffi, Albarosa Camaldo, Roberto Canziani, Laura Caparrotti, Laura Caretti, Davide Carnevali, Francesca Carosso, Livia Cavaglieri, Sara Chiappori, Tommaso Chimenti, Carlotta Clerici, Paolo Crespi, Veronica Cruciani, Renzo Francabandera, Monica Gattini Bernabò, Pierfrancesco Giannangeli, Maddalena Giovannelli, Filippa Ilardo, Giuseppe Liotta, Luca Lötano, Fausto Malcovati, Stefania Maraucci, Laura Mariani, Chiara Marsilli, Marco Martinelli, Marco Menini, Giuseppe Montemagno, Giulia Morelli, Emilio Nigro, Jacopo Panizza, Michele Pascarella, Nicola Pianzola, Gianni Poli, Rossella Porcheddu, Ilaria Rossini, Paolo Ruffini, Laura Santini, Roberto Saviano, Renata Savo, Francesca Serrazanetti, Serena Sinigaglia, Francesco Tei, Pino Tierno, Alessandro Toppi, Franco Ungaro, Nicola Viesti, Diego Vincenti, Gherardo Vitali Rosati, Chiara Viviani, Irina Wolf, Carmelo A. Zapparrata, Giusi Zippo.

direzione, redazione e pubblicità: via Olona 17, 20123 Milano,
tel. 02 40073256, fax 02 45409483,
segreteria@hystrio.it – www.hystrio.it

Iscrizione al Tribunale di Milano (Ufficio Stampa), n. 106 del 23 febbraio 1990.

Stampa: Arti Grafiche Alpine, via Luigi Belotti 14, 21052 Busto Arsizio (Va).

Distribuzione: 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.

PAOLO BEGHINI



Paolo Beghini, autore della copertina e dell'immagine di apertura del dossier, è un illustratore e grafico imolese di venticinque anni. Innamorato delle metafore visive più che di belle immagini, si specializza nell'illustrazione concettuale lavorando con *Il Sole 24 Ore*, Rcs, Poste Italiane, *The Sunday Times Travel Magazine*. Le sue ultime collaborazioni sono con l'agenzia pubblicitaria bolognese Dunbar e con la casa di produzione milanese Courage come illustratore e *content producer*. Info: paolobeghini.it

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

Benice 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

Librerie Feltrinelli
via Manzoni 12

Libreria dello Spettacolo
via Terraggio 11

Libreria Popolare
via Tadino 18

Libreria del Mondo Offeso
piazza San Simeone 7

Bookshop Auditorium Mahler
via Torricelli 2

Libreria Feltrinelli
piazza Duca d'Aosta 1

Napoli

Feltrinelli Libri e Musica
via Chiaia 23

Feltrinelli
via dei Greci 70

Palermo

Broadway Libreria dello Spettacolo
via Rosolino Pilo 18

La Feltrinelli Libri e Musica
via Cavour 133

Parma

Feltrinelli
strada Farini 17

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

La Feltrinelli Libri e Musica
piazza C.L.N. 251

Trento

Libreria Drake
via Verdi 7A

Venezia

Libreria Toletta
Sacca della Toletta, 1214

Vicenza

Galla Libreria
corso Palladio 11



fedeli d'Amore

politico in sette quadri per Dante Alighieri

di Marco Martinelli

Ideazione e regia Marco Martinelli e Ermanna Montanari

In scena Ermanna Montanari musicista Luigi Ceccarelli direttore Stefano Marzocchi regia del suono Marco Oliveri spazio e costumi Ermanna Montanari e Anas Castiglioni coreografia Anas Castiglioni design Jodi Enica loca produzione Teatro della Albi/Ravenna Teatro in collaborazione con Fondazione Compagnia dei Festival - Napoli Teatro Festival Italia 2018 (Progetto cofinanziato dal PDC Compagna 2014-2020) e Ravenna Festival

prossime date

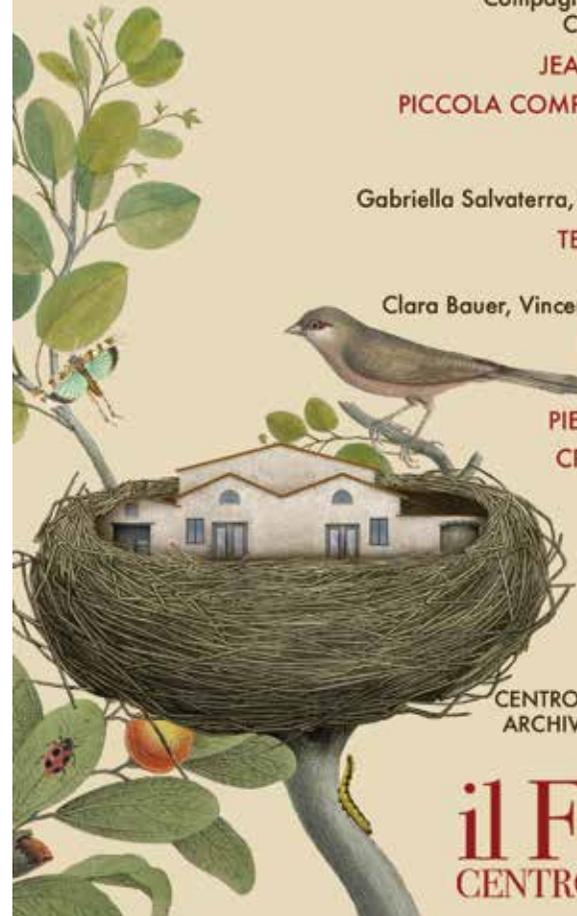
POTENZA 12 febbraio 2019 / Teatro F. Stabile / teatriunitidibasilicata.com

LECCE 16 febbraio 2019 / Cantieri Teatrali Koreja / teatrokoreja.it

NOTO 20 febbraio 2019 / Teatro Comunale Tina di Lorenzo / fondazioneteatrodinoto.it

CARPI 6 marzo 2019 / Teatro Comunale / viefestival.com/vie2019

Via del Funaro, 16/18 Pistoia tel/fax 0573 977225 info@ilfunaro.org www.ilfunaro.org



TEATRI MOBILI
Compagnia Girovago e Rondella
Compagnia Dromosofista
JEAN-JACQUES LEMÈTRE
PICCOLA COMPAGNIA DAMMACCO
ENRIQUE VARGAS
Teatro de los Sentidos
Gabriella Salvaterra, Francisco Javier Garcia
TEATRO DEL CARRETTO
DANIEL PENNAC
Clara Bauer, Vincent Berger, Pako Ioffredo
ISABELLA ROSSELLINI
KULUNKA TEATRO
PIERGIORGIO GIACCHÈ
CRISTIANA MORGANTI
KENJI TAKAGI



RESIDENZE
SPETTACOLI
FORMAZIONE
CENTRO DI DOCUMENTAZIONE
ARCHIVIO ANDRES NEUMANN

il Funaro
CENTRO CULTURALE



18-19 gennaio, ore 20.30
20 gennaio, ore 15.30
Teatro Municipale Valli
I MISERABILI
di Victor Hugo
adattamento teatrale Luca Doninelli
con Franco Branciaroli
regia Franco Però

29-30 gennaio, ore 20.30
Teatro Ariosto
MATILDE E IL TRAM PER SAN VITTORE
di Renato Sarti
dal libro di Giuseppe Valota
Dalla fabbrica ai lager
con Maddalena Crippa,
Debora Villa, Rossana Mola

5-6 febbraio, ore 20.30
Teatro Municipale Valli
QUESTI FANTASMI!
di Eduardo De Filippo
regia Marco Tullio Giordana
produzione La Compagnia di Teatro
di Luca De Filippo

15-16 febbraio, ore 20.30
17 febbraio, ore 15.30
Teatro Ariosto
LA SCUOLA DELLE MOGLI
di Molière
regia Arturo Cirillo

6-7-8-9 marzo, ore 20.30
Teatro Cavallerizza
MACBETHU
di Alessandro Serra
dal Macbeth di William Shakespeare

14-15 marzo, ore 20.30
Teatro Ariosto
TRASCENDI E SALI
regia Alessandro Bergonzoni
e Riccardo Rodolfi

22-23 marzo, ore 20.30
24 marzo, ore 15.30
Teatro Ariosto
VA PENSIERO
ideazione e regia Marco Martinelli
e Ermanna Montanari

3-4 aprile, ore 20.30
Teatro Cavallerizza
L'ABISSO
di Davide Enia
da Appunti per un naufragio
(Sellerio Editore)

3-4 maggio, ore 20.30
Teatro Ariosto
BELLS & SPELLS
ideato e diretto da
Victoria Thierrée Chaplin
con Aurélia Thierrée e Jaime Martinez

ITEATRI
REGGIO EMILIA

www.iteatri.re.it



PICCOLO

TEATRO DI MILANO • TEATRO D'EUROPA

Teatro Grassi
22 gennaio - 10 marzo 2019

Massini-Bulgakov/Sangati

Cuore di cane

drammaturgia di Stefano Massini
tratto da "Cuore di cane" di Michail Bulgakov
regia Giorgio Sangati
scene Marco Rossi, costumi Gianluca Sbicca, luci Claudio De Pace
con (in ordine alfabetico) Lorenzo Demaria, Giovanni Franzoni,
Sandro Lombardi, Lucia Marinsalta, Paolo Pierobon, Bruna Rossi
produzione Piccolo Teatro di Milano - Teatro d'Europa
coproduzione Compagnia Lombardi Tiezzi

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

